

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

Jonas Araujo Lunardon

Alguns lutam com outras armas: fotografia e artes de si na estética da existência

Porto Alegre
2018

Jonas Araujo Lunardon

Alguns lutam com outras armas: fotografia e artes de si na estética da existência

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves

Porto Alegre

2018

Jonas Araujo Lunardon

Alguns lutam com outras armas: fotografia e artes de si na estética da existência

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo

Aprovado pela banca examinadora em ____ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves
Orientadora

Prof.^a Dr.^a. Maria Helena Weber
Examinadora

Prof.^a Dr.^a. Ilza Maria Tourinho Girardi
Examinadora

AGRADECIMENTOS

À minha família, todo amor pelo apoio na escolha dos caminhos incertos;

À professora Sandra, a gratidão pelo auxílio constante no exercício de sensibilização do olhar;

Às pessoas que compartilho afetos e carinhos, a vontade de continuar entrelaçando sonhos e amores;

À Universidade pública e gratuita, o reconhecimento pela oportunidade de trabalhar com o conhecimento.

“O verdadeiro é uma produção mágica.”

André Rouillé

RESUMO

Este trabalho pretende abordar a fotografia como instrumento para o que o pensador francês Michel Foucault chama de *estética da existência*. Esta estética está relacionada com os princípios éticos do *cuidado de si* e do caráter técnico das *artes de si*. Também relaciona tal abordagem como forma de expressão social do *desejo*, valendo-se, principalmente, dos enunciados por Guattari. Considerando o contexto de desigualdade social e estigmatização no país, o estudo analisa o projeto fotográfico Favelagrafia, composto por 9 jovens fotógrafos de 9 favelas da cidade do Rio de Janeiro. Em termos de teoria a respeito do fazer fotográfico, evocam-se a abordagem do *traço do real* em Dubois e do regime da *fotografia-expressão* de Rouillé.

Palavras-chave: Fotografia; Favelagrafia; Estética da existência; Escrita de si; Estigma; Desejo.

ABSTRACT

This study aims to analyze photography as an instrument for what the french thinker Michel Foucault calls as *esthetic of existence*. Such esthetic is related with the ethical principles of the *care of self* and the technical disposition of the *arts of self*. This view is also related as a form of social expression of *desire*, taking in account the studies of Guattari. Considering the context of social inequality and estigmatization in Brazil, the study analyzes the photographic project Favelagrafia, formed by 9 young photographers of 9 slums located in the city of Rio de Janeiro. In terms of theory regarding the photographic field, Duboi's view of photography as a *trace of real* and the regime of the *expression-photography* stablished by André Rouillé are utilized.

Keywords: Photography; Favelagrafia; Esthetic of existence; Write of self; Stigma; Desire.

SUMÁRIO

1. PRÓLOGO FOTOGRÁFICO.....	8
2. INTRODUÇÃO	11
3. QUADRO TEÓRICO	16
3.1 Paradigmas teóricos sobre a fotografia	16
3.2 Foucault, Poder e Liberdade.....	21
3.3 Um sentido de liberdade	23
3.4 Poder, juventude e estigma	24
3.5 Estigma	26
3.6 Estética da existência e arte de si: ensaios de liberdade.....	28
3.7 Pulsões políticas do desejo e fome de existir: entrelaçamentos com a arte de viver.....	31
3.7 Escrita de si.....	34
3.8 Expandido o conceito: uma escrita fotográfica de si.....	37
4. FAVELAGRAFIA: fotografia, estética da existência e expressão social do desejo	38
4.2 Metodologia e corpus da análise.....	39
4.3 A análise.....	40
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
6. EPÍLOGO FOTOGRÁFICO	60
7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	61

1. PRÓLOGO FOTOGRÁFICO



Figura 1: *Alguns lutam com outras armas* – Autoria: Anderson Valentim

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)



Figura 2 – Autoria: Jéssica Higino
Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)



Figura 3 – Autoria: Elana Paulino
Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)



Figura 4 – Autoria: Saulo Nicolai
Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

2. INTRODUÇÃO

Cinco jovens me encaram (Figura 1). Os olhos cerrados, os rostos encapuzados, os corpos que automaticamente reconheço: *favelados*. Os jovens da favela me confrontam. Da potência dos seus olhares, o contexto em que estão transborda. Paredes inacabadas, tijolos sem reboco, casas pobremente construídas, os degraus da escada que sobem o morro, os pés descalços, a imagem me atravessa: *favelados* e *traficantes*. Mas há nesta imagem o elemento que quase instantaneamente salta aos olhos, causa estranhamento, interessa, brinca com meus preconceitos, tensiona o que já é meu imaginário sobre uma imagem como essa, sobre aqueles corpos, sobre aqueles jovens: ao invés das armas de fogo, estes jovens encapuzados trazem consigo instrumentos musicais.

A imagem ganha potência. Não é mais um simples retrato do contexto de violência e pobreza de nossa conjuntura social; vai para além da documentação e da denúncia. No tensionamento entre a crueza da violência socialmente representada pelos jovens *favelados* há a possibilidade que a arte escancara. A música torna-se arma para sustentar aquela vida. Ao mesmo tempo em que apresenta tão ferozmente o estigma, a imagem o quebra de rompante. *Alguns lutam com outras armas*, leio o título da imagem na tela de meu celular. Ali, na palma de minha mão, continuamente conectado, encontro meu objeto. Este confronto, vejo-o como potência. Quem fotografou? Em qual contexto? Qual a intenção? Que imagem é essa?

Facilmente identifico que a fotografia faz parte de um projeto chamado *Favelagrafia*. Um coletivo de fotógrafos e fotógrafas formado por nove jovens moradores de favelas da cidade do Rio de Janeiro. De celulares nas mãos – sinal dos tempos tecnológicos – fotografam e publicam em redes sociais as comunidades em que nasceram, cresceram e moram. A foto que me salta aos olhos não só impactou a mim: ganhou fama pela internet, foi publicada em grandes veículos de mídia internacionais, deu ao projeto reconhecimento e visibilidade. Da tela dos celulares, fotografias como essa foram para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ganharam um livro. Tornaram-se conhecidas e, incentivo para que mais produções como estas florescessem em contextos como os destes jovens.

Por muito tempo apreciei produções que retratassem cenários muitas vezes estigmatizados, que explorassem o poder da imagem na luta por condições sociais justas, que denunciasses abusos e violências. Mas aqui a narrativa luta contra as injustiças não a partir da denúncia escancarada, mas a partir da diversidade, da riqueza, do protagonismo como outro, que rompe com o estereótipo esperado. O tensionamento nasce da busca pela exposição de uma Humanidade muitas vezes esquecida. Um olhar próprio da juventude sobre os territórios em que habitam – uma diferença fundamental na representação comum daqueles territórios. Antes, os olhares de fora expunham o

quê ali acontece, mesmo que sejam olhares destinados a combater as desigualdades. Olhares exóticos e exógenos, a se valerem da estética da pobreza para produzir efeitos. Aqui, no entanto, as representações partem de quem vive naquele contexto. O quê nasce a partir daí?

Recai sobre mim o pensamento de que este outro olhar não é diferente somente no que diz à prática de fotografar, mas torna-se capaz de criar novas significações a respeito do que está sendo fotografado. Ao continuar observando as milhares de imagens já publicadas, o confronto entre o senso comum e o que estas imagens nos mostram torna-se ainda maior. Percebo que não é uma só imagem, mas uma narrativa maior, construída por olhares que buscam ressignificar outros olhares. O quê emana enquanto narrativa das suas próprias vidas quando a estes jovens é dada a oportunidade de publicizar os *seus* lugares, a diversidade que ali se cria, as multiplicidades de vida que ali habitam, as belezas que ali se produzem? Quanta riqueza é possível retratar a partir destas outras sensibilidades em contraste com os olhares exteriores dados ao reducionismo e aos estigmas? Os jovens músicos continuam me encarando – e ainda o farão por muito tempo. Foi a partir deste encontro que proponho refletir sobre a potência destas narrativas imagéticas a partir dos conceitos teóricos que serão desenrolados durante este texto.

Após o Prólogo Fotográfico e esta Introdução, as reflexões propostas neste trabalho se dividem em outros dois capítulos. O primeiro capítulo, referente ao Quadro Teórico a ser utilizado, é composto pelo estudo de conceitos teóricos de dois campos diferentes, uma primeira parte referente à área da fotografia e uma segunda parte que diz respeito a teorias ligadas à área da Sociologia e Filosofia, mas que também conversam com o campo da Comunicação Social.

Nesta primeira seção de teoria fotográfica, recorreremos a um pequeno trajeto pela formação do olhar teórico a respeito da fotografia, amparando, principalmente, no descrito por Phillippe Dubois (2004) quando o autor explana sobre o histórico da técnica fotográfica e como foram se criando paradigmas para tentar compreender esta nova tecnologia que vem ao mundo no final do século XIX e é transformadora deste mundo durante o século XX – o século da fotografia, como já foi chamado. Aqui, partiremos da ideia inicial da imagem fotográfica como uma *mimese do real*, uma imagem puramente documental, mecanizada, não-artística, cuja função era retratar a verdade com a frieza inerente à neutralidade de uma máquina. Chegaremos a uma ideia que será utilizada no desenvolver deste estudo, uma ideia paradigmática de que a imagem fotográfica é, antes de tudo, um *traço do real*, umas das infinitas possibilidades de retratar o que o mundo expõe, onde nega-se a possibilidade de um retrato neutro, frio, cru. A fotografia torna-se dependente dos olhares, das sensibilidades, das vontades e interpretações não só de quem fotografa, mas também de quem a recebe, interpreta, de quem enxerga a imagem produzida. Nesta ideia, também estão presentes as contribuições do filósofo Roland Barthes a partir de sua obra *A Câmara Clara* (1980).

Nesta seção sobre a teoria fotográfica, propomos o diálogo entre o paradigma apresentado com o que André Rouillé (2009) define como regime da *fotografia-expressão*. Rouillé estabelece esse regime da fotografia no contemporâneo, rejeitando o regime da fotografia-documento, designação do real. Acompanhando Rouillé, tratamos a fotografia no seu caráter expressivo e desenvolveremos este diálogo no capítulo da análise. O estudo também se vale de uma abordagem antropológica da fotografia, referendando-se na obra de Rosana Andrade (2002) que trata desta relação.

Em um segundo momento de desenvolvimento teórico, abarcaremos o pensamento de Michel Foucault, central para a proposição desta pesquisa. Foucault foi um pensador multidisciplinar, transeunte pelos campos da filosofia, sociologia, antropologia, psicologia, comunicação e afins. A partir de uma abordagem a que chamou de *genealogia histórica*, o francês revolucionou as narrativas da teoria social propondo outras maneiras de reflexões sobre o poder, o Estado, as instituições disciplinares. Tratando de temas como a História da Loucura (1978), variadas instâncias da História da Sexualidade (2017), os sistemas de vigilância e punição (2011), entre outros tantos desencadeamentos de sua obra, ele nos traz uma produção teórica complexa acerca do sistema em que vivemos modernamente. Ao fim de sua trajetória, porém, Foucault faz um movimento de retorno à Antiguidade greco-romana Clássica para investigar como os sujeitos, dados os regimentos de controle que ele mesmo aborda, poderiam produzir experiências de liberdade. Ele buscava encontrar os caminhos de uma sociedade que não demandava a produção de uma moral una, regimentar; mas onde eram possíveis as produções de variadas morais.

É neste momento da obra de Foucault que estão elementos centrais para este trabalho. Seu pensamento passa então a tratar do que ele chama das *artes de viver*, técnicas relacionadas a uma ética do *cuidado de si*, capazes da produção de uma *estética da existência*. Nesta parte do estudo serão desenvolvidos estas ideias e a proposição de se pensar o fazer fotográfico enquanto uma destas técnicas, capazes de produzirem uma narrativa que tencione a estética estigmatizante que recai sobre as comunidades pobres de nosso país, em especial, da juventude pobre, na sua maioria negra, das favelas brasileiras.

Como também se faz importante para o desenvolvimento deste trabalho, a noção de *estigma* será abordada nos termos de Erving Goffman (1963), sociólogo que produziu obra considerada seminal para o tema. A ideia é que os conceitos apresentados, como é o caso do estigma, assim como outros que surgirão em meio a este desenrolar teórico estejam sempre orbitando este ideário foucaultiano, focado na temática da estética da existência e das técnicas de si.

Uma das proposições presentes é expandir o conceito teórico de Foucault acerca das artes de si, considerando a fotografia como uma forma interessante de uma *escrita de si* alternativa,

compondo uma estética da existência que, a partir do fazer fotográfico, produza sentidos na direção de romper com os olhares marginalizadores do senso comum. Uma escrita de si que floresce com potência no presente, tendo em vista o mundo extremamente imagético em que vivemos. As imagens nos bombardeiam a todo instante, sejam imagens digitais nas telas dos aparelhos que agora carregamos nas mãos, seja caminhando pela cidade notando as impressões espalhadas pelo cenário urbano. Também compreende-se que o avanço tecnológico e uma ampliação do acesso à internet são fomento às técnicas de si: o desenvolvimento tecnológico material, traduzido nas câmeras fotográficas de qualidade digital elevada contidas nos novos celulares, por exemplo, permite uma inovação das técnicas de si subjetivas, práticas que compõem ensaios de liberdade. Em termos da *escrita de si* também nos apoiaremos em Skliar (2014) que se utilizou do pensamento foucaultiano para densificar este conceito.

Nesta parte do estudo, propõe-se o diálogo entre os conceitos mencionados anteriormente com a questão trazida por Guattari (1981) sobre a *pulsão política do desejo*. O trabalho aborda como o sistema em que vivemos produz fluxos de trabalho e de saber que constroem subjetividades nos indivíduos destinadas à sujeitá-los para certas condições sociais. O desejo de romper com estas hierarquizações e estigmatizações ganha o caráter de ação política, como explica o autor. Assim, o texto propõe entender a construção de narrativas fotográficas como as analisadas no projeto enquanto uma forma de expressão social do desejo de romper com estas normatividades.

A experiência de liberdade pode ser entendida, seguindo o labirinto dos entrelaços do pensamento de Foucault, como formas de resistência ao processo de governamentalização e de sujeições a que estão cotidianamente inseridos os e as jovens que produzem as fotografias, foco de análise deste trabalho. A sensibilidade ganha potência a partir do olhar fotográfico. Este olhar sensível transformado em fotografias compartilhadas publicamente nas redes sociais são formas de subjetividade inovadoras dadas ao confronto das subjetivações construídas a partir de imagens estigmatizantes. O tratamento estigmatizante de uma alta parcela da grande mídia sobre a juventude pobre brasileira está em grande escala relacionado com os dispositivos estéticos que se reproduzem nela a partir dos aparatos de vídeo e fotos que consegue multiplicar intensivamente. O imaginário de criminalização social desta juventude se constrói nas classes privilegiadas a partir desta formatação da imagem do corpo, das condições sociais, das vestimentas, das maneiras de se movimentar e estar no mundo. A imagem é central neste processo.

A partir do Favelagrafia, entende-se que, contra as criminalizações possibilitadas pelas estigmatizações, é possível retratar a riqueza e a inegável beleza de vidas marginalizadas. Os olhares dos meninos favelados com instrumentos musicais; os deslizamentos que provocam os corpos trans-favelados que nos revelam outras corporalidades possíveis; a beleza de um pôr-do-sol

vista de uma das favelas mais famosas do mundo; toda essa multiplicidade de beleza e de existência retratada no fazer fotográfico cria rupturas nos processos de construção dos estigmas sociais que tem a função de justificar socialmente a condição de pobreza socioeconômica naqueles territórios, além de condicionar o tratamento social violento e conflitivo que, por muitas vezes, impera naqueles contextos. Por tratar desta condição de marginalização da juventude pobre no Brasil, serão abordados trabalhos do campo da Ciência Social que analisam tal situação. Uma destas ideias sociológicas é da *fome de existir*, apresentada por Luiz Eduardo Soares (2006) e que, aqui se propõe, pode se relacionar com a produção de uma estética da existência.

O terceiro capítulo é destinado à análise da construção narrativa fotográfica do projeto Favelagrafia com base no desenvolvimento teórico previamente desenvolvido. Neste ponto será dado o informativo sobre a composição e história do projeto, desde seus integrantes até suas formas de financiamento. Todas as fotografias contidas nestas páginas foram produzidas pelas e pelos 9 jovens habitantes de 9 favelas da cidade do Rio de Janeiro que compõe o Favelagrafia.

O Favelagrafia tornou-se expoente deste movimento imagético e fotográfico que nasce nas periferias e busca retratar a vida presente naqueles territórios pelo olhar de quem pertence àquelas regiões. Podemos citar outros que também poderiam estar presentes em uma análise como essa: Escola Popular de Fotógrafos, Coletivo Papo Reto, Favela em Foco, são alguns. Da música à literatura, das artes visuais à dança, estes fazeres demonstram a potencialidade destes desejos de existir, de se produzir enquanto protagonistas, sujeitos ativos de suas vidas: de construir *artes de si* que criem narrativas alternativas aos estigmas sociais.

3. QUADRO TEÓRICO: dos paradigmas da fotografia à estética da existência

3.1 Paradigmas teóricos sobre a fotografia: um traço do real e a fotografia-expressão

Nestas considerações, acompanharemos Dubois e sua apresentação das concepções paradigmáticas na história da teoria fotográfica. Segundo o autor, a fotografia pode ser considerada a partir de três noções que marcaram o pensamento sobre esta técnica: fotografia como *espelho do real*, como *transformação do real* e como *traço do real* (DUBOIS, 2004). Podemos desenvolver sinteticamente este pensamento para melhor compreensão de como atentamos para a fotografia neste trabalho.

A primeira concepção sobre a teoria fotográfica e as relações existentes entre a produção das mensagens e seus receptores externos se deu no sentido de estabelecer a fotografia como o que Dubois designou de discurso da *mimese* ou o princípio da semelhança. Este é o paradigma primário construído a respeito da fotografia e está relacionado com um ideal sobre o campo artístico em geral vigente àquele tempo. Nesta época de inicial desenvolvimento da técnica fotográfica, de origem que remonta ao século XIX, entendia-se que a fotografia supria a necessidade de representação perfeccionista do mundo real que era relacionada à pintura. Aqui, a fotografia não era considerada enquanto concepção artística, ligada às técnicas complexas e interpretações subjetivas de artistas. Foi estabelecida à fotografia esta missão de reprodução mimética da realidade. Neste sentido, deslocou-se a obrigação de mimetizar a imagem do real da pintura para a fotografia – de certa maneira, a fotografia “ameaça” o campo da pintura neste tempo. Neste momento histórico, a prática da pintura era relacionada a esta busca incessante de melhor espelhar a realidade a partir dos traços de pincel nas telas. Movimentos como o realismo europeu eram considerados os mais avançados e prestigiados justamente porque abarcavam essa tentativa extrema de representar o mundo externo. Quando a fotografia aparece não só como uma invenção pontual, mas com a capacidade de se expandir e reproduzir, é transferida a ela esta capacidade de representação (DUBOIS, 2004).

Assim, a fotografia foi considerada uma representação documental do real, seu espelho, uma memória do real capturada a partir da frieza mecanicista de uma nova tecnologia. A imagem fotográfica é considerada o “resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 2004, p. 32), tendendo a ser instrumentalizada pelo pensamento do positivismo da época, uma técnica descaracterizada de subjetividades, que não se prestava à liberdade imaginativa e criatividade artística, características de outros campos expressivos. Em um sentido semiótico, a fotografia é considerada como ícone, ou seja, apresenta uma relação de semelhança com seu referente. Assim, os movimentos se reforçam: libertada da tarefa de representar a imagem fiel do mundo externo, a

arte perde sua obsessão de perfeccionismo e se expande para outras maneiras de explorar a criatividade artística. Não à toa vemos a gênese de movimentos artísticos como o impressionismo e o surrealismo a partir desta “liberação” da pintura proporcionada pela fotografia. Enquanto a fotografia reforça sua técnica na crença de estabelecer cada vez mais sua produção como representação fiel do mundo.

Como Dubois assinala, “resultado objetivo da neutralidade de um aparelho”, a fotografia se relaciona à função puramente documental, concreta, referencial; já a pintura, espaço de possibilidade da libertação criativa, passa a tratar do imaginário, do subjetivo, do seu potencial enquanto formulação artística (DUBOIS, 2004). Há, então, uma ausência do sujeito, da autoria, da possibilidade de inscrição de *si* no fazer fotográfico, negativo das subjetividades. Como aponta Sant'Anna (2011), a fotografia conceituada desta forma se torna uma

operação objetiva resultante da ausência do sujeito, desprovida da habilidade interpretativa e hierarquizadora, apenas produzida pela regência das leis da ótica e da química. Como signo dotado de credibilidade objetiva, a fotografia assumia a posição de ícone, pautado pela semelhança fiel ao objeto representado e pela ausência do sujeito a testemunhar irredutivelmente a existência do referente (SANT'ANNA, 2011, p. 3).

Seguindo a trajetória paradigmática, Dubois desenvolve a ideia da fotografia como *transformadora do real*. Esta noção ganha contornos partir do século XX, com a maior utilização da fotografia e capacidades técnicas relativas ao equipamento (o tamanho do maquinário vai gradativamente diminunindo), além da absorção dela também por grupos artísticos que tensionavam romper com as preposições anteriores e considerá-la como matéria artística – os *pictorialistas* formaram um movimento que projetaram esta tensão, apesar de para isso terem tratado a fotografia a partir dos preceitos da pintura para esta tentativa de “elevação” de seu caráter ao reconhecimento como arte.

Ao perceberem a “falha” em uma tentativa de representação perfeccionista do real, o pensamento sobre a fotografia passa a estar assentado nesta própria característica falha: a fotografia não é capaz das pretensões de uma total “fixação empírica” da realidade na imagem (DUBOIS, 2004) justamente porque é determinada pelos ângulos de visão estabelecidos, pela possibilidade técnica das câmeras e lentes, pelo enquadramento do olhar que cada um dá no instante de produzir a imagem fotográfica. Ou seja, a fotografia passa a ser compreendida enquanto dependente destas individualidades. Agora, distante de capturar o real do mundo, a fotografia o transforma, reduzindo todas as nuances de luz, os espectros de cores, as diversidades de sensações físicas do mundo real em uma imagem bidimensional preta e branca. Os sentidos possíveis – tato, olfato, espaço, tempo – são reduzidos a uma impressão.

Sendo assim, a recepção da imagem fotográfica torna-se relativa aos códigos culturais, ao

aprendizado dos signos, das linguagens, aos aspectos determinados culturalmente – em oposição à ideia da formulação de uma imagem a partir da objetividade e neutralidade da máquina fria, agora as subjetividades da interpretação e produção adentram o caldo teórico. Para além de ícone, a fotografia torna-se símbolo, de necessária decodificação de suas convenções de linguagem, tal como a palavra. Como Dubois também aborda, de uma noção de mimese do mundo exterior, a fotografia passa a ter uma significação que poderia, inclusive, revelar uma “verdade interior”, uma verdade a ser descoberta, escondida nos meandros da imagem, sobre aquilo ou aqueles representados.

O último paradigma conceitual sobre a fotografia é o que consideraremos na análise deste estudo e que tem ligações com as formulações pós-estruturalistas de pensadores como Foucault. Assim, refutando a possibilidade da fotografia representar um espelho do real e também não considerá-la ainda como redutora da realidade, ou que tem seu valor ao trazer “verdades interiores” escondidas, a serem descobertas pela interpretação fotográfica, Dubois aborda a imagem fotográfica como o *traço de um real*, presente no que apresenta como “discurso do índice e da referência”.

A fotografia se identifica com a ideia de índice, sustentando que há uma necessária ligação física entre o referente e a imagem, mas sem cair na ilusão da possibilidade mimética da realidade. Roland Barthes (1980) aborda a ideia do referente neste sentido: é inegável a presença e emanção do referente na imagem, considerando-o como um referente fotográfico. Tal referente, porém, não se torna “a coisa *facultativamente real* a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia” (BARTHES, 1980, p.119). Em outras palavras, Barthes nos diz que a necessidade inerente ao fazer fotográfico de estabelecer que o fotografado esteja na frente da objetiva nos comprova, a partir da captura daquele instante, que “Isto foi!”; a questão é que ela não nos diz “Isto quer dizer aquilo” (BARTHES, 1980). Esta interpretação cabe a nós e às complexidades das interrelações de nossas produções de sentido.

Assim, as possibilidades de significados presentes na fotografia tornam-se multidimensionais e polissêmicos. Não há, necessariamente, uma verdade pré-discursiva, interior, a ser encontrada ali, assim como ela não é um espelhamento do real. O que há é uma experiência de captura de um traço do que foi aquele real, comprovando que ele existiu, mas dependendo de nossas interpretações e subjetividades para conferir qual sentido se dá para esta existência. Há aqui uma dimensão de significados possíveis de emanarem da imagem fotográfica no qual o receptor caminhará a depender de suas codificações culturais, de suas convenções de linguagem e, também, dos regimes de verdade que o afetam, das relações de poder que configuram o seu olhar. A fotografia, então, torna-se um

“acontecimento discursivo”, no qual as várias leituras admissíveis sobre a fonte nos apontam para uma *história possível dos indícios* e não uma *história impossível das evidências*. Com base nessa perspectiva de análise da imagem fotográfica, nunca mais teríamos o passado que realmente teria acontecido, a não ser a construção discursiva desse passado, por mais que buscássemos interpretar, compreender ou desvendar (SANT'ANNA, 2011, p. 7).

Esta abordagem do “traço de um real” é utilizado para a análise da fotografia contida neste estudo pois relaciona-se às ideias de Foucault sobre a produção de saberes e verdades, tomando os saberes e verdades que nos constituem e disciplinam como construções sociais e discursivas. Também é fundamental pois permite a consideração da inscrição de *si* no fazer fotográfico. Esta imposição da necessidade de um processo de significação da imagem fotográfica faz com que se estabeleça a importância da consideração das escolhas, das práticas e dos olhares tanto de quem fotografa quanto de quem recebe as imagens, interpretando-as, conferindo a ela seus próprios significados. A realidade capturada pela fotografia torna-se um discurso imagético de realidades possíveis, a partir da consideração de que são múltiplos os olhares, múltiplos os processos de significação. Assim, podemos analisar as fotografias do projeto Favelagrafia – a serem analisadas no último capítulo deste trabalho - enquanto uma prática discursiva, constituinte da construção de outras possíveis realidades a partir da narrativa imagética. Ao relacionar ideias sobre a fotografia e uma parte do pensamento delineado por Foucault, Sant'anna aborda que

Em suma, a fotografia poder ser pensada como uma prática discursiva, cujas regras anônimas, históricas, determinadas no tempo e no espaço, podem definir, em certa época e para determinada e específica área social, econômica, geográfica, lingüística e também visual, as condições de existência da função enunciativa, ou seja, a formação dos objetos, a formação das posições subjetivas, a formação dos conceitos e a formação das escolhas estratégicas (SANT'ANNA, 2011, p. 80)

Para caracterizar a prática fotográfica enquanto uma prática da estética da existência, uma arte de si capaz de criar rupturas nos processos de estigmatização de nossa sociedade – conceitos oriundos do pensamento de Michel Foucault e que serão desenvolvidos em seguida - consideramos como fundamental este tipo de abordagem.

Outra proposição conceitual no campo da teoria sobre fotografia que será explorada é o da *fotografia-expressão*, cunhado por André Rouillé no seu conhecido livro “Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea” (2009). Nesta obra, Rouillé também explora uma linearidade histórica no pensamento sobre a fotografia relacionando-o com as mudanças sociais desde seu invento até o tempo presente.

Relacionando com os preceitos abordados anteriormente em Dubois (2004) , Rouillé (2009) trata uma primeira fase do entendimento sobre a fotografia como regime da fotografia-documento. A fotografia como um documento da realidade, assim como a consideramos enquanto espelho do real. O autor relaciona este pensar sobre a fotografia com os contextos da sociedade à época, no

tempo da instauração da Modernidade e da sociedade da produção industrial. Um tempo onde ideais positivistas ganham terreno no campo da teoria social e surge um ideal de apreensão sobre a *verdade* do mundo. O desenvolvimento deste tipo de sociedade foi terreno favorável para a estruturação da convicção da fotografia enquanto um documento do real e para a crença na existência de uma verdade a ser capturada pelas lentes das câmeras. A ideia desta estruturação social para que estas convicções florescessem é fundamental para Rouillé. “O verdadeiro é uma produção mágica (...) O documento precisa menos de semelhança ou de exatidão, do que de convicção” (ROUILLÉ, 2009, p.62)

Após a Segunda Guerra Mundial, a utilização da fotografia se expande intensamente em revistas, jornais, impressões que levam fotógrafos e fotógrafas a explorar o mundo e trazer para os olhos dos receptores sua realidade. Segundo Rouillé, até meados da década de 1970 este entendimento de um regime da fotografia-documento é hegemônico.

É importante salientar que Rouillé critica algumas das interpretações sobre a fotografia contidas em Dubois e em Barthes. Para Rouillé, estes autores tratam da fotografia reduzindo-a em seu caráter maquínico, observando apenas nas possibilidades de representação do real a partir dos instrumentos disponíveis. O autor vê aí uma abordagem essencialista, como se fosse possível registrar leis gerais que regessem a fotografia, estivesse ela impressas em um livro, nas paredes de um museu ou nos muros da cidade. A fotografia é vista por sua utilidade, perde o caldo subjetivo que a atravessa. Tratá-la assim seria considerar leis gerais sobre a fotografia que “são as de uma máquina singular, insensível à história, ao contexto, aos costumes” (ROUILLÉ, 2009, p.193). Esse tipo de pensamento essencialista acaba por reduzir as possibilidades de significações e interpretações no campo da fotografia, tanto na produção quanto na ordem da pesquisa a seu respeito.

Esta convicção acerca da fotografia-documento perde legitimidade a partir dos anos 1970 e 80 também por conta das transformações nos modelos de sociedade que se dão neste período – e que observamos até hoje. O declínio da sociedade industrial significa o declínio do regime da fotografia-documento. Em conjunto com desenvolvimentos tecnológicos que permitem uma reprodutibilidade avançada e as possibilidades dos novos equipamentos, também se dão transformações que nos direcionam a uma sociedade da informação. Os regimes de verdades absolutas caem, tanto politicamente quanto nos campos teóricos. Estas crises da verdade atingem o fazer fotográfico na desconsideração de que a fotografia existe como um documento real. Assim, a fotografia também se liberta de sua práxis de designação do real, encurralada na “missão” de representar o verdadeiro que está no exterior. Pensar a fotografia a partir do documento e da representação nega “as infinitas mediações que se inserem entre a imagem e as coisas” (ROUILLÉ,

2009, p.19).

É a partir daí que podemos compreender o que Rouillé chama de regime da *fotografia-expressão*. Para o autor, a fotografia-expressão contempla a ideia de que há uma infinidade de imagens que se interpõem entre o real e a fotografia. A fotografia não está baseada somente no seu referente, mas nestes atravessamentos que constituem uma imagem e que são passíveis de serem expressos na linguagem fotográfica. A fotografia ganha força enquanto uma forma de expressão, não somente de representação. Assim, é capaz de produzir sentidos para além do objeto representado na imagem. Ela compreende uma linguagem e aspectos como luz, ângulo, profundidade de campo, enquadramento, composição são alguns dos elementos a serem explorados na sua constituição. Neste sentido, a fotografia-expressão adquire a possibilidade de uma escrita, onde as singularidades – dos contextos e dos indivíduos – estão consideradas e são constituintes do seu caráter enunciativo. Esta fotografia-expressão caminha no limiar entre o documento e a arte: ela nega o espelhamento do real, mas utiliza da escrita fotográfica, de uma linguagem imagética composta por vários elementos, para expressar uma enunciação das subjetividades presentes naquele real que atravessa quem está fotografando.

De uma sociedade industrial do material, positivo e concreto, passamos a uma sociedade da informação, estruturada em redes e onde o campo digital ganha espaço intensamente. As narrativas objetivistas e concretas rompem-se, dando lugar à consideração das experiências, das construções sociais e da relatividade. Como Rouillé explica, a expressão não nega a finalidade de documento, mas utiliza de uma linguagem que abraça esta finalidade de documentar a partir de uma escrita fotográfica que permite a produção de outros sentidos, para além da cristalização visual de uma verdade única acontecida. Passamos de um regime que *documenta* os objetos, espaços, pessoas, para um regime que *expressa* acontecimentos, experiências, sentimentos.

3.2 Foucault, poder e liberdade

O pensamento de Foucault desenvolve-se no sentido de analisar os modos de subjetivação, o governo moderno dos indivíduos, as maneiras como as instituições têm de tornar os sujeitos subalternos às suas normas. Para isso, o francês se utiliza de uma abordagem genealógica-histórica, na tentativa de compreender os regimes disciplinares e os processos de criminalização instaurados na transformação da Idade Média para o sistema dos Estados Modernos.

Assim, uma das formas de abordar tal constituição social é pelas estratégias de governamentalidade desenvolvidas ao longo dos últimos séculos. *Governamentalidade* é um conceito que abrange as complexas relações institucionais, de saberes e de poder que vêm a constituir os processos pelos quais passamos a ser sujeitos por estas novas configurações do

poder e seus interesses. Essa governamentalização nos engloba em diversos níveis, tanto individual como enquanto populações. Está tanto presente em nosso imaginário quanto em nossas ações práticas cotidianas. Como Foucault define, o poder está constituído nas macroestruturas políticas – Constituições, Congressos, Justiça – como também nas microfísicas, nas formas de ser, nas projeções de nossas individualidades, na maneira como nossas relações humanas se desenvolvem no seio social (FOUCAULT, 2014). Governamentalidade é definida pelo próprio autor como

Por essa palavra 'governamentalidade', eu entendo o conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer essa forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, como forma principal de saber a economia política e por instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por governamentalidade, entendo a tendência que em todo o ocidente conduziu incessantemente, durante muito tempo, à preeminência desse tipo de poder que se pode chamar de 'governo' sobre todos os outros – soberania, disciplina, etc (FOUCAULT, 2005, p. 54-55).

As compreensões destes regimes disciplinares, no entanto, deixam transbordar também certos questionamentos: onde, então, está a *liberdade*? Quando pensamos numa linearidade histórica do pensamento do francês, em uma primeira mirada podemos compreender que, a partir do fim dos anos 70, houve uma guinada nas suas pautas de pesquisa. No entanto, a temática da liberdade nunca deixou de acompanhar sua filosofia. O que o diferencia é que, ao compreender os mecanismos jurídicos, institucionais, racionais da formatação dos indivíduos nas ferramentas de subjetivação dos governos modernos, Foucault nega a armadilha de pensar as formas de busca pela liberdade a partir destes métodos. Uma liberdade calcada nos mecanismos jurídicos, a partir dos dispositivos legislativos, não o satisfaz pois é justamente neste mecanismos que o poder que ele próprio desvendou atua.

Bourdieu, pensando junto à Foucault nesta temática, nos instiga

Tentar pensar o Estado é expor-se a assumir um pensamento de Estado, a aplicar ao Estado categorias de pensamento produzidas e garantidas pelo Estado e, portanto, a não compreender a verdade mais fundamental do Estado (BOURDIEU, 1996, p. 91).

Ou seja, se pensarmos as liberdades nos termos propostos pelos próprios sistemas de governamentalidade estaremos definindo tais liberdades a partir do universo delimitado por estes mesmos sistemas. Desse tipo de liberdade devemos desconfiar, nos diz Foucault. Assim, ele inicia um percurso que remonta à Antiguidade Clássica, nas sociedades greco-romana, para analisar como era possível, antes da constituição do Estado Moderno e da religião como a conhecemos, que os sujeitos fossem capazes da produção não de *uma* outra moral, única, diferente da moral moderna, mas da produção de variadas morais. Como ele cita diversas vezes nos seus derradeiros cursos no College de France (2017), onde está o exercício deste retorno ao contexto clássico greco-romano, seu pensamento nos incita à negação radical do que é Uno. Após estabelecer seus pensamentos nos

muros das prisões, nos regimes escolares, no emprisonamento em manicômios, surge um Foucault que se encanta por uma dinâmica social onde era possível, incentivada e filosoficamente exercitada a produção de *morais* variadas, e *morais* ligadas aos ideais de ética e estética de si. A partir daí, surgem conceitos como *artes de si*, *estética da existência*, *escrita de si*, entre outros, que configuram a experiência de uma compilação ética do sujeito enquanto livre.

3.3 Um sentido de liberdade

Para compreender o que quer dizer *liberdade* é necessário perceber que ela não é uma condição permanente ou uma característica em que se pode se estabelecer definitivamente. *Liberdade* não é o mesmo que *liberação* (FOUCAULT, 2004). A liberdade está nas práticas. Como Brandão assinala ao abordar a ideia das artes da existência, “a liberdade é da ordem dos *ensaios*, das *experiências*, dos *inventos*, conduzidos pelos próprios sujeitos que, tomando a si mesmo como objeto, inventarão seus próprios destinos” (BRANDÃO, 2015, p.381).

Nossa liberdade é limitada pelas formas de subjetivações que nos sujeitam a uma normativa pré-estabelecida de como existir, uma moral obrigatória a ser seguida. Neste sentido, o poder, para Foucault, não atua somente em seu sentido negativo: não só reprime, não só exclui, não só pune. A lógica punitiva está contida nestes mecanismos de poder, instrumentalizados em diversos dispositivos de controle: a polícia, a justiça, a prisão. E, alvo de grandes polêmicas no pensamento foucaultiano, os controles disciplinares exercidos pelas escolas, pela família, pela medicina, pela religião. Todas estas instituições reproduzem seus mecanismos disciplinares. No entanto, pecamos ao olhar para este poder somente a partir deste ponto de vista *negativo*, repressor. É preciso analisá-lo também em sua ótica produtiva, ou seja, *positiva*. Quando reprimem, estas instituições não só punem, mas, também, criam. Criam formas de existência “adequadas”, criam regimes disciplinares, fabricam condutas socialmente aceitas de como viver, como se portar tendo em vista seu corpo, sua condição social, suas raízes. O poder cria, acima de tudo, *domínios do real*. “Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil; se ele é forte, é porque produz efeitos positivos de desejo e de saber” (BRANDÃO, 2015, p. 383).

Estes efeitos produtivos de *desejo e de saber* são essenciais à ideia da prática da liberdade a partir das *artes de si*. Se vivemos neste contexto de governamentalização, de individualização, um processo que abarca a biopolítica – aqueles corpos que *sabemos* são perigosos a nosso mundo – então são fabricadas as identidades que nos são impostas. Ensaiar a liberdade, neste sentido, é construir sentido para nossa existência a partir da resistência ao que nos foi imposto. Recusar o que o poder em suas variadas dimensões (o Estado, mas também a sociedade, a escola, a mídia) nos

impõe a ser. Como diz Foucault, é possível que o objetivo desta experiência seja, justamente, “recusar o que somos”, o que *devemos* ser, negar aquilo que nos foi imposto:

Talvez, o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos. Temos que imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos desse “duplo constrangimento” político, que é a simultânea individualização e totalização própria às estruturas de poder moderno. A conclusão seria que o problema político, ético social e filosófico de nossos dias não consiste em tentar liberar o indivíduo do Estado nem das instituições do Estado, porém nos liberarmos tanto do Estado quanto do tipo de individualização que a ele se liga. Temos que promover novas formas de subjetividade através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos (FOUCAULT, 1995, p. 239).

No trecho acima, podemos destacar a produção de “novas formas de subjetividade” como fundamental para a análise aqui proposta. Ao analisar a produção fotográfica exposta adiante, é possível compreender como esta produção imagética propõe a ressignificação dos olhares sobre a vida nos espaços onde residem os jovens fotógrafos e fotógrafas. Estes olhares criam novas subjetividades por duas vias: sensibilizam os receptores das fotografias, mas, também, compreendem um processo contínuo de sensibilizar o olhar de quem produz a própria imagem.

3.4 Poder, juventude e estigma

Como o autor nos atenta, este positivismo do poder e suas ferramentas de subjetivações, estão contidas em dinâmicas que vão para além do Estado e de governos. Essa censura à liberdade não está contida somente onde existe a centralidade do Estado, como também não significa que sem o Estado a liberdade poderá florescer. Inclusive, o poder, ao limitar e reprimir estas práticas que nos dão a sensação de sermos livres, excita a liberdade, provocando-a. Percebemos as repressões impostas e, então, estas experiências de liberdade aparecem como uma categoria da ordem da resistência a esta subalternidade (FOUCAULT, 2002).

Mas o quê é este *poder*? É possível medi-lo? Dar a ele caras e nomes, alvos certos? Como o *poder* se configura? Há uma relação complexa no pensamento foucaultiano para caracterizar este *poder*. Para compreendermos estas relações e melhor entender a análise aqui contida, é preciso esclarecer que, para Foucault, não há uma titularidade do poder, não é possível definir uma equipe que governe este poder, declarar os rostos que configuram sua racionalidade. O poder está disposto em diversas relações e estas sujeições e governamentalizações se entrelaçam em variadas formas e dinâmicas. É certo que o Estado Moderno passa a estabelecer instituições e materializações específicas deste poder e seus regimes disciplinares: Foucault abordou instituições como os manicômios, as escolas, as prisões, a religião, entre outros, como ferramentas deste poder na ordem das sujeições, da moralização e das disciplinas. E, assim, como não são estanques, também é necessário compreender esta dinâmica nos entrelaçamentos sociais que se constituem na estrutura

do sistema onde vivemos. Por exemplo, retrata-se, no Brasil, a criminalização existente da juventude negra e pobre. Podemos dizer que tal criminalização é fruto desta atuação do *poder*, mas não um poder uno e facilmente identificável. Este processo é fluído, pulverizado. Suas características objetivas e subjetivas se relacionam para que este processo tome forma. Podemos identificar a atuação das forças policiais como parte integrante, enquanto não esquecemos da atuação de parte da chamada grande mídia no reforço desta criminalização. São várias as facetas existentes no conceito complexo que Foucault denomina de poder. Por conta disso, não é possível simplesmente capturá-lo e identificá-lo de maneira objetiva (o que o torna ainda mais complexo):

Afinal de contas, foi preciso esperar o século XIX para saber o que era a 'exploração'; mas talvez ainda não se saiba o que é o 'poder.' E Marx e Freud talvez não sejam suficientes para nos ajudar a conhecer essa coisa tão enigmática, ao mesmo tempo visível e invisível, presente e oculta, investida em toda parte, que se chama poder. A teoria do Estado, a análise tradicional dos aparelhos de Estado sem dúvida não esgotam o campo de exercício e de funcionamento do poder. Existe atualmente um grande desconhecido: quem exerce o poder? Onde o exerce? Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, para onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste, mas o poder... Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. Além disso, seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de que revezamentos e até que instâncias, frequentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui (FOUCAULT, 2002, p.137-138).

Podemos também abordar, da maneira foucaultiana, como a grande mídia contribui para tal sistema, reproduzindo as criminalizações e estigmas sobre a população pobre, especialmente a juventude das periferias. Neste sentido, enquanto instrumento simbólico de dominação, a mídia se enquadra no que Bourdieu (1989) chama de *poder simbólico*. Bourdieu aponta como os sistemas de poder se instrumentalizam em violências físicas, visíveis aos olhos que afetam cotidianamente a vida de classes pobres da população. No entanto, é na complexidade daquelas violências invisíveis, das naturalizações a respeito destas violências, que está a maior efetividade deste sistema. Quando naturalizamos o fato de uma vida do jovem branco de classe alta valer mais, causar mais comoção, mobilizar nossos recursos e capitais sociais de uma forma muito mais intensa do que a morte endêmica de jovens negros em todo o país, vemos como esta violência simbólica está bem articulada. Para Bourdieu,

É assim que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados (BOURDIEU, 1989, p. 11).

Neste sentido, sistemas simbólicos como a linguagem, a religião, as mídias, entre outros, relacionam-se na legitimação e aceitação social de ações violentas direcionadas a estes grupos. Assim, identificar estas características no processo de domesticação é importante, porém, também

pode trazer nosso olhar para como reage a juventude que sofre tais processos a partir da criação de seus próprios sistemas simbólicos, a construção de elementos culturais que os diferenciem daqueles que os marginalizam e que servem como resistência a estes controles e regimes arbitrários.

3.5 Estigma

A noção de estigma social é fundamental para este estudo. Um ponto central do trabalho é analisar como a fotografia enquanto prática de uma arte de si pode tensionar as estigmatizações estabelecidas em nossa sociedade. Erving Goffman é um autor muito utilizado para a definição dos estigmas e suas formações. Na sua definição, estigma é “a condição do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena” (GOFFMAN, 2004, p. 4). Para a sociologia, o estigma está relacionado com a identidade social que é designada externamente aos grupos sociais, desvalorizando-os perante o conjunto da sociedade, atribuindo aos indivíduos características que podem vir a ameaçar os valores normalmente aceitos ou as condições sócio-econômicas estabelecidas. O estigma, portanto, está relacionado com a condição de marginalidade imposta a certos grupos sociais.

A etimologia da palavra, como demonstra Goffman, também nos auxilia a compreender o conceito do estigma social. Na Grécia Antiga (assim como Foucault, Goffman se utiliza da Antiguidade Clássica), a palavra estigma era utilizada para designar as marcas que se faziam em escravos e criminosos para que fossem reconhecidos publicamente. Na Idade Média, além desta designação, também contemplava sinais corporais de doentes e deficientes físicos, além de poder significar marcas consideradas divinas, sinais de Deus nos corpos, como marcas de nascença e afins. Atualmente, estigma define-se por esta categorização de um status social inferior, atribuído de um grupo privilegiado a outro, de uma classe a outra, na intenção não só de desqualificar, mas de reprimir tal grupo estigmatizado a fim da manutenção do status quo social, intimamente ligado ao processo de exclusão social. Ou seja, as estigmatizações são da ordem das pré-noções sobre determinadas pessoas, aos pré-conceitos tão existentes e reproduzidos em nosso sistema social. E, ainda, se constituem a partir do corpo, da estética, das representações imagéticas daquelas populações que tornam-se marcadas pelos estigmas.

A consequência mais marcante da estigmatização é a negação de direitos e oportunidades ao grupo estigmatizado, inclusive, à aceitação e naturalização da violência e da repressão destinadas a tal grupo. Compreende-se assim que a população LGBT+, pobres, negros, refugiados são exemplos de grupos sociais estigmatizados no nosso contexto. A partir do preconceito gerado em torno de sua identidade e, muito importante, em torno da sua imagem, de seu corpo, são socialmente acionados dispositivos simbólicos que legitimam as violências físicas e subjetivas destinadas a tais

populações. O estigma é o que nos faz silenciar a respeito destas violências, inclusive, a considerar tais populações enquanto ameaça, enquanto vagabundos, criminosos ou indecentes.

Ainda, como Goffman também aborda, há uma dinâmica que torna ainda mais complexo o processo do estigma social. Na verdade, é possível dizer que há uma perversidade que torna mais complexo o estigma. Esse caráter perverso se dá pois o contexto de falta de recursos econômicos, de uma educação empobrecida e de relações sociais deterioradas, faz com que os grupos estigmatizados naturalizem sua condição de inferioridade perante o todo social. Esta normatividade imposta tende a fazer com que os indivíduos aceitem como naturais sua condição de inferioridade, adotando para si os dispositivos cognitivos que criam as desigualdades estabelecidas pelo estigma.

Outra característica presente no processo de estigmatização social é seu perfil redutor. Àqueles grupos estigmatizados, tende-se a reduzir sua identidade ao estigma delimitado, geralmente criminalizatório ou moralmente perturbador. Se estigmatiza uma mulher transexual considerando sua relação com a sexualidade e com o gênero como moralmente inaceitável, reduzindo toda a multiplicidade de identidades e possibilidades de ser presentes nela a um só condicionamento. A um jovem negro da favela também se reduz tudo o que há de riqueza naquela vida a somente o perigo que ele representa por estar – invariavelmente – relacionado com o crime. Como demonstram as teorias da identidade social (BURKE, 2009), somos todos formados por uma relação múltipla e profunda de variadas identidades que nos compõe. Em termos de identidade social,

Compreender o que constitui uma identidade social é buscar interpretar como essas múltiplas identidades se relacionam em cada indivíduo, como essas identidades se relacionam com o comportamento, pensamentos e emoções e como essas identidades se relacionam com o todo, com a sociedade (BURKE, 2009, p. 3).

A estigmatização reduz toda a potência de significados que estas múltiplas identidades que nos compõe podem ter, delimitando aos grupos estigmatizados um caráter socialmente indesejado.

Ao abordar a juventude das comunidades de periferias brasileiras, especialmente a juventude negra, é preciso compreender tais estigmas também no sentido da biopolítica a que se refere Foucault. Como nos demonstra a etimologia da palavra, estes estigmas têm uma relação muito próxima com o corpo, com a imagem, com a estética. É, de variadas formas, a partir dos corpos que se formam as noções de estigmas. São imagens que nos vêm à mente quando pensamos no perigo representado por tais grupos. Seja o estigma social de usuários de crack, seja de transexuais, seja da juventude pobre relacionada com o tráfico de drogas, os dispositivos que acionamos são, em primeira instância, estéticos. O corpo é político. A imagem dos corpos também. Grande parte das imagens que tensionam estes estigmas sociais quase que brincam com estes preconceitos, nos fazem acionar certas referências imagéticas que absorvemos pelo bombardeamento de imagens que estão

presentes nos jornais, na tevê, nas redes sociais. É por isso que a beleza deste corpo também pode nos afetar: fomos normativamente programados para compreendermos certas corporalidades como ameaçadoras e, no entanto, podemos ser surpreendidos com a riqueza da vida presente em tais representações.

Os corpos da juventude negra de periferia são exemplos crassos desta programação social. Não é só por atravessarmos a rua quando este corpo cruza nosso caminho. É por olharmos para eles e, automaticamente, um processo engravado em nosso subconsciente, os considerarmos socialmente inferiores ou perigosos. Confrontar esta automatização com narrativas imagéticas que permitem ressignificações destes olhares pode se tornar um movimento interessante de rompimento com os estigmas socialmente estabelecidos.

3.6 Estética da existência e arte de si: ensaios de liberdade.

É no seio destas configurações de poder, nos territórios ali estabelecidos, no diálogo entre os corpos por estas configurações estigmatizados, que nascem as resistências a estes processos. Ou seja, é no interior destas táticas do poder que se produzem os ensaios para sua rejeição, as práticas de liberdade que se provam contra os anseios do poder. Este surgimento de práticas resistentes é fruto da própria configuração do poder moderno, como Foucault indica em seus escritos. O poder também se funda em relação a estas multiplicidades de práticas que resistem a ele, os entrelaçamentos entre verdades fabricadas e continuamente tensionadas de um lado e de outro. Estas práticas de resistência são inerentes às constituições de todas as redes de poder. Este jogo de verdades faz parte de sua estrutura (FOUCAULT, 2014).

Uma das formas de compreender tais práticas é manifestada na *arte do cuidado de si*. O cuidado de si é analisado enquanto uma das alternativas para construção autônoma do sujeito, a capacidade da invenção de um *si-mesmo*, um *eu* que se estabelece enquanto protagonista no processo de produção de verdades sobre sua vida. O cuidado de si não se relaciona com cuidados de interesses materiais, sejam financeiros, consumistas ou de privilégios. Ele é um exercício filosófico que é passível de se reproduzir, por exemplo, em práticas estéticas:

Práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se. Modificar-se em seu ser singular, e fazer da sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos que corresponda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 2004, p. 198-199)

A prática do cuidado de si, assim, se estabelece enquanto uma experiência ética do sujeito perante sua existência, uma experiência singular do sujeito em sua própria verdade. Nestes exercícios, tal verdade não está vinculada a uma moral estabelecida por preceitos de um poder

exterior, esta ética não está voltada para o fora, mas para a verdade interior, um ensaio de liberdade independente em frente a si-mesmo.

Para Foucault, portanto, o sujeito não é dado, não é cartesiano. Foucault rejeita a ideia kantiana de um sujeito onde é possível estabelecer assertações a respeito de sua humanidade normativamente. Este sujeito, ao contrário, define-se pelo seu caráter transformativo, torna-se passível de contínuas e múltiplas mudanças sobre si mesmo. O sujeito tem forma, mas sua substância é definida e redefinida continuamente, a partir das técnicas de subjetivação, das governamentalidades, dos instrumentos de biopoder; mas também das resistências a tais instrumentos, das práticas de si, do exercícios possíveis de liberdade. Estes exercícios transformativos, no entanto, não se dão somente a partir do conhecimento, da dimensão do saber. É necessário que se compreendam técnicas capazes de produzir formas de representar tais exercícios. O corpo, enquanto alvo das sujeições, necessita de técnicas para que os exercícios acerca da formação de uma corporalidade liberta possam emanar ao exterior.

O cuidado de si é uma atividade que implica não somente conhecimento, mas, também, certa técnica, colocando em jogo as formas de exterioridade, o corpo, a superfície do eu. Em outras palavras, as experiências. O si-mesmo anseia por afigurar-se enquanto *obra de arte*, o que nos direciona para um conceito do eu que, não se dirigindo a uma interioridade, mas a um exterior (...) se organiza em torno da capacidade de dar forma a essa superfície que é o *si mesmo* (VILELA, 2010, p.243).

A prática do cuidado de si, assim compreendida, é um trabalho que se realiza sobre si mesmo, estabelecendo formas de condução sobre a própria vida – seu caráter *ético* – que busca formas de se reproduzir no exterior – seu caráter *estético*. Assim, é capaz de se relacionar com o contexto social, de tensionar as verdades estanques ali produzidas, ou seja, este cuidado de si torna-se, também, uma prática política que anseia uma liberdade fundada em si mesmo. Tornadas estéticas – relacionando-se de maneira potente com o mundo exterior – estas práticas de si tensionam os estigmas fabricados socialmente. “Ela (a experiência do cuidado de si) caracteriza-se, sobretudo, pelo seu poder de transformação, impedindo a circunscrição de uma identidade social e individual que são fechadas e possibilitando, por isso mesmo, a abertura para *ser* de outro modo” (BRANDÃO, 2015, p.383). As artes de si tornam-se, assim, instrumentos para que os indivíduos possam emergir outros, ou, como descrito anteriormente, possam rejeitar aquilo a que são designados a ser pela estrutura do poder. A partir deste movimento, o *eu* torna-se um sujeito da experiência, da multiplicidade, da transformação possível a partir da constituição de sua vida enquanto *obra de arte*, uma obra em constante modificação mas que fundamenta-se na busca pela sua verdade interior.

É acompanhando estas considerações sobre uma ética da arte de viver que Foucault estabelece o conceito de *estética da existência*. A estética da existência é delineada por um processo

de iniciativa permanente de reconstrução da liberdade, um movimento que se dirige contra as formas de normalização, as estratégias de governamentalidade, os instrumentos de subjetivação. A estética da existência deriva de técnicas de si que permitem que as formas críticas de transgressões desses sujeitos sejam possíveis. Permitindo estas transgressões, descaracterizam a delimitação una, singular, reduzida, da moral do indivíduo perante as relações de poder, sendo fonte de produção da autonomia do sujeito tanto no ato de *escrever* narrativas originais construídas em tornos das suas próprias subjetividades, quanto de se *inscrever* nelas. Antes de uma busca por uma identidade definida, estas experiências denotam a busca por um sentido da vida, por uma verdade de si em sua existência em oposição aos processos de dominação. Sendo assim, a característica fundamental deste sujeito é a própria capacidade de transformação possível, o que lhe configura uma capacidade de ação política na busca do sentido desta transformação. O que podemos chamar de *política de nós mesmos* (VILELA, 2010), uma relação ética de confronto “com nós mesmos” para emergir dali a substância que constitui o indivíduo a partir das suas próprias verdades.

A estética da existência relaciona-se com a inventividade de si a partir de uma ética – cuidado de si – e das produções que exteriorizam este processo – técnicas de si. Estética da existência se compreende como essa produção inventiva de si, um *inventar-se a si mesmo*. Ela está pautada por essa atitude de criação de narrativas que subvertam os modos de subjetivação existentes: é uma invenção de uma narrativa de si que produza novas formas de subjetividades. Esta prática tem caráter reflexivo, pois é necessário o exercício filosófico de regressar a si mesmo perante as estruturas sociais que se dispõem ao redor, mas também caracteriza-se por sua dimensão ativa: é necessário criar.

Este criar que inventa novas narrativas é o resistir, pois confronta as normalizações e designações sociais pré-estabelecidas, os estigmas, as identidades sociais pré-conceituadas. Estas narrativas são inventadas para que sejam possíveis as experiências de criação de novos sentidos da liberdade. E é por isso que Foucault estabelece que esta liberdade não pode ser delimitada, capturada, não podemos simplesmente apontar em que forma se materializa. Ela não está calcada meramente através da lei, das instituições jurídicas. Antes, configura-se pela ideia de uma construção de um estilo de vida, da vida enquanto obra de arte, se estabelece pela construção própria de uma estética da existência que se estabelece em oposição às ferramentas de governamentalização.

Mas através deste conceito não se pode estabelecer maneiras de *como* atuar, não há um código de conduta, um manual estabelecido. O princípio desta ética não é estabelecer uma moral a ser seguida. Esta ética como uma arte de viver nega, justamente, a normatização de um código moral que incida e regule os modos de viver. O que esta ética de um cuidado de si abarca é

invariavelmente o contrário desta estagnação moral: o foco está na possibilidade de transformação que o sujeito deflagra a partir das técnicas de si. Ou seja, a ética da arte de viver surge como forma de afirmar a liberdade do sujeito. Assim sendo, aparece como um ato de resistência, em oposição aos regimes disciplinares que visam sujeitar os indivíduos a regras de comportamento e de condicionamento social repressoras.

3.7 Pulsões políticas do desejo e fome de existir: entrelaçamentos com a arte de viver

A compreensão da estética da existência enquanto uma produção inventiva de si na busca pela constituição do sujeito nos leva a pensar no contexto em que vivemos, em uma sociedade marcada por desigualdades e repressões, e a buscar o diálogo com outros autores que propuseram um olhar diferenciado sobre as possibilidades de rupturas das determinações sociais neste contexto. Uma das proposições que conversa com o pensamento de Foucault exposto nas seções anteriores está na ordem do que autores como Deleuze (1972), Guattari (1972; 1981; 2013) e Suely Rolnik (2013) analisam como as pulsões do *desejo* e o caráter de ação política que se estabelece neste desejo. Da mesma forma, o brasileiro Luiz Eduardo Soares (2006), sociólogo com vasta pesquisa na área da violência e desigualdade, trata do que ele chama de *fome de existir* quando analisa a relação de um grupo social altamente estigmatizado na realidade social brasileira, a juventude pobre marginalizada, e sua relação com o tráfico de drogas.

Em termos do conceito sobre desejo é preciso considerar como o desenvolvimento de sistemas políticos como o do capitalismo extremado que vemos hoje no Ocidente, bem como as experiências socialistas autoritárias, estão fundadas em uma complexa rede de relações de produção de subjetividades dadas a controlar os desejos dos indivíduos. Esta produção de subjetividades compreende toda uma série de dispositivos sociais que trabalham na constituição de laços sociais designados, em última instância, a possibilitar e legitimar a configuração da força de trabalho, da textura das relações de produção, como Guattari (1981) aborda. Assim como vimos no pensamento de Foucault e na consideração do *poder simbólico* em Bourdieu, Guattari aponta que tais condicionamentos não estão presentes somente nas “superestruturas”, o que Althusser denominou de Aparelhos Ideológicos de Estado. Estes aparelhos existem e é interessante agrupá-los, nomeá-los para podermos observá-los, contudo, estas dominações simbólicas não obedecem tão somente esta direção vetorial da macro-estrutura para a microfísica das nossas relações.

No *continuum* constituído por estes equipamentos e instituições é que se opera a formação coletiva da força de trabalho, ela própria inseparável das “infra-estruturas” econômicas. Com efeito o que é trabalhado pelas forças produtivas não são apenas fluxos de matéria-prima, fluxos de eletricidade, fluxos de trabalho humano, mas também fluxos de saber, fluxos semióticos reproduzindo atitudes coletivas, comportamentos de submissão às hierarquias, etc. (GUATTARI, 1981, p.64)

A partir tantos destes fluxos de trabalho como destes fluxos de saber, Guattari nos diz que somos moldados a manter uma relação de cumplicidade com estas formatações dos sujeitos perante as relações de trabalho existentes. Somos “equipados semioticamente para ir à fábrica ou à escola” (GUATTARI, 1981, p.64), injetados com representações coletivas acerca de instituições e grupos sociais que formam nosso imaginário tanto em termos de privilégio, sucesso e segurança quanto a respeito de violências, repressões, desigualdades. É assim que se formam os mecanismos que hierarquizam nossa sociedade, constróem padrões de opressão que tornam-se naturalizados e estratificam-se os papéis sociais designados a certos grupos específicos. Essa produção de subjetividades é, portanto, coletiva, nos toma enquanto massa de indivíduos e atua sob nossos imaginários. Em termos do sistema capitalista, da qual o autor se faz grande crítico, “é a aplicação redutora das relações de produção capitalista sobre o campo social do desejo que produz um fluxo de indivíduos decodificados como condição para a captação da força de trabalho” (GUATTARI, 1981, p.23). Foucault trata desta produção quando analisa os processos de governamentalização, o que ele chama de “formas de subjetivação” dialoga intimamente com esse fluxo de redução do desejo.

Há, portanto, a formação de uma *economia política do desejo* (GUATTARI, 1981). A partir desta economia, dos fluxos produzidos no sistema, das estigmatizações e hierarquizações sociais, são arquitetadas as formas de lidar com nossa produção de subjetividades. Assim como Goffman, o pensamento de Guattari e de Deleuze também apontam para a complexidade perversa que existe nesta economia do desejo: o fato de que estas subjetividades produzidas também se produzem naqueles que são sujeitados pelas ferramentas do poder.

Aqui, há uma diferenciação entre *sujeitos* e *sujeitados*. Em nossa sociedade, massas tornam-se sujeitadas pelos fluxos repressores estabelecidos, seja nas instituições formais de controle (como as forças de segurança), sejam nos âmbitos da produção de subjetividades (veículos de comunicação, televisão, cinema, etc), como Guattari especifica. Um trabalho de semiotização agenciado por tais instrumentos simbólicos. Guattari percebe a potência do desenvolvimento dos grandes meios de comunicação de massa na época em que escreve, e sublinha como tais meios funcionam para a conjunção deste sistema.

Atualmente, podemos adicionar a internet e a expansão prolífera das redes sociais como outro ingrediente na formação destas redes de fluxos que o autor menciona. O bombardeamento de imagens a partir das novas tecnologias de redes constrói uma marca ainda maior para a questão da imagem e a produção das subjetividades no capitalismo contemporâneo. Consumimos estas imagens a todo momento, somos expostos a elas ininterruptamente e as narrativas construídas a

partir destas novas possibilidades ganham relevância quando analisamos a formação das subjetividades e dos domínios do campo social do desejo.

Deleuze (1972) foi outro autor que se debruçou sobre a análise da questão do desejo. Em sua obra, o filósofo comenta como se delineou uma interpretação errônea acerca do conceito. Para ele, o desejo foi transformado tanto em abstração quanto em objetificação: dizemos *desejo uma casa, desejo uma pessoa, desejo uma viagem*. Mas não é isto que propriamente desejamos, um objeto, um material – este tipo de condenação restrita do desejo também se enquadra em uma produção de subjetividades em um sistema capitalista dado a transformar as aspirações e desejos em vontades consumistas e materiais. Deleuze nos diz que não desejamos *algo* ou *alguém*, mas que nossos desejos estão sempre em conjunto. O desejo se baseia na construção de um conjunto de relações que se formam em torno de situações e contextos, tanto de materialidades quanto de questões subjetivas, que temos vontade de estabelecer. Não desejamos um emprego, mas o constructo que se forma a partir daquele emprego, as possibilidades que ali existem, as relações humanas que dali podem surgir, as novas oportunidades que teremos em nossas relações afetuosas a partir deste fato novo.

Há sempre uma “paisagem” naquilo em que direcionamos nosso desejo. Ele cita Proust quando o escritor diz: não desejo uma mulher, desejo a paisagem envolta nessa mulher. Mas esta paisagem não se conhece totalmente, ela se pressente, toma forma a partir de sensações e sentimentos que nós próprios construímos ao seu redor. Ao se relacionar com esta mulher, mas não com esta paisagem que se envolve neste desejo, ficamos sempre insatisfeitos, Deleuze atenta, com a sensação de incompletude pois não interpretamos estes atos de desejar corretamente. Desejar é, assim, a construção de um agenciamento. Há uma natureza das relações entre os elementos que se configuram para a pessoa naquele desejo. Quando desejamos, agenciamos estes elementos, construímos estas relações que dão sentido a nossa vontade expressa no desejo.

Articulando estas teorizações e a produção de conhecimento acerca da realidade brasileira podemos dialogar estes pensamentos com o que Luiz Eduardo Soares (2006) definiu como *fome de existir*. O sociólogo brasileiro trabalha com o contexto social de desigualdade e o ciclo de violência que se estabelece no país, analisando questões como a juventude e seu envolvimento com o tráfico de drogas. Observando as criminalizações que envolvem a juventude marginalizada no país, Soares busca uma explicação para o envolvimento desta juventude com redes de criminalidade que vão para além da questão consumista e material. Ainda considerando tais questões como importantes na formação desta juventude – no crime os jovens podem suprir necessidades financeiras – Soares aponta que outras motivações estão presentes nesta relação. Para ele, há uma rede de subjetividades e complexidades simbólicas que dão conta das necessidades existenciais e dos reconhecimentos de identidade desta juventude que não são supridas nem pelas ações do Estado nem pelo acolhimento

da sociedade. A fome de existir é marcante nestes grupos sociais criminalizados pois todos nós precisamos deste tipo de acolhimento, de reconhecimento e de estabelecimento de protagonismo sobre nossas vidas. Em *Legalidade Libertária* (2006), Soares escreve

Essa reação só se apresenta como possibilidade real quando incorporada ao repertório inteligível e valorizado de práticas de um grupo social, ou seja, quando culturalmente acessível e moralmente assimilada, no universo de referências simbólicas e afetivas, e nos códigos morais de determinados grupos e segmentos etários. A violência, como todas as práticas humanas experimentadas na vida social, é aprendida e ensinada, transmitida pela correia de relações, no âmbito de determinados dispositivos de subjetivação que organizam saberes populares, regras morais específicas, constelações psicológicas correspondentes, estruturas locais de micropoderes, hierarquias comunitárias, valores, símbolos e linguagens compatíveis com o exercício de determinados procedimentos e métodos de ação. Ser capturado por essa teia psico-moral-simbólico-político-prática requer algumas predisposições, para as quais, a meu juízo, a *fome de existir*, de ser acolhido, reconhecido e valorizado, como pessoa singular e ser humano, é mais funda, radical sentida e impactante, mais capaz de sensibilizar os agentes – ditando-lhes cursos de ação e adesões a configurações culturais e morais alternativas – do que a fome física, ainda que essa seja, evidentemente, de grande importância, em todos os níveis – que não paire qualquer dúvida quanto a esse último ponto, para que não se reduza minha posição a um idealismo simbólico. (SOARES, 2006, p. 213)

Podemos estabelecer o diálogo entre as pulsações políticas do desejo e esta fome de existir identificada por Soares, projetando que, para além do envolvimento com o crime, outras formas de suprir tal fome e desejo possam ser construídas. Neste sentido, a estética da existência enquanto uma possibilidade de expressão dessa invenção de si, da busca pelo rompimento dos estigmas estabelecidos, se estabelece como mais um ingrediente passível de formar tais considerações.

3.7 Escrita de si

Como vimos, Foucault aborda as técnicas de si como a dimensão prática do cuidado de si. São elas que “permitem ao indivíduo efetuarem, sozinhos ou com a ajuda de outros, um certo número de operações sobre seus corpos e sua alma, seus pensamentos, suas condutas, seu modo de ser; de se transformar para atingir um certo estado de felicidade, de pureza, de perfeição ou imortalidade” (FOUCAULT, 1994, p.785). Em Sêneca, Marco Aurélio, Plínio e outros, Foucault analisa este jogo de práticas que envolvem o cuidado de si e sustentam a possibilidade do “dizer-a-verdade” sobre si mesmo. Uma destas técnicas a que o pensador se refere é a *escrita de si*. Ao abordar a ética do cuidado de si na sociedade greco-romana, define-se a relação importante que há na prática do escrever para si e para os outros na formação do sujeito (FOUCAULT, 2010).

Sêneca vai afirmar, por exemplo, como tem importância a leitura para a educação do cidadão, mas também há uma necessidade marcante no ato de escrever. Em Epiteto, Foucault atenta para o caráter meditativo do ato da escrita, um exercício pessoal onde colocamos os pensamentos a refletirem sobre eles próprios. A escrita significa uma prática dialógica: ao mesmo tempo que exterioriza nossos sentimentos a um outro e do diálogo com esse outro formamos novos

pensamentos, ela também nos põe a refletir a respeito de nós próprios, um fomento contínuo para a produção de si. Ao transformarmos em linguagem escrita aquilo que aborvemos enquanto vivemos, experienciamos uma “etapa essencial no processo para o qual tende a *askêsis*, ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação” (FOUCAULT, 2010). Assim sendo, esta escrita é constituinte relevante na produção de nossas próprias verdades, com as quais podemos inventar narrativas que possibilitem a expressão dos desejos que produzimos a respeito de nós mesmos.

Como um dos exemplos destas práticas de escrita de si, Foucault aponta os *hupomnêmata*. Os *hupomnêmata* eram como cadernetas individuais onde escreviam-se apontações, fragmentos de discursos, citações e reflexões que foram ouvidos e compartilhados durante os dias. Na cultura do cuidado de si, os cidadãos faziam uso dos *hupomnêmata* como uma técnica de registro para posterior exercício de reflexão. Eram uma memória física daquilo a que foi dada atenção, foi ouvido, visto ou dito e para onde, a partir da escrita, se poderia retornar depois, um retorno meditativo àquilo que nos atravessou e impactou. Como Foucault define, “um tesouro acumulado para a releitura e meditação posteriores” (FOUCAULT, 2006, p.147).

Não podemos considerar, no entanto, esta prática como simples registro da memória, um suporte para nossa lembrança. Também não devemos entendê-los como os diários atuais, sejam na ordem do encadeamento de como se passaram as atividades diárias, seja na narrativa de nossos conflitos na ordem dos relacionamentos (íntimos, familiares, profissionais) ou questões espirituais. Esta técnica de si produz o material que seja útil para o exercício frequente de nossa formação, onde pode-se, a partir destas anotações, ler, reler, meditar, refletir e empreender-se na conversa consigo mesmo para a compreensão deste exercício filosófico que é a constituição de si.

Como é importante ressaltar, também não são escritos que servem de confissão, para uma expiação de nossos pecados perante uma entidade divina, mantenedora de uma moral regulatória. São justamente as práticas desconectadas desta cultura confessionária (que se torna hegemônica com o cristianismo) que Foucault busca compreender. Como ele argumenta, “trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 2006, p. 149). Esta prática não está relacionada à *confissão de si* mas à *constituição de si*: uma possibilidade de busca da verdade sobre si mesmo, onde é possível, antes de uma relato de culpabilidade, a compreensão a partir do dizer-a-verdade sobre si. A escrita também aparece como uma técnica que dá corpo ao que o indivíduo pensa consigo mesmo, o exercício da reflexão em si. Unindo os pensamentos que se tem consigo com aqueles que outros tornaram públicos, a escrita produz resultados dando corporalidade ao que nos toca cotidianamente.

Em se tratando de corporalidades, a escrita de si também se manifesta a partir dos anseios, desejos, presenças manifestados pelo corpo. O posicionamento do corpo, os desejos que tomam conta de nós, as experiências sentidas são passíveis de racionalização, são tornadas linguagens, formas de expressão, mas estão inerentemente relacionadas com o corpóreo. As técnicas de si também são vistas desta maneira como um exercício de expressão do desejado, do experienciado, do sentido. Um relato que tem por base a franqueza do indivíduo a respeito de tais sentimentos, afastando-se das disciplinas institucionalizadas dos discursos moralistas. Tornada em linguagem, este desejo do corpo torna-se transmissível, podendo tocar aos outros e a nós, provocar aos outros e a nós, emocionar aos outros e a nós.

Outra característica presente na escrita de si é a leitura. Como Foucault (2010) aborda a partir de pensamentos antigos como os de Sêneca e Platão, a leitura e a escrita não estão apartadas. Quando escrevemos, transformamos em linguagem a leitura que fazemos do mundo, assim como, quando lemos, tomamos nossas experiências como alimento das interpretações sobre aquilo que está escrito. Esta incapacidade de separação entre uma prática e outra torna o exercício da escrita conjunto com o da leitura (uma leitura não somente literal em textos e livros, por assim dizer, mas uma leitura do mundo, uma leitura daquilo que nos afeta, uma leitura dos discursos públicos, dos diálogos mantidos). Ao escrever, entrelaçamos as leituras que tivemos e produzimos a escrita. Foucault observa que a escrita assim toma a essência de um corpo, estabelecendo um lugar para onde podemos voltar, reler, exercitar, meditar a partir da constituição de si.

Foucault relaciona a escrita de si exemplificada nos hupomnêmata com a troca de correspondências, material para textos enviados a outras pessoas, outra prática que compunha o cuidado de si. Esse desenvolvimento dos relatos de si, ao serem intencionalmente dispostos a um outro alguém que lê, dá às cartas esta característica do diálogo. No estudo destas correspondências na Antiguidade Clássica, Foucault observa que há dois princípios que aparecem aí: “o de que é necessário adestrar-se durante toda a vida, e o de que sempre se precisa da ajuda de outro na elaboração da alma sobre si mesma” (FOUCAULT, 2006, p.154). Aqui, o autor evidencia o caráter prático destes exercícios sobre si mesmo, uma constituição de si requer a experiência, o fazer, a técnica. A arte de viver se configura a partir de técnicas que são necessariamente compreendidas através da experiência. E, por um outro lado, Foucault também observa que, na cultura do cuidado de si, a relação com o outro está sempre presente. O diálogo é fundamental para a constituição de si. Neste sentido, se estabelece que a escrita de uma carta afeta tanto quem a recebe quanto quem a envia.

Skliar (2014) reflete junto à Foucault no ato de escrever e algumas possibilidades de seus significados. Adotando esse caráter da escrita como integrante do cuidado de si, ele aborda como

esta prática flui para outras dimensões da vida, estabelecendo uma forma de estar no mundo. É possível que absorvemos este exercício e passemos a caminhar nas ruas como leitores do mundo, absorvendo desde as pequenezas que nos chamam atenção até grandes acontecimentos de importância política a partir desse olhar de um leitor, mas um leitor não tão somente de palavras escritas, um leitor das infinitas linguagens que expressam o viver neste mundo. Essa observação treinada do cotidiano, dialogando entre a exterioridade do mundo que acontece lá fora com o universo dos pensamentos que filosofamos conosco, estabelece um exercício contínuo da ética do cuidado de si. Esse estado de observador atento à vida que escorre cotidianamente compõe o que Foucault chama de arte de viver, produtor de estéticas da existência que expressam maneiras de estar e ser no mundo.

3.7 Expandido o conceito: uma escrita fotográfica de si

Articulando as proposições teóricas a respeito da fotografia – o traço do real de Dubois e a foto-expressão de Rouillé – e o pensamento foucaultiano a respeito da estética da existência e do cuidado de si, propõe-se o entendimento de que, atualmente, é possível considerar a prática de uma *escrita fotográfica de si*. Dada às novas tecnologias e o bombardeamento imagético que nos toma neste mundo conectado em redes sociais, podemos compreender que os ensaios de liberdade a partir da invenção de si pela estética da existência, como Foucault nos ensina, ganham potência a partir da prática fotográfica.

A criação destas narrativas de si a partir da imagem toma forma na contemporaneidade, sendo auxílio na ruptura das narrativas normativas, criadoras de verdades unas a serem aderidas pelos indivíduos. Segundo a última Pesquisa Nacional de Domicílios (2016) realizada pelo IBGE, mais de 116 milhões de brasileiros têm acesso a internet, um total de 64,7% da população com mais de 10 anos de idade. Destes que acessam internet, 94% utilizam o celular para tal fim, celulares que contêm câmeras digitais de uma qualidade crescente a cada ano. A digitalização da fotografia permitiu maior acesso à prática fotográfica, os celulares como grande exemplo deste feito, unindo o acesso à internet com a possibilidade do compartilhamento massivo de imagens nas redes sociais. Este cenário faz com que seja possível que se criem iniciativas para a construção de narrativas que fogem aos estigmas, confrontando as imagens criminalizantes multiplicadas por veículos da grande mídia. Corpos que antes eram reproduzidos em sua maioria a partir da ótica das criminalizações sociais, hoje têm ganhado formas de expressão social alternativas, apoiado na produção autônoma de imagens, que chegam à milhares (às vezes, milhões) de pessoas pelas telas do celular, tablets e computadores.

A fotografia torna-se uma ferramenta potente na expressão da pulsão política do desejo,

como Guttari aborda. A construção das narrativas imagéticas atualmente dão a possibilidade para a criação de estéticas das existências cada vez mais destinadas à tensionar o *status quo* em que nos encontramos socialmente. Desta forma, o capítulo seguinte analisa o projeto Favelagrafia a partir das conceituações aqui propostas, da fotografia enquanto uma força de expressão de desejo constituinte de uma estética da existência que permita a resignificação dos olhares socialmente estigmatizantes.

4. FAVELAGRAFIA: fotografia, estética da existência e expressão social do desejo

4.1 Metodologia e corpus da análise

Após o desenvolvimento teórico anterior, este capítulo analisará especificamente a produção fotográfica do projeto Favelagrafia. A análise será de abordagem qualitativa, valendo-se dos conceitos desenvolvidos ao longo do trabalho, estabelecendo entre eles a possibilidade de diálogos e entrelaçamentos no sentido da compreensão que será proposta. Todas as imagens apresentadas são de autoria de integrantes do Favelagrafia e foram selecionadas pelo autor deste trabalho a partir das redes sociais do projeto e do sítio oficial na internet¹. O projeto já publicou, nas suas plataformas digitais, mais de 1300 fotos. Ao todo, neste capítulo de Análise, estão contidas 11 imagens, escolhidas por serem representativas da expressão narrativa identificada na produção do Favelagrafia.

É importante dizer que esta análise não será realizada a partir da observação de cada imagem específica e seus elementos visuais correspondentes. A proposta é um entendimento a respeito da narrativa fotográfica que se estabelece na produção coletiva do Favelagrafia. O que está se analisando é o olhar fotográfico e a narrativa imagética produzida neste contexto. Acredita-se que a partir de um olhar integralizado sobre a coletividade desta produção seja possível compreender os aspectos enunciados na análise.

O que se pretende é demonstrar como salta aos olhos quando observamos estas imagens questões que estabelecem uma busca por *humanidade*. Uma expressão de humanidade que confronta os estigmas estabelecidos na forma de expressão social de pulsões políticas do desejo (GUATTARI, 1981). Tal produção pode ser encarada como ensaios de liberdade oriundos de uma técnica de si (FOUCAULT, 2010) – a escrita fotográfica de si. Desta forma, esta expressão de humanidade dialoga com a produção de uma estética da existência (FOUCAULT, 2004). Por esta humanidade compreendemos a diversidade, a multiplicidade, as inúmeras dimensões de vidas e territórios representados, a demanda por reconhecimento de suas variadas identidades para além dos estigmas impostos. Assim, analisar as imagens uma a uma prejudicaria a concepção deste sentido do fazer coletivo de produção desta narrativa. Compreende-se como as questões de autoria e individualidade têm relevância para o campo da fotografia, contudo, se observa a possibilidade da análise desta maneira pela potência que reside na compreensão da narrativa enquanto uma produção coletiva de representantes de um grupo social específico - a juventude pobre marginal do Rio de Janeiro – e nos devires que aí florescem. Por conta disso, o texto está desenvolvido em conjunto

1 Sítio oficial do Favelagrafia: www.favelagrafia.com.br. Redes sociais: www.instagram.com/favelagrafia e www.facebook.com/favelagrafia

com a apresentação das fotografias, sem a necessidade imediata de agrupá-las.

4.2 A análise

O que você imagina quando ouve a palavra favela?

A apresentação em vídeo do projeto Favelagrafia inicia com esta provocação do narrador.

O que você imagina quando ouve a palavra favela?



Figura 5 – Autoria: Rafael Gomes

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

Qual o sentido da palavra *favela* para nós? Como pensamos nas vidas que habitam as favelas quando nos deparamos com este questionamento? Se fecharmos os olhos e respirarmos fundo por

um instante, quais são as imagens que nos vêm à mente quando mentalizamos *favela* em nossa consciência? Nesta sociedade do espetáculo bombardeada por imagens a todo tempo, continuamente, sem cessar, quais são as imagens que nos vêm mais naturalmente ao imaginarmos o contexto de vida da favela? A juventude da favela, como a imaginamos?

Sons de tiros, sirenes, gritos – o vídeo de apresentação nos escancara os pensamentos.

Mas favela não é só isso. E depois de abordar as comunidades retratadas, o narrador afirma que é necessário representar o cotidiano destas vidas a partir do olhar de quem de fato vive lá: *recriando, assim, o olhar da cidade sobre a favela* – sentença.

A pesquisa “Favelas na cidade do Rio de Janeiro: o quadro populacional com base no Censo 2010” do Instituto Pereira Passos demonstra que em torno de 22% da população da cidade do Rio de Janeiro vivem nas favelas, mais de 2 milhões de pessoas. Ainda, também mostra que em torno de 80% da população que não reside nestas áreas não conhece pessoas moradoras de favelas ou nunca pisou em uma, o quê nos leva a crer que grande parte do imaginário social criado a respeito destes espaços provêm da mídia e da construção dos discursos que ali se reproduzem.

Com base neste contexto, o projeto Favelagrafia reúne 9 jovens fotógrafos e fotógrafas, entre 20 e 35 anos, moradores de 9 diferentes favelas do Rio de Janeiro, desde pequenas comunidades, como o Morro da Mineira (5.770 habitantes²), até as imensas como o Complexo do Alemão (120 mil habitantes). A partir de uma seleção prévia publicizada pelas redes sociais, as pessoas escolhidas para compôr o projeto e suas respectivas comunidades foram:

- Anderson Valentim (35 anos) – Morro do Borel
- Elana Paulino (34 anos) - Santa Marta
- Jéssica Higino (24 anos) – Morro da Mineira
- Josiane Santana (29 anos) – Complexo do Alemão
- Joyce Marques (21 anos)– Morro da Providência
- Magno Neves (26 anos) – Morro do Cantagalo
- Omar Britto (31 anos) – Morro da Babilônia
- Rafael Gomes (23 anos) – Favela da Rocinha
- Saulo Nicolai (23 anos) - Morro dos Prazeres

A seleção aconteceu a partir de uma chamada em redes sociais da agência de comunicação NBS Rio+Rio, que atua com projetos relacionados a negócios sociais. Jovens moradores das favelas do Rio de Janeiro que tinham interesse em participar de um projeto para retratar a comunidade onde vivessem eram convidados a se inscrever, mas não era necessário nenhuma experiência prévia com

2 Fonte: Instituto Pereira Passos, 2010.

fotografia ou artes visuais. Alguns deles já tinham envolvimento na área, enquanto outros desenvolveram a partir da seleção. Os selecionados foram previamente treinados em recursos básicos da fotografia e receberam o celular Iphone SE para retratar, com liberdade de criação, as comunidades de sua origem.

O projeto ganhou destaque a partir da repercussão na internet da fotografia intitulada *Alguns lutam com outras armas*, de autoria de Anderson Valentim, e de uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o MAM, de novembro à dezembro de 2016, com o título “Favelagrafia: um novo olhar sobre as favelas cariocas”. Nesta exposição, cada participante expôs 20 fotos de seu trabalho retratando os espaços, a arquitetura, as pessoas e multiplicidades de vidas das suas comunidades. Além disso, também foi lançado um livro do Favelagrafia, contendo as fotos expostas e a história dos jovens e das comunidades que retratam. A partir daí, foi mencionado em mídias internacionais de grande público como o New York Times, a CNN e a BBC, entre outros. Vários veículos de comunicação brasileiros, tanto portais digitais quanto jornais tradicionais de grande circulação reportaram sobre o projeto e as fotografias produzidas pelos jovens das comunidades.

“Minha intenção é ir na contramão do que chega aos jornais. A partir de uma referência de imagem que roda na mídia, mudar essa impressão única de guerra e violência colada nas comunidades”, é o que Anderson Valentim explicou em entrevista³ na época da abertura da exposição. Em outras entrevistas com fotógrafos do projeto é possível perceber a intenção de ressignificação do olhar estigmatizado sobre os lugares onde vivem para contrapor a lógica da marginalização. O próprio Anderson afirma que foi um processo também de ressignificar o que ele próprio entendia a respeito do lugar onde nasceu e mora, já que estes estigmas acabam comprometendo a noção do que os próprios moradores têm dos lugares onde residem: “Fui moldado para querer me afastar do morro. Estudar, trabalhar, tudo para sair de lá. Eu me reeduquei. Para fotografar o Borel, onde cresci, tive que redescobrir minha comunidade. Passar por lugares onde há muito tempo eu não passava, visitar locais em que passei a infância”⁴.

O Favelagrafia foi inicialmente idealizado pela agência de publicidade NBS Rio+Rio, especialmente pelo diretor de arte e fotógrafo André Havt e a designer Karina Abicalil. Atualmente, é financiado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, através da Secretaria Municipal de Cultura, com o patrocínio do Consórcio Linha 4 Sul. Segundo o site do projeto, a NBS Rio+Rio é o primeiro negócio social de uma agência de publicidade do mundo. Em termos do que seria um

3 Disponível em https://medium.com/@camilocoelho_15642/favelagrafia-as-favelas-do-rio-como-você-nunca-viu-209eac966a02. Acesso em 18 de maio de 2018.

4 Disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2016/11/16/noticias-artes-e-livros,197416/projeto-favelagrafia-quebra-cliches-e-estigmas-sobre-o-rio-de-janeiro.shtml>. Acesso em 18 de maio de 2018.

“negócio social”, a página afirma que é inspirado no modelo proposto por Muhammad Yunus⁵, vencedor do Prêmio Nobel da Paz em 2006. Uma das características deste modelo é que todo o lucro gerado pelo projeto é reinvestido no próprio projeto e na região em que atua. O projeto pode ser encontrado facilmente nas redes sociais, pelo Instagram (@favelagrafia); Facebook (www.facebook.com/favelagrafia); e no site próprio (www.favelagrafia.com.br).

Em termos técnicos, é interessante abordar a escolha pelo celular de três formas: 1) a inovação tecnológica que permite fotografar com qualidade digital elevada a partir de um equipamento muito reduzido, de bolso e tecnicamente de fácil manuseio – apesar de uma importante restrição técnica no que diz respeito à possibilidade de utilização de lentes variadas, zoom e perspectiva; 2) a necessidade de restrição dado o caráter diferenciado do espaço social a ser registrado: como afirmam os jovens fotógrafos, é necessário entender o contexto em que se atua e, muitas vezes, o equipamento fotográfico chama a atenção e pode significar risco por conta das atividades criminosas e aversão dos moradores em muitos casos; 3) a possibilidade de patrocínio e parceria comercial entre a agência incentivadora do projeto e uma empresa de grandeza como a Apple, fabricante do Iphone SE.

5 Muhammad Yunus é um economista e professor de Bangladesh. Ele foi criador, em 1991, do Greeman Bank, um banco voltado ao microcrédito para populações de extrema pobreza. O banco teve enorme sucesso ao criar uma rede de financiamento para a população pobre baseado no microcrédito, sem cobrar altas taxas de juros e focado no modelo de negócio social. Assim, o Greeman Bank revolucionou a ideia de crédito para esta parcela da população, financiando a possibilidade de geração de renda deste grupo social. Por conta disso, foi agraciado com o Prêmio Nobel da Paz em 2006.



Figura 6 - *Alguns lutam com outras armas* – Autoria: Anderson Valentim

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

A fotografia 6, intitulada *Alguns lutam com outras armas*, foi realizada por Anderson Valentim, de 35 anos, morador do Morro do Borel. Esta imagem foi um gatilho para o sucesso do projeto, a primeira fotografia que ganhou relevância a partir dos compartilhamentos nas redes sociais e foi publicada e apresentada por veículos nacionais e internacionais como Folha de São Paulo, New York Times, BBC e vários outros. Também foi a partir do encontro deste autor com esta fotografia que se deu o gatilho para concepção deste trabalho.

Anderson Valentim explica que também é músico e que se relaciona com outros jovens músicos da favela. Durante um ensaio com seus amigos, teve a ideia de fotografá-los desta forma, representados como traficantes criminosos da favela, mas, ao invés de armas, instrumentos musicais

nas mãos. *Alguns lutam com outras armas*. Vemos como a imagem aqui é potente *expressão*. A fotografia-expressão produz em nós sentido para além da mera documentação: ela está no limiar do documental e do artístico, como assinala Rouillé (2009). É uma fotografia posada, construída, mas que *expressa* uma condição social e tensiona um estigma que é da ordem da realidade social. O contexto presente nas imagens transborda. Temos gravados no imaginário, sensações a respeito das escadarias de tijolo e cimento inacabado dos morros, do corpo dos favelados – o corpo enquanto elemento importante na construção deste imaginário -, do ambiente e das vidas em pobreza. Estas sujeições do poder naqueles territórios nos são representadas de certas maneiras que reforcem estas sensações: sensações de violência, de risco, de inferioridade. Mas então, uma menina-bailarina como a do início deste capítulo (Fotografia 5) nos sorri um tenro sorriso no meio do que enxergamos como degradação. A menina-bailarina não é só bonita, é riqueza, diversidade, é possibilidade. Há diferenças no olhar que a retrata: outras sensibilidades e outros enquadramentos.

Parece-nos que a imagem dos músicos (Fotografia 6) nos confronta, desestabiliza. Dialogando com Foucault e Guattari, a imagem cria uma sensação de rejeitar a identidade que lhes querem designar – o estigma do criminoso -, ao mesmo tempo em que nos confronta com essa expressão da ordem do desejo, de demonstração de tudo o que também podemos ser para além do estigma. A fotografia é utilizada como forma de inventar expressões de si, reconstruir discursos sobre o *nós* que vive naquele território.

E aqui percebemos que há uma força também no que é exterior à imagem, que diz respeito a quem fotografa, de que forma, com qual intenção. Essa marca da intencionalidade é interessante. Ao sabermos que Anderson é morador daquela favela, que o projeto é composto por jovens que fotografam seus territórios, que eles são os próprios produtores das narrativas sobre seus lugares, que há essa fome de criar novas narrativas sobre sua existência, vamos compondo sentidos a partir disso. Desta forma, pode-se compreender o tensionamento presente nesta prática fotográfica como um ensaio de liberdade. A liberdade aqui se estabelece nas práticas, nas experiências, nos inventos: a liberdade está contida nestes atos do criar. A fotografia enquanto uma estética de existência: uma técnica capaz de inventar novas narrativas a respeito de si, uma prática política da ética do cuidado de si.



Figura 7 – Autoria: Elana Paulino

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

Dubois (2004) nos fala sobre a fotografia como um *traço do real*, um de tantos infinitos traços que o real pode ter. Um instante pode ser visto de inúmeras maneiras – seja pelos olhares distintos de quem fotografa, seja pelas interpretações distintas de quem vê tais fotografias. As fotografias de Favelagrafia nos remetem a este paradigma pois, já em um primeiro olhar, produzem um estranhamento. Tal estranhamento é observado na Figura 7. São olhares aos quais raramente temos acesso, olhares sobre certas vidas e certos territórios que não nos é oferecido em meios de mídias tradicionais.

Quando à própria juventude marginalizada é dada a oportunidade de representar o que consideram de suas vidas vemos a mudança na representação. O estranhamento nos é causado porque se confrontam nossos preconceitos sociais com fotografias atravessadas pela multiplicidade. Há uma intencionalidade aqui: reconstruir os discursos narrados sobre suas vidas. Romper com estigmas. Produzir outro imaginário social. E, como percebemos, um primeiro processo no ato de estigmatização é diminuir a identidade do outro, reduzir aquelas vidas a marcadores sociais como crime, pobreza, violência. Esta redução desconsidera a multiplicidade de identidades de que todos

somos formados, da possibilidade de reconhecimento social e oportunidades de protagonismo que também demandam aqueles grupos. Forma-se, então, um outro “acontecimento discursivo” (SANT'ANNA, 2017), uma outra construção de discurso acerca daquele contexto a partir da narrativa fotográfica.

Esta intencionalidade propõe que haja um processo de ação sobre esta fotografia, uma inscrição de si, das suas sensibilidades na criação destas narrativas. Um processo de significação e de produção necessários para que se criem outros olhares sobre estes territórios. Esta inscrição de si permite considerarmos este percurso como uma escrita fotográfica de si; uma prática de ensaio de liberdade, como nos diz Foucaut (2004).

Como mencionamos, há uma importância do contexto em que as imagens se inserem. Ao analisarmos a situação a partir dos estigmas, das criminalizações e dos cenários de desigualdades e violências, o que se cria são justamente novos olhares sobre aqueles territórios, sobre o significado daquelas comunidades e a riqueza de vida que habita ali.



Figura 8 - Autoria: Anderson Valentim

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.instagram.com/favelagrafia)

Em Favelagrafia, as afirmações sobre a vontade de *ressignificar* os olhares da sociedade acerca de si próprios e dos lugares onde vivem estão sempre presentes. A infância nas favelas representada pelas imagens 5 e 8 (Figuras 5 e 8) podem servir de exemplo desta ressignificação, abordando uma dimensão da vida destas crianças para além do cenário de pobreza e marginalização. Neste sentido, esta escrita fotográfica cria novas narrativas, alternativas àquelas em que se reproduzem os estigmas e os sensacionalismos. Esta criação de novos discursos a partir do olhar sensibilizado na prática fotográfica tem o intuito de romper com os estigmas sobre a identidade e a

dinâmica social daqueles territórios. Em termos da teoria foucaultiana (2004), essas *artes de si*, práticas de uma *estética da existência* são formas de resistência ao poder governamentalizante, biopolítico, estruturado na criminalização dos territórios e das vidas que ali vivem.

Nesses termos de sujeição, nos contextos sócio-políticos em que se inserem, nas realidades de um condicionamento violento pelo qual passam estas vidas, esta experiência do criar a partir do olhar fotográfico torna-se uma experiência prática de liberdade; uma pulsão política de desejo; uma prática de si. Este ato fotográfico é uma forma de expressão que também sensibiliza não só quem a vê, mas quem a produz. Assim como na ideia de Foucault sobre a *escrita de si*, uma escrita que é para fora mas também para dentro, esse olhar da fotografia tem o caráter de sensibilizar quem a pratica. Enquanto técnica, mesmo que haja os comandos mecânicos – obturador, diafragma, milímetros – há também a prática sensível, uma técnica que aperfeiçoa as sensibilidades do olhar. A fotografia pode produzir imagens novas, exóticas, impactantes para quem vê as fotos, mas também produz sensibilidades em quem está por trás da câmera, decidindo enquadramentos, procurando cenas, criando narrativas imagéticas que modifiquem as formas como os espaços são encarados socialmente.

Acompanhando Skliar (2014), a escrita de si torna-se uma maneira de estar no mundo, fazendo com que busquemos reparar nos detalhes e nos acontecimentos do cotidiano, lhes conferindo significados de acordo com nossas formações, com os códigos culturais que nos formam, com as relações de poder que nos atravessam. Como notamos na fotografia a seguir (Figura 9), o cotidiano destes territórios traz cenas como essa: uma mulher tomando sol tranquilamente na laje de casa. Esse olhar que busca retratar essas dimensões da vida cotidiana se torna sensível a tais fatos, possibilitando que sua representação ganhe força no conjunto da narrativa. Ao sensibilizar o olhar e caminhar no mundo como um leitor deste mundo, é possível formar enquadramentos sobre o cotidiano que produzam efeito no fazer fotográfico. Uma *escrita fotográfica de si* é uma produção narrativa-fotográfica que produz sensibilidades tanto no receptor das imagens como em quem as produz.



Fotografia 9 – Autoria: Josiane Santana

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

Vemos a expressão do desejo nesta busca pela multiplicidade do seu eu, da sua identidade, da riqueza da sua própria existência - inclusive em termos altamente estéticos - como práticas de si, práticas de enfrentamento à diminuição sistemática dos seus *si-mesmos* que o poder necessariamente tem de fabricar. Os sujeitos buscam emergir outros; emergir múltiplos; emergir riquezas. Esta experiência de uma representação a partir da construção de narrativas fotográficas - o fotográfico em essência como *expressão* (Rouillé, 2009) - pode ser vista como esta prática da estética da existência: o fazer de uma *arte de si* que não busca uma definição do que sou, mas a possibilidade de reinvenções daquilo que me é dado para ser. Esta prática de si, como diz Foucault, está em relação à experiência do *fora*, do *outro*, do olhar social. O sujeito foucaultiano é o sujeito da

experiência. O poder (tanto instrumental-violento, quanto simbólico) que se manifesta a estas comunidades e a estas juventudes atua justamente na formatação deste sujeito: enquadra, esteriotipa e, fundamentalmente, estigmatiza.

Mas esse processo de um poder modelador do sujeito só é possível pois este mesmo poder atua nos sujeitos *de fora* desta experiência, formatando seus olhares para que seja diminuída a condição de humanidade existente naqueles sujeitos. Esta diminuição é fundamental e opera incessantemente. Os equipamentos simbólicos, a sociedade do espetáculo, os meios de comunicação de massa, os fazeres destas instrumentações, antes de tudo, trabalham na retirada desta possibilidade de riquezas, de multiplicidades, de diversidades a estas vidas. Nesta diminuição, justifica-se a estigmatização e o uso da violência, a manutenção da pobreza, a condenação moral a uma vida desigual.

O cuidado de si, as artes de si, uma estética da existência nesta ótica foucaultiana propõe essa relação com o poder no sentido de experimentos da liberdade. A liberdade sente-se na experiência, não é uma situação. O poder não a impede, a restringe – mas restringindo-a, também a excita. Não deixamos de ser sujeitos, nos sentimos como *nós*, mas este poder restringe o que este *nós* poderá ser, no que *eu-mesmo* posso me transformar. A fotografia serve como instrumento desta estética da existência. Da materialização da multiplicidade. Uma busca pelo saciamento da fome de existir. É tanto a busca combativa pelo reconhecimento daquilo que sou; como a rejeição daquilo que me é designado a ser, assim como estabeleceu-se sobre a ideia de liberdade apresentada por Foucault (1995).

O sociólogo francês Loic Wacquant (2001) aborda como existem pânicos morais construídos na sociedade para que se legitimem que territórios pobres dos Estados sejam tratados a partir de dinâmicas sociais securitárias e violentas. Ele aborda tal prática como prática de um “Estado penal”, e utiliza de exemplo na América do Sul as favelas do Rio de Janeiro. Estes pânicos morais são “capazes, por sua amplitude e violência, de mudar profundamente os rumos das políticas estatais e de redesenhar duradouramente a fisionomia das sociedades por eles atingidas” (WACQUANT, 2001, p. 17). Há uma legitimação social que permite a naturalização da violência naqueles espaços. Como exemplo destes pânicos sociais, ele cita a representação da violência urbana focada na juventude pobre moradora destes territórios “selvagens”. Vera Malagutti Batista (2010) e Jorge Waselfiz (2014) referendam as ideias de Wacquant quando estudam especificamente o ciclo social da violência no Brasil: há uma naturalização social da violência destinada aos territórios marginalizados, especialmente no que diz respeito à população jovem, negra e pobre, fruto do processo de criminalização existente na sociedade. É por isso que também se considera esta criação de novas narrativas enquanto expressões dessa *pulsão política do desejo* (GUATTARI, 1981). A

fotografia enquanto esta prática de liberdade, intencionada a romper com condicionamentos sociais estabelecidos, torna-se uma forma de expressão social do desejo.

Ao ganharem notoriedade, estas fotos unem-se aos movimentos sociais da contemporaneidade na ordem da ruptura dos regimes de verdade, fundamentado em campos da teoria como o pós-estruturalismo. Esta quebra nas narrativas unas da verdade também é apontada por Rouillé (2009) ao abordar a fotografia a partir do regime da *expressão*. Podemos observar as construções narrativas em Favelagrafia a partir desta abordagem expressiva, produto de individualidades que olham seu mundo com novas sensibilidades. Leêm seu contexto, interpretam, buscam sentidos, são capazes de criar novas narrativas de si e dos territórios onde habitam: atos de uma estética de existência, produtora de invenções de si. Esta prática fotográfica toma o caráter enunciativo de uma escrita de si na fotografia.

Como compreendemos a partir de Foucault, é necessário considerar a prática da escrita de si e da correspondência em uma relação dualógica: escrevemos para um *outro*, transformamos nossas sensações e pensamentos em uma linguagem capaz de ser compreendida por esse outro, dessa forma produzindo impacto naqueles que podem nos ler; porém, esse impacto também é sentido em nós, o ato da escrita transforma quem lê e quem escreve, como Foucault e Skliar refletem. Ao praticarmos a escrita de si nos termos foucaultianos passamos a nos relacionar com o mundo de uma maneira diferente, com um outro olhar sobre nosso contexto.

Quando se propõe a ideia de uma *escrita fotográfica de si*, apontamos para o fato importante de que estão sendo produzidos sentidos não só em quem vê as imagens, mas em quem as produz. Skliar (2014) apresenta a ideia de caminharmos pelas ruas como um leitor do mundo. Aqui, podemos considerar esse caminhar como um fotógrafo do mundo. O exercício de fotografar é o exercício de sensibilizar o olhar. Ao estarem dispostos a fotografar suas comunidades para ressignificar os olhares que recaem sobre elas, a juventude fotógrafa do Favelagrafia também ressignifica os seus próprios olhares, sensibilizando-os de uma maneira diferenciada.

As figuras 10, 11 e 12 apresentadas aqui, de belas vistas do pôr-do-sol nas favelas (quem imaginaria cenários tão ricos de beleza natural em territórios socialmente degradados?), junto a imagens de belezas naturais como as vistas para as praias do Rio de Janeiro, tensionam o imaginário sobre a favela. De espaços sujos, marginalizados, degradados, vê-se também uma riqueza natural e de beleza que antes não era compartilhada. Os jovens fotógrafos mais de uma vez afirmam como eles e elas passaram a olhar para os seus próprios espaços com outros olhares, outras sensibilidades, outros sentidos. É quando quem fotografa ressignifica o seu próprio olhar que é possível que invente narrativas sobre seu contexto que fujam do comum e produzam outros significados naquelas pessoas que recebem as imagens.



Figura 10 – Autoria: Omar Britto

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)



Figura 11 – Aatoria: Omar Britto

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

Ao tratar do estigma, Goffman (2004) também aborda a perversidade complexa da estigmatização pois ela produz subjetividades estigmatizantes também naqueles sujeitos pelos processos criminalizatórios. Cria-se um processo de aceitar seu lugar marginal e inferiorizado no mundo pois a dinâmica social se estabelece para os grupos marginalizados desta maneira. Naturalizam-se fenômenos como a pobreza, a violência e a desigualdade. Ressignificar o próprio olhar pode ser entendido como uma forma de desestigmatizar a própria condição, de visualizar a riqueza e beleza que há nos territórios que se habita para além dos estigmas que reduzem estes territórios a identidades socialmente não desejadas. A escrita de si através da fotografia é um exercício que permite esse sensibilizar do olhar.

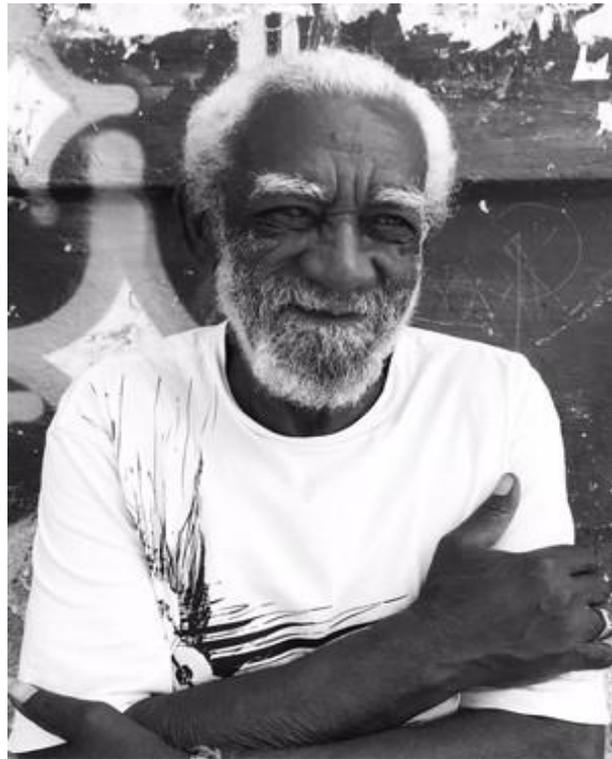


Fotografia 12 – A autoria: Omar Britto

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

Junto à Dubois (2004), o traço do real aqui é marcante. A reprodução contínua de imagens da violência nas favelas criam o imaginário de que aquela é a generalização possível a respeito das vidas que ali residem, mas ao observarmos estas imagens vemos que ela não passa de um traço do real, uma das inúmeras possibilidades de representação daqueles territórios e das pessoas que ali habitam, dos acontecimentos e das experiências de vida que ali se configuram dia após dia. Não é que não possa haver o retrato da violência e da insegurança transmitidos pelos canais de tevê ou retratados nas capas dos jornais. Mas o confronto está em publicizar o quanto isso é somente uma parte, um traço, daquela realidade. Há muito mais vida ali e muito mais sensibilidades a serem trabalhadas para que todas estas vidas e formas de ser possam ser retratadas.

Por último, também podemos observar as fotografias 13, 14 e 15, todas de autoria de Joyce Marques, de 21 anos, moradora do Morro da Providência.



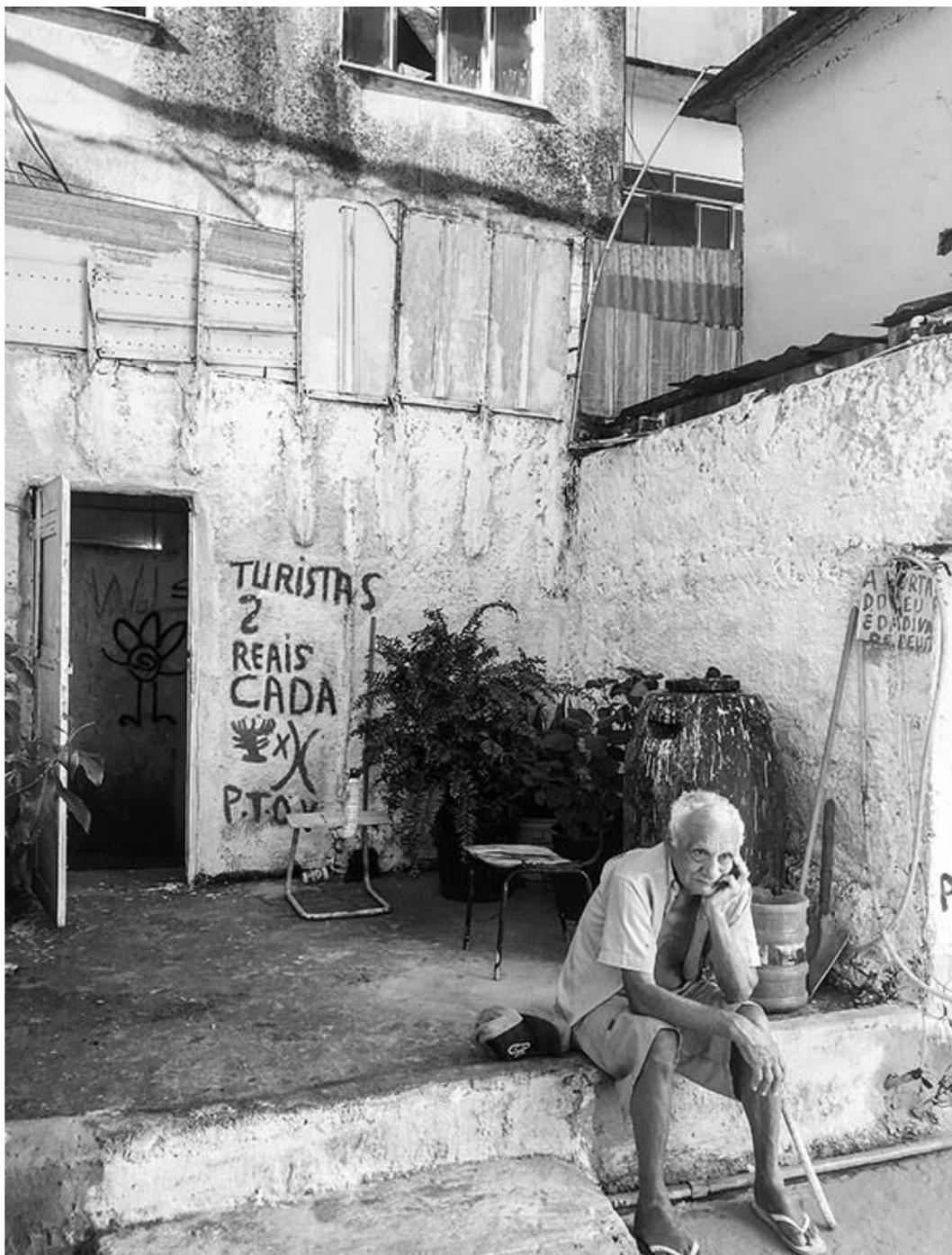
Fotografia 13 – Aatoria: Joyce Marques

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)



Fotografia 14 – Aatoria: Joyce Marques

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)



Fotografia 15 – Aatoria: Joyce Marques

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

Joyce fotografou por muitas vezes pessoas idosas da comunidade em que vive. Retratos de uma identidade que não vemos, não nos damos conta que há ali uma dimensão da vida que não é retratada normalmente nas favelas. Somos levados a pensar naquelas trajetórias de vida, em pessoas de idade avançada que moram em comunidades como as favelas. Aparece uma identidade social que é excluída na representação para o asfalto, em contraste com o morro. Não imaginamos um ensaio fotográfico no contexto das favelas em que se representem estas pessoas. As fotos de Joyce não simplesmente *documentam* um período da vida; as imagens *expressam* uma situação social,

uma experiência sobre a vida, em um contexto a partir da escrita fotográfica. As fotografias demonstram esta busca por um traço do real que não é geralmente compreendido nos discursos imagéticos construídos sobre aqueles lugares.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como refletir sobre a potência das imagens? De quê forma fotografias são capazes de ressignificar preconceitos? Que produção de subjetividades pode se estabelecer na prática fotográfica? É possível que a narrativa fotográfica de si seja uma técnica capaz de lidar com as fomes de existir? Quais os confrontamentos possíveis na prática fotográfica de uma juventude marginalizada que quer reconfigurar o seu lugar no mundo? É possível romper com estigmas a partir de imagens que desejam retratar a humanidade de territórios fadados à marginalização?

São questões como estas que deram o ponto de partida para o conteúdo desenvolvido neste trabalho. O quê está exposto não pretende respondê-las por completo, mas oferecer um trajeto de reflexão que entrelaça conhecimentos de áreas interdisciplinares para se pensar a respeito da fotografia enquanto uma forma de expressão social relevante. O protagonismo da juventude marginalizada, nativa dos territórios retratados, é um fator novo no projeto Favelagrafia e dá o tom para analisarmos os significados possíveis desta construção fotográfica. Existe uma intencionalidade exposta: ressignificar os olhares da “cidade” com relação às favelas. E, ao atentarmos cuidadosamente para esse fazer coletivo, percebemos que essa ressignificação se dá pela exposição do tanto mais de vivências que se dão naqueles territórios para além da lógica da criminalização social.

Adotamos dois conceitos importantes no campo da fotografia para os fins desta análise: a fotografia como *traço do real* e pertencente ao regime da *fotografia-expressão*. A partir destas considerações sobre como encarar o fazer fotográfico contemporâneo, podemos estabelecer as relações com o pensamento foucaultiano acerca da busca por liberdade e a ideia de expressão do *desejo* de rompimento com as amarras sistêmicas estabelecidas. A produção de uma *estética da existência* a partir da ética do *cuidado de si*, posta em prática por artes de si, tal como a *escrita de si*, nos possibilita encarar expressões tais quais o trabalho contido em Favelagrafia como uma ação que também se torna política: podemos observá-las como ensaios de liberdade.

Ainda, percebemos como estas práticas de si não impactam só os olhares-fora, como também os olhares-dentro. A caminhada enquanto fotógrafo de seu mundo sensibiliza quem se propõe a buscar outras visões de seu próprio cotidiano, expressões de humanidade e beleza que, muitas vezes, passam despercebidas. Nota-se que esta busca não gera somente fotografias-denúncia: não retratam a violência, a miséria, a degradação dos ambientes em que vivem – estas características já estão presentes no imaginário imagético social. Esta busca quer confrontar justamente tais marcadores, demonstrando que há muito mais diversidade nestas comunidades do que os fenômenos sociais mencionados. As técnicas de si mantêm essa relação dual de sensibilização. Neste caso, em termos de imagem fotográfica, ela atua tanto em quem é exposto a

estas imagens, como em quem as produz. Como originalidade neste trabalho, está a proposta de uma expansão do conceito de *escrita de si* para uma *escrita fotográfica de si*, tornada possível também pelos avanços tecnológicos no âmbito da produção de imagens fotográficas, como é o caso da fotografia realizada por celulares.

A narrativa visual construída no Favelagrafia nos indica como, através da fotografia, existe a possibilidade de inversão dos nossos olhares, assim como a imagem produzida pela Câmera Escura⁶. A fotografia que nasce da Câmera Escura é invertida a nossa visão. Somos nós que a “reinvertemos” a partir de nossos códigos, linguagens e culturas; e também, porque não, a partir de preconceitos e estigmas. Mas, ao nos depararmos com imagens no contexto da favela onde as crianças também estão brincando (Figuras 5, 8 e 12); onde o sol também se põe (Figuras 10, 11 e 12), onde as pessoas também envelhecem (Figuras 13, 14 e 15), somos confrontados com a produção de uma narrativa de si alternativa aos estereótipos que normalmente nos são oferecidos.

Uma construção de uma estética da existência que é capaz de produzir novos sentidos a respeito da vida naqueles territórios, uma amostra potente do resgate de humanidade que há naquelas pessoas, confrontando a redução desta humanidade produzida pela estigmatização. Compreendemos aqui a expressão do pulsar político de um devir desejanste de produção de novas subjetividades. E no fazer coletivo, produtor de narrativas, este devir ganha ares de revolucionário perante as condições sociais em que vivemos. Como Guattari sentencia, “a prática da felicidade torna-se subversiva quando é coletiva” (GUATTARI, 1981). Neste estudo, concluímos: a prática da sensibilidade também.

6 A Câmera Escura é um aparelho ótico que esteve na base da invenção da fotografia, no século XIX. Sua estrutura consiste numa caixa vedada de luz, com um pequeno orifício em uma de suas laterais. A luz externa passa por este orifício e sensibiliza o material destinado a gravar a imagem, inserido dentro da caixa na parte oposta ao orifício. As imagens produzidas por essa técnica aparecem para nós invertidas e de cabeça para baixo.

6. EPÍLOGO FOTOGRÁFICO



Fotografia 12 – Autoria: Saulo Nicolai

Fonte: Projeto Favelagrafia (www.favelagrafia.com.br)

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, R. **Fotografia e Antropologia – Olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara: notas sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATISTA, V. Governamentalização da juventude: policizando o social. In: **Revista Epós Genealogias, Subjetivações e Violências**. Vol. 1, 2010.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.
- _____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Ed. Papyrus, 1996.
- BRANDÃO, R. **Foucault: uma introdução às artes da existência**. In: Revista Interespaços, v.1, n.3. Grajaú: UFMA, 2015.
- BURKE, P. **Identity theory**. New York: Oxford University Press, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2004.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). In **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. **A hermenêutica do sujeito**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **História da sexualidade III: O cuidado de si**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- _____. **Ditos e Escritos V: ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- _____. “O sujeito e o poder”. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- GUATTARI, F. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2016 (PNAD)**. Disponível em <www.ibge.gov.br> Acesso em maio, 2018.

ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporâneo**. São Paulo: SENAC, 2009.

SANT'ANNA, T. **Enquadrar a imagem, modelar os corpos, libertar os olhares: possibilidades de visualizar a fotografia através de Michel Foucault**. Goiás: UFG, 2011.

SOARES, L. E. **Legalidade Libertária**. Rio de Janeiro: Lumens, 2006.

SKLIAR, C. **Escritas**. In: *Desobedecer a linguagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

VILELA, E. **Silêncios Tangíveis**. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

WACQUANT, L. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WAISELFISZ, J. **Mapa da Violência 2014: os jovens do Brasil**. 2014. Disponível em <www.mapadaviolencia.org> Acesso em junho, 2018.