Patricia Camera Varella

Representações Culturais na Bienal de Artes Visuais do Mercosul

O estatuto da fotografia e a expressão do sujeito social

10 Fi

O entendimento da fotografia na cultura humana não se encerra nos métodos de captação e fixação do referente, mas se estende para a compreensão de sua visualidade instaurada em uma rede de relações com o autor, o fotografado e o sistema de difusão, localizados em determinado contexto histórico-social. Neste processo, a fotografia se mostra flexível por transitar em diversos meios e suportes, tanto através de práticas amadoras (álbum de família, fotoblog) como de profissionais (artística, jornalística, publicitária e etnofotográfica), consolidando assim parte da memória cultural. Dentro deste amplo campo, alguns fotógrafos realizam ensaios. Isto é, fotografam algum assunto, por meses ou anos, seguindo determinado projeto que define a estética e delimita as questões relativas ao tema proposto. Alguns desses ensaios procuram problematizar a representação cultural, resultando na produção visual contemporânea do sujeito ou de grupos sociais que vivem algumas das controvérsias da globalização. Essas práxis fotográficas conduzem ao estudo do estatuto da fotografia no universo das artes e fornece material histórico visual que expõe a problemática da representação do sujeito na contemporaneidade. Neste sentido, as fotografias podem ser compreendidas como evidências históricas. Como o estudo da pesquisa visual pode ser realizado por diferentes maneiras, não existe critério único e fixo para problematizar as representações visuais nas composições fotográficas. Dessa forma, neste livro intenta-se desenvolver a defesa de que a construção das identidades dos grupos fotografados por Diego Levy e Carlos Bittar ocorre por meio das práticas que diferenciam seus espaços, criando dinâmicas de territorialização. A partir daí, busca-se mostrar que as identidades não são estáticas, mas dinâmicas, uma vez que o espaço está em constante expansão e retração, ou seja, num processo de (re)territorialização.

CAPES

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

9 788556 965776

editora fi .org

CC BY SA

Representações culturais na Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Série
História, Cultura & Identidades

Diretores da Série

Prof. Dr. Niltonci Batista Chaves
Departamento de História, UEPG

Profa Dra. Valeria Floriano Machado
Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação-UFPR

Comitê Editorial Científico

Prof. Dr. Cezar Karpinski
Departamento de Ciência da Informação/UFSC

Prof. Dr. Charles Monteiro
Departamento de História, PUC-RS

Prof. Dr. Cláudio DeNipoti
Departamento de História, UEL

Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Júnior
Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação, UFPR

Profa. Dra. Daniela Casoni Moscato
SEED PR

Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat
Departamento de História, UEPG

Prof. Dr. Fabio Nigra
Departamento de História, Universidad de Buenos Aires

Profa. Dra. Georgiane Garabely Heil Vazquez
Departamento de História, UEPG

Prof. Dr. José Damião Rodrigues
Centro de História, Universidade de Lisboa

Profa. Dra. Méri Frotscher Kramer
Departamento de História, UNIOESTE

Profa. Dra. Patrícia Camera Varella
Departamentos de Artes, UEPG.

Prof. Dr. Robson Laverdi
Departamento de História, UEPG

Profa. Dra. Rosângela Wosiack Zulian
Departamento de História, UEPG

Representações culturais na Bienal de Artes Visuais do Mercosul

O estatuto da fotografia e a expressão do sujeito social

Patricia Camera Varella

Diagramação: Marcelo A. S. Alves
Capa: Carole Kümmecke - https://www.behance.net/CaroleKummecke
Fotografias de Capa: Carlos Bittar; Diego Levy
Revisão de texto: Alvicio Vicente da Rocha - alviciovicente@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/7148344947819225

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Todos os livros publicados pela Editora Fi
estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

Série História, Cultura e Identidades – 10

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Varella, Patricia Camera.

Representações culturais na Bienal de Artes Visuais do Mercosul: o estatuto da fotografia e a expressão do sujeito social [recurso eletrônico] / Patricia Camera Varella -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

292 p.

ISBN - 978-85-5696-577-6

Disponível em: http://www.editorafi.org

1. Arte; 2. Cultura; 3. Fotografia; 4. Bienal; 5. Mercosul; I. Título II. Série

CDD: 700

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte 700

"[...] a história humana é a história dos desejos desejados."
(Alexandre Kojève, *Introdução à Leitura de Hegel*, 2002, p. 13).

"Sabe-se que o nome dos lugares muda tantas vezes quantas são as suas línguas estrangeiras; e que cada lugar pode ser alcançado de outros lugares, pelas mais variadas estradas e rotas por quem cavalga, guia, rema, voa."
(Italo Calvino, *As cidades invisíveis*, 1990, p. 125).

Dedico aos meus pais,
Sérgio e Rita.

Lista de abreviaturas e siglas

AP – The Associated Press

AUC - Autodefesa Unidas de Colombia

BAVM – Bienal de Artes Visuais do Mercosul

ELN - Ejército de Libertación Nacional

EPL Ejército Popular de Liberación

FARC - Fuerzas Armadas Revolucionárias de Colombia

FAVM - Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas

FSA – Farm Security Administration

M 19 - Movimento 19 de Abril

MERCOSUL - Mercado Comum do Sul

Sumário

Apresentação **15**

1 ..... **16**
Introdução

2 ..... **38**
Bienal de Artes Visuais do Mercosul: conjunturas políticas e culturais

2.1 A origem da BAVM. 39

2.2 A problemática identitária na BAVM: desejos e estratégias dos artistas, críticos e empresários. 46

2.3 Breve percurso das quatro primeiras edições da BAVM. 57

2.4 As bases da I BAVM: análise dos aspectos que contribuem para a elaboração da identidade cultural. 66

3 ..... **72**
Identificações em curso: reflexões teóricas sobre o sujeito moderno

3.1 As múltiplas visões para compreender a representação do sujeito: identidade, alteridade, nacionalidade, civilidade e cultura. 73

3.2 Racionalidade-modernidade: alguns parâmetros para pensar a arte e a subjetividade 82

3.3 Modernidade e autoidentidade no contexto globalizado. 87

3.4 Crítica da modernidade e a sociedade cultural 90

3.5 O espaço vivido: globalização, regionalização, multiterritorialização. 97

3.6 Violência, identidade e alteridade. 114

4 ..... **121**
As diferentes modalidades da fotografia

4.1 A dimensão da fotografia. 123

4.2 A natureza da fotografia: prática, consumo e credibilidade. 128

4.3 Acerca da problematização da fotografia-documento. 139

4.4 A fotografia como expressão da sensibilidade do vivido. 152

4.5 Propostas de metodologia para dimensionar a fotografia. 164

5 172
O sujeito moderno nos ensaios fotográficos de Diego Levy e Carlos Bittar

5.1 A dimensão dos ensaios e o contexto histórico na produção das obras de Diego Levy e Carlos Bittar 173

5.2 O vermelho no preto e branco: o documentário imaginário de *Sangre*. 241

5.3 Imaginário provincial e imaginário global em *Fin de Zona Urbana*. 252

Considerações finais 263

Referências 273

Apêndice A – Breve biografia de Diego Levy 290

Apêndice B – Breve biografia de Carlos Bittar 291

Apêndice C - Ficha técnica do ensaio *Sangre* e *Fin de Zona Urbana* 292

Apresentação

O livro é resultante da pesquisa de doutorado que foi defendida no Programa de Pós-graduação em História, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 2012. O texto vai ao encontro da proposta da Série "História, Cultura e Identidades" da Editora Fi por focar a discussão sobre as relações entre culturas e processos identitários. De modo específico, o livro comunica a investigação sobre a representação da identidade cultural na Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM). O objeto de estudo é o ensaio *Sangre*, feito pelo fotógrafo argentino Diego Levy, e o ensaio Fin de Zona Urbana, realizado pelo fotógrafo paraguaio Carlos Bittar. Ambos estão veiculados no IV catálogo da BAVM de 2003. Como parâmetros de estudo, foram analisadas as quatro primeiras edições da BAVM (1997-2003), a fotografia e o sujeito moderno. Com base nas pesquisas sobre identidade desenvolvidas por Néstor García Canclini, Anthony Giddens e fundamentalmente Alain Touraine, o trabalho se pauta na afirmação de que o ser humano experimenta o distanciamento entre Estado e sujeito. Considerando este contexto, defende-se que as identidades culturais representadas nestes ensaios fotográficos se encontram em processo e o seu devir ocorre na dinâmica deste sujeito em (re)territorializar-se. Este entendimento é afirmado com base na teoria da dinâmica de multiterritorialização desenvolvida por Rogério Haesbaert. Com fundamento nos estudos de André Rouillé, entende-se que os ensaios de Diego Levy e Carlos Bittar são resultados obtidos pela práxis da fotografia-expressão. Nesta pesquisa a BAVM é compreendida como espaço histórico. Tanto o sujeito-fotógrafo, quanto o sujeito-fotografado são percebidos como atores sociais.

1

Introdução

O entendimento da fotografia na cultura humana não se encerra nos métodos de captação e fixação do referente, mas se estende para a compreensão de sua visualidade instaurada em uma rede de relações com o autor, o fotografado e o sistema de difusão, localizados em determinado contexto histórico-social. Neste processo, a fotografia se mostra flexível por transitar em diversos meios e suportes, tanto através de práticas amadoras (álbum de família, fotoblog) como de profissionais (artística, jornalística, publicitária e etnofotográfica), consolidando assim parte da memória cultural.

Dentro deste amplo campo, alguns fotógrafos realizam ensaios. Isto é, fotografam algum assunto, por meses ou anos, seguindo determinado projeto que define a estética e delimita as questões relativas ao tema proposto. Alguns desses ensaios procuram problematizar a representação cultural, resultando na produção visual contemporânea do sujeito ou de grupos sociais que vivem algumas das controvérsias da globalização. Essas práxis fotográficas conduzem ao estudo do estatuto da fotografia no universo das artes e fornece material histórico visual que expõe a problemática da representação do sujeito na contemporaneidade. Neste sentido, as fotografias podem ser compreendidas como evidências históricas (BURKE, 2004).

Os ensaios[1] que compõem o catálogo *Sangre* (LEVY, 2006) do fotógrafo argentino Diego Levy e o catálogo *Fin de Zona Urbana* (BITTAR, 2002) do fotógrafo paraguaio Carlos Bittar são alguns

[1] Os dados técnicos dos ensaios fotográficos estão no Apêndice C.

exemplos (figuras 1 e 2). Estas produções foram comunicadas no IV catálogo da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM) em 2003 (figuras 3, 4, 5 e 6) e são significativas para pensar sobre as representações culturais, o sujeito e o estatuto da fotografia, considerando a curadoria da quarta edição da BAVM.

Como o estudo da pesquisa visual pode ser realizado por diferentes maneiras, não existe critério único e fixo para problematizar as representações visuais nas composições fotográficas. Dessa forma, neste livro intenta-se desenvolver a defesa de que a construção das identidades dos grupos fotografados por Diego Levy e Carlos Bittar ocorre por meio das práticas que diferenciam seus espaços, criando dinâmicas de territorialização. A partir daí, busca-se mostrar que as identidades não são estáticas, mas dinâmicas, uma vez que o espaço está em constante expansão e retração, ou seja, num processo de (re)territorialização.

Figura - 1 Capa e interior do catálogo *Sangre*.

Fonte: Levy (2006).

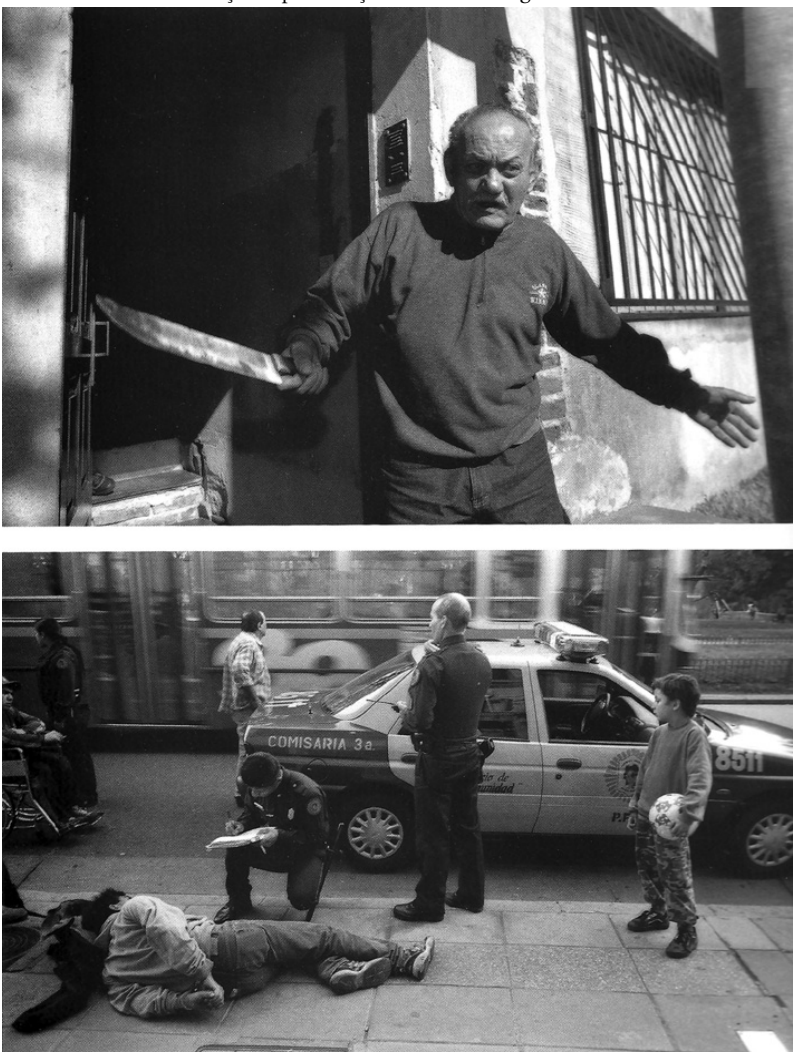
Figura - 2 Capa e interior do catálogo Fin de Zona Urbana.

Fonte: Bittar (2002).

Figura - 3 Página interna do IV catálogo da BAVM
Seção Representação Nacional da Argentina.

Fonte: IV Catálogo BAVM (2003).
Nota: Esta figura mostra a obra da Série *Sangre*. Consta na diagramação deste catálogo: Sem título, 2000-2001. Fotografia 70 x 100 cm.

Figura - 4 Página interna do IV catálogo da BAVM
Seção Representação Nacional da Argentina.



Fonte: IV Catálogo BAVM (2003).
Nota: Esta figura mostra a obra da Série *Sangre*. Consta na diagramação deste catálogo: Sem título, 2000-2001. Fotografia 70 x 100 cm.

Figura - 5 Página interna do IV catálogo da BAVM
Seção Representação Nacional do Paraguai.

Fonte: IV Catálogo BAVM (2003).

Nota: Esta figura mostra a obra da Série *Fin de Zona Urbana*. Consta na diagramação deste catálogo: 1996/2003. Fotografia preto-e-branco. 25,4 X 25,4 cm. No catálogo de Bittar (2002) é mencionado o seguinte título: Una carita, Ciudad del Este, 1995. Segundo o autor, o ano correto é 1995.

Figura - 6 Página interna do IV catálogo da BAVM
Seção Representação Nacional do Paraguai.

Fonte: IV Catálogo BAVM (2003).
Nota: Esta figura mostra a obra da Série *Fin de Zona Urbana*. Consta na diagramação deste catálogo: 1996/2003. Fotografia preto-e-branco. 25,4 X 25,4 cm. No catálogo de Bittar (2002) é mencionado o seguinte título: Demolición. Asunción, 2000.

Para delimitar o objeto de estudo foram utilizados conceitos que permeiam a prática do fotojornalismo e do fotodocumentarismo, tendo em vista os estudos de Sousa (2000) e Lombardi (2007). Adiante, pesquisadores como Rouillé (2009), Belting (2011), Poivert (2002) entre outros foram utilizados para aprofundar o entendimento do estatuto das fotografias feitas por Levy e Bittar. Deve-se notar que, apesar desta pesquisa se limitar na busca de obras com visualidade próxima à produção de fotografias documentais, adiante essas serão analisadas com

maior rigor e passarão a ser interpretadas como fotografia-expressão (ROUILLÉ, 2009, p. 161-208). Essa ligação, entre uma e outra, pode ser justificada por remeter a noção de circularidade na cultura visual, segundo os estudos de Ginzburg (1987).

Junto a essa delimitação, teve-se em mente que a seleção dos fotógrafos participantes das quatro primeiras edições da BAVM deveria contemplar trabalhos fotográficos que foram realizados nas ruas da cidade e seus arredores. Neste sentido, os ensaios de Levy e Bittar foram selecionados dentre alguns expostos na BAVM, porque vieram ao encontro das especificações do recorte da pesquisa[2]. Contudo, deve-se ressaltar que este objeto de estudo não trata precisamente o conceito *street photography*. Este é complexo, conforme explica Scott (2009) em *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*. Caso fosse feita essa delimitação, o estudo demandaria outro foco, ou seja, seria centrado nas discussões deste conceito. Sendo assim, a eleição das obras de Levy e Bittar foi feita por ser uma práxis realizada em ambientes externos (ruas, estradas, praças), incluindo a preocupação em representar o espaço vivido do sujeito moderno, seja pelas ações humanas, seja pela visualidade das placas publicitárias, prédios, casas, comércios, estradas, movimentos dos carros, transeuntes, etc.

O que influenciou o recorte do objeto de pesquisa foram os resultados obtidos na dissertação de mestrado (LUZ, 2006). Em *A trajetória da fotografia Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia* verificou-se que um número escasso de fotografias foram exibidas até 1999 (55ª edição), quando analisado o período de 1944 - 2004. Também, constatou-se o aceite tardio da "fotografia pura"[3] no Salão Paranaense. Isto é, somente na 30ª edição (1973) foram expostas as obras de João Urban, conforme comunicado em

[2] Os ensaios *Madres e Hijas* / *Mujeres Presas de* Adriana Lestido, *Oriente/Occidente Comunidades Indígenas del Paraguay* de Juan Britos e *Entrecasa* de Carlos Bittar são exemplos de ensaios exibidos na BAVM entre 1997-2003. No entanto, não foram selecionados como objeto de análise por não contemplarem a delimitação da pesquisa.

[3] Fotografia pura é definida por Tadeu Chiarelli "como aquela fotografia fundamentalmente bidimensional e voltada para a exploração das especificidades do meio fotográfico" (CHIARELLI, 2002).

Fotografia no cenário artístico brasileiro (CAMERA E SILVEIRA, 2010). Em outras palavras, com a finalização da pesquisa sobre a trajetória da fotografia no Salão Paranaense, levantaram-se as seguintes questões: como se apresenta a fotografia em outras instituições artísticas? De modo particular, como é compreendida a produção fotográfica selecionada para a BAVM? Essa última pergunta conduziu para outra questão mais pertinente ao problema atual: Quais temáticas são trabalhadas pelos fotógrafos em um evento de caráter internacional que busca a representação do "sujeito latino-americano" no contexto globalizado? A defesa da representação estendida (latino-americana) é possível, uma vez que existe a diversidade regional para cada nação?

Esses questionamentos podem ser aplicados em distintos universos artísticos (galerias, bienais de artes, museus, festivais). No entanto, quando associados à BAVM, essas interrogações têm singular importância. Isto porque se relacionam à temática da representação do sujeito que está a princípio atrelado (geograficamente, politicamente, ideologicamente) à ideia de "identidade latino-americana", quando questionada junto ao evento que utiliza a sigla MERCOSUL. Ainda, esse foco é significativo, pois a representação da identidade cultural na BAVM é buscada no conhecimento das produções atuais que estão presentes no circuito internacional não dominante, representadas especificamente pelas nações que compreendem o tratado MERCOSUL, contando também com alguns países convidados.

Com essa perspectiva de investigação, a busca da representação visual da identidade cultural, segundo o "olhar" da curadoria da BAVM, passa pela discussão do local (regional) e do global (mundial), ou seja, o território em seu sentido amplo se insere na problemática da identidade. Além disso, essas relações entre identidade e território se mostram com particular interesse na história da arte. Dentre as obras que são destaques está *América Invertida*, de autoria do uruguaio Torres García. Nessa obra, o mapa da América do Sul é representado de ponta cabeça quando comparado à representação convencional. Isso possibilita

questionar o estabelecimento das representações geográficas a partir de quem o desenha. Kern (2010, p. 123) explica que as paisagens elaboradas por este artista na fase catalã são concebidas enquanto memória e lugar. No caso específico da BAVM, o território foi apresentado no projeto curatorial da primeira edição da BAVM (1997) na vertente cartográfica. Outro exemplo é a oitava edição da BAVM (2011) que recebeu o título "Ensaios de Geopoética". Segundo José Roca (2011), curador geral desta edição,

> a 8ª Bienal do Mercosul está inspirada nas tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico. O título refere diversas formas que os artistas propõem para definir o território, a partir das perspectivas geográfica, política e cultural.

Conforme mencionado, *Sangre* e *Fin de Zona Urbana* foram veiculados no catálogo da IV BAVM (2003). Isto é, em um evento artístico que aproxima a cultura visual das questões relacionadas ao MERCOSUL[4]. Neste sentido, o desenvolvimento da investigação passa fundamentalmente por três assuntos: a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o sujeito e a fotografia. O período de análise do objeto de estudo é a história recente, ou seja, última década do século XX e início do século XXI[5].

Neste estudo, o sujeito moderno é o sujeito atual que, segundo Touraine (2008), encontra-se envolvido no processo de decomposição da modernidade. Considerando essa afirmativa, tem-se que o sujeito atual é denominado nesta investigação como sujeito moderno.

---

[4] Conforme discutido no capítulo 2, a questão política, econômica e cultural mostram-se de modo simultâneo no evento artístico BAVM e no bloco econômico MERCOSUL. Entretanto, por questões didáticas optou-se por primeiro evidenciar a questão cultural na BAVM e a questão política-econômica no MERCOSUL.

[5] As fotografias de *Sangre* foram feitas entre 2000 e 2003 e as fotografias de *Fin de Zona* Urbana foram realizadas entre 1995 e 2003. Esta investigação foi desenvolvida entre 2008 e 2012, sob a orientação da professora Doutora Maria Lucia Bastos Kern. O presente texto compõe a tese apresentada em 2012 ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

No caso dos ensaios *Sangre* e *Fin de Zona Urbana,* estes são identificados na esfera da fotografia contemporânea. Isto porque na historiografia da fotografia, tais produções não se encontram na esfera moderna, ou seja, a linguagem da fotografia moderna, no contexto internacional, é compreendida a partir da atuação de Alfred Stieglitz nos EUA com a publicação da revista *Camera Work* (1902-1917) e a abertura da *291 Gallery* (1905). No caso da produção brasileira, a fotografia moderna foi estabelecida na década de 1950, através da práxis fotográfica desenvolvida no Foto Cine Clube Bandeirantes e com a produção *Fotoformas* de Geraldo de Barros (Luz, 2006; Etcheverry, 2010).

Para melhor compreender a fotografia contemporânea, deve-se citar a análise que Rouillé (2009) faz da obra *The Americans* (1958) de Robert Frank. Segundo o pesquisador este fotógrafo rompe com o paradigma da fotografia-documento, incluindo a subjetividade na produção fotográfica, ou seja, valorizando a autoridade do "eu" fotógrafo.

Sendo assim, a nomenclatura moderna é utilizada nesta pesquisa de modo diferente para o sujeito e para a fotografia. No primeiro caso, o sujeito moderno é o sujeito atual. Para a fotografia atual, esta deve ser associada ao termo contemporâneo. No caso geral, isto é, da historiografia da arte, a arte moderna é característica de um período sócio-econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo na sociedade de consumo (CAUQUELIN, 2005, p. 27). Para a arte contemporânea, Cauquelin identifica-a no regime da sociedade da informação. Estas questões sobre sujeito moderno, fotografia moderna e fotografia contemporânea são apresentadas nos capítulos 3 e 4.

Tomando as considerações anteriores como parâmetros iniciais da pesquisa, tem-se que a relação sujeito/espaço/identidade, problematizada nos dois ensaios fotográficos, é incluída na investigação. A linha de interesse está centrada na representação da identidade cultural observada nas fotografias que compõem os dois catálogos, marcando o período de análise das fotografias que engloba a primeira

(1997), segunda (1999), terceira (2001) e quarta edição (2003) deste evento artístico. Este período se justifica pelo fato da BAVM, em suas quatro primeiras edições, tomar como norte curatorial o tema "identidade latino-americana". Ainda que este período seja considerado para o presente estudo, é importante salientar que o foco dessa pesquisa está na quarta edição. No entanto, a primeira edição também é destacada no capítulo 2 por expor as bases e o contexto que deu origem a BAVM e por apresentar as mudanças de concepções dos eventos posteriores.

O contexto histórico e social das cidades de Buenos Aires, Medellín, Rio de Janeiro, Cidade do México são comunicados no capítulo 5, por serem os locais onde Bittar e Levy realizaram seus ensaios fotográficos. Com a perspectiva histórica-social de cada região, vêm à tona alguns aspectos da sociedade, incluindo as discussões sobre identidade, desejo, violência, território, nação, globalização, entre outros.

Este enfoque é complexo porque o período de análise está contido nos processos de globalização, apresentando frequentes modificações nos hábitos, comportamentos, conceitos e valores, e atingindo diferentes esferas da sociedade (economia, cultura, governo) e do próprio sujeito (*self-identity*). Nesta trama, o conceito globalização[6] mostra-se variante. Canclini (2010, p. 10) comunica esta complexidade quando exemplifica o conteúdo do que cada um imagina como globalização.

> [...] para o gerente de uma empresa transnacional, a globalização abrange sobretudo os países em que sua empresa atua, suas atividades e a concorrência com outras empresas; para os governantes da América Latina, cujo intercâmbio comercial se concentra nos Estados Unidos, a globalização é quase sinônimo de americanização; no discurso do Mercosul, a palavra inclui também nações europeias e, às vezes, é associada a novas interações entre os países do Cone Sul. Para uma família mexicana ou colombiana com vários membros trabalhando nos Estados Unidos, a globalização remete à estreita ligação com o que ocorre nesses países onde seus familiares, bem diferente

[6] O termo "globalização" nasceu no meio jornalístico, especificamente no universo da economia. Adiante foi absorvido em "escala planetária" nos temas relacionados ao trabalho, difusão de informação e homogeneização cultural. No fim do século XX este termo se liga à uniformização sócio-cultural, econômica e espacial (HAESBAERT, 2007, p. 40).

> do que imaginam artistas mexicanos ou colombianos, por exemplo, Salma Hayek ou Carlos Vives, que têm um amplo público no mercado norte-americano.

Interessante notar que a globalização fortaleceu a busca e a defesa da dissolução de particularidades. Como consequência desenvolveu-se a ação reflexiva sobre o espaço despersonalizado, resultando por outro lado no aumento da segregação espacial e na crescente separação e exclusão de grupos (BAUMAN, 1999, p. 9). No entanto, a noção sobre globalização não é recente. Canclini (2010, p. 41) aponta algumas considerações relativas à sua historicidade:

> Sobre a data em que a globalização teria começado, vários autores a localizam no século XVI, no início da expansão capitalista e da modernidade ocidental (CHESNAUX, 1989; WALLERSTEIN, 1989). Outros datam a origem a meados do século XX, quando as inovações tecnológicas e comunicacionais articulam os mercados em escala mundial. Essa conjunção de mudanças tecnológicas e mercantis só ganham contornos globais quando se estabelecem mercados planetários nas comunicações e na circulação de dinheiro, e se consolida com o desaparecimento da URSS e o esgotamento da divisão bipolar do mundo (ALBROW, 1997; GIDDENS, 1997; ORTIZ, 1997).

Na sequência, Canclini comenta que as discrepâncias na datação ocorrem em vários modos de definir a globalização. Segundo ele, alguns teóricos priorizam o aspecto econômico, outros a dimensão política, cultural e comunicacional. Por fim, Canclini (2010, p. 41) se posiciona junto à defesa de Giddens (1997): "somos a primeira geração a ter acesso a uma era global." Esta afirmação vem ao encontro dos estudos de Touraine (2007, 2008) por apresentar o sujeito como ator reflexivo.

Este pensamento aponta a inauguração da percepção de que a comunidade e o sujeito devam trabalhar a reelaboração de processos políticos, econômicos e culturais que garantam o desenvolvimento das particulares de cada cultura, mas que ao mesmo tempo contemplem os grupos que constituem esse espaço comum na dinâmica globalizante. Por exemplo, Canclini (2010, p. 9) é enfático sobre a importância da cultura

nesse processo "[...] parte da cultura se desenvolve em função da insatisfação com a desordem, e às vezes com a ordem, do mundo: além de conhecer e planejar interessa transformar e inovar."

No caso da BAVM pode-se contextualizar o evento cultural e a produção artística considerando novamente a posição de Canclini (2010, p. 22):

> A globalização, que acirra a concorrência internacional e desestrutura a produção cultural endógena, favorece a expansão de indústrias culturais com capacidade de homogeneizar e ao mesmo tempo contemplar de forma articulada as diversidades setoriais e regionais. Destrói ou enfraquece os produtores pouco eficientes e concede às culturas periféricas a possibilidade de se encapsularem em suas tradições locais. Em alguns poucos casos, dá a essas culturas a possibilidade de estilizar-se e difundir sua música, suas festas e sua gastronomia por meio de empresas transnacionais.

Além de Canclini, outros teóricos como Bauman (1999, 2001, 2005), Castells (2008), Touraine (2007, 2008) e Haesbaert (2007, 2008, 2010) discutem a globalização como processo dialético que fragmenta e une a sociedade, gerando espacialidades diversas. Para Touraine (2007, p. 30-31) o tema globalização teve inicialmente uma propriedade ideológica.

> [...] os que entoaram mais alto os méritos da globalização quiseram, com efeito, impor a ideia de que já não era possível nem desejável nenhuma forma de regulação social ou política de uma economia mundializada, já que a economia se situava num nível mundial e nesse nível não havia autoridade capaz de impor limites à atividade econômica.

Touraine (2007, p. 30-31) observa que o Fundo Monetário Internacional ou a Organização Mundial do Comércio acabaram por impor a lógica econômica aos Estados, esquecendo-se de afinar objetivos sociais e políticos juntos aos atores econômicos. Isto significa que a economia se distanciou da política, da cultura e do social, acarretando em movimentos de oposição ao capitalismo extremo, tendo como principais representantes grupos que buscam intervir nos modos desse tipo de

gestão. Touraine (2007, p. 36) lembra que as manifestações ou movimentos que ocorreram em Seattle, Goteborg, Gênova e Porto Alegre não são antiglobais, mas são de grupos altermundialistas que tem como característica principal sua oposição aos processos globalizadores quando criticado sob o ponto de vista deste em eliminar as formas de regulamentação social e política do exercício econômico.

Com esta breve problematização sobre a globalização, reforça-se o questionamento central dessa pesquisa: Como se representa a identidade cultural exibida num evento artístico voltado à busca do entendimento da identidade no contexto globalizado? Pontuando o objeto de pesquisa pergunta-se: De que ponto de vista os fotógrafos Diego Levy e Carlos Bittar comunicam a identidade cultural em seus ensaios fotográficos?

Lembrando que Ortiz (2007, p. 8) entende que "a mundialização da cultura se revela através do cotidiano", busca-se com a análise dos ensaios fotográficos compreender a representação da identidade cultural por meio das fotografias do cotidiano desses indivíduos, ou seja, no estudo de fotografias resultantes da práxis fotográfica nas ruas da cidade e seus arredores. Pretende-se assim expor a problemática do sujeito junto ao espaço vivido, analisando as fotografias, a temática proposta em cada ensaio e o contexto social.

Neste sentido, entende-se que na história recente as identidades são identificações em curso que se mostram presentes em uma escala global imaginada. Isto pode ser justificado pela observação de Canclini (2010, p. 11):

> A vertigem e a incerteza provocada pela necessidade de pensar em escala global leva ao entrincheiramento dos países em alianças regionais a delimitar - nos mercados, nas sociedades e em seus imaginários – territórios e circuitos que para cada um, seriam a globalização palatável, com a qual podem lidar.

Verifica-se que a delimitação coletiva esbarra na subjetivação do sujeito, reforçando o desajuste entre o próprio sujeito e a sociedade

(empresa, governos, escolas). Esta situação remete-se novamente a afirmação de Canclini (2010, p. 114): "[...] os limites, em vez de barrar as pessoas, são lugares atravessados constantemente e ilegalmente." Desta forma, tem-se que com o global erguem-se fronteiras permeáveis, constroem-se identificações de grupos ou de sujeitos: MERCOSUL, "sujeito latino-americano", grupos étnicos, religiosos, entre outros. Canclini (2010, p. 44) entende que "[...] a fragmentação é um traço estrutural dos processos globalizantes."

Neste ambiente aparece a relação direta do sujeito com ele mesmo, que procura não se sujeitar à lógica coletiva (empresa, governo, mercado), mas busca agir em favor de sua "linguagem", considerando suas necessidades individuais. Apesar desta interpretação focar a subjetividade, deve-se lembrar que o entendimento da subjetivação não implica na negação ou exclusão da análise da trajetória histórica do sujeito/grupo em questão. Isto porque a cultura expõe a negociação de sentidos do sujeito com a coletividade, contextualizados nos processos de globalização.

Com essas observações, o recorte da pesquisa se consolida na perspectiva contemporânea dos conceitos plurais de identidade: territorial, econômica e cultural na América Latina. Tal enfoque é fundamental para compreender a representação da identidade na contemporaneidade. Porém, existe certa dificuldade em estudar este tema, uma vez que a compreensão teórica sobre a identidade abrange diferentes termos e interpretações, além de serem contextualizados em vários períodos históricos. Contudo é singular para o desenvolvimento metodológico da pesquisa esclarecer que a abrangência conceitual deste termo considera a perspectiva de identidades culturais coletivas e múltiplas. Neste sentido, o capítulo 3 objetiva a discussão detalhada sobre identidades e identificações em curso do sujeito moderno. De forma sucinta, defende-se que a identidade compreende diversos aspectos que podem somar-se: identidade problematizada junto à consciência de pertencimento à Nação, grupo, etnia, entre outros, ou

seja, o patrimônio cívico (político) e cultural adiciona-se ao questionamento do sujeito (*self-identity*).

Essa inclusão do sujeito (*self-identity*) na análise da elaboração identitária é fundamental porque Canclini (2010, p. 45) nota que a chamada globalização apresenta "um conjunto de processos de homogeneização, e ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam as diferenças e as dificuldades em suprimi-las." Neste processo, o sujeito histórico aparece como sintoma das decepções associadas à dinâmica da globalização. Neste contexto surgem os movimentos culturais, que segundo Touraine (2007, p. 178), distinguem-se dos anteriores, como por exemplo, o movimento operário. Segundo ele, estes tinham orientações socioeconômicas baseadas nas lógicas das sociedades industriais. Neste recente cenário, a luta das classes deixou de ser o ponto central a ser resolvido na gestão social, pois os problemas econômicos e sociais se deslocaram para desenvolver-se com base nas estratégias das redes, sejam nas redes industriais (empresas transnacionais), sejam nas redes dos meios de informações. Touraine (2007, p. 179) explica sobre a sociedade atual:

> [...] o conflito central no qual esses movimentos estão envolvidos contrapõe a globalização às subjetividades e, no cerne destas, à vontade de ser sujeito, ou seja, de propor-se como objetivo principal, integrar experiências muito diversas na unidade de uma consciência de si mesmo que resiste às pressões e às seduções vindas do exterior.

Estes aspectos podem ser observados na temática da violência urbana e do comércio transnacional presentes nas séries fotográficas dos artistas mencionados. As fotografias apontam a subjetividade (coletiva e individual) e o aspecto histórico, social e cultural. Este objeto de estudo está inserido no contexto que engendra atos, conceitos, questionamentos e resultados presentes na dinâmica da cultura globalizada.

A primeira vista, os processos globalizadores parecem ser movimentos que tentam integrar as diferentes áreas do planeta no

sentido de manter uma dinâmica homogênea na sociedade. Conforme exposto, Canclini (2010, p. 45) alerta que existe de modo simultâneo a homogeneização e a fragmentação neste processo. Haesbaert (2010) analisa as duas situações (integração e fragmentação) e com isso entende que existe uma "fragmentação integradora" que busca através da segmentação "melhor globalizar" (como exemplo: blocos econômicos), e outra "fragmentação excludente econômica" ou "fragmentação de resistência" (como exemplo: grupos religiosos fundamentalistas).

Nesse processo de segmentação, o bloco econômico MERCOSUL aponta outra "espacialização" que promove a sobreposição de territórios. Isto ocorre pela mobilidade dos indivíduos e pela configuração das estruturas econômicas, com característica de produção mais flexível e interconectada as redes de circulação de mercadorias e informações.

Nestas condições encontra-se a complexidade sobre a construção cultural do sujeito. Seguindo essa linha de pensamento, a relação entre a parte (regional) e o todo (global) conduzem às discussões do sujeito como ator social (TOURAINE, 2007, 2008) e a vivência concomitante do sujeito em diversos territórios (HAESBAERT, 2010). Esses dois pontos são fundamentais para desenvolver a pesquisa.

Com estes enfoques pretende-se comunicar que os dois ensaios fotográficos presentes na BAVM destacam o papel da diferença. Isso sugere que cada grupo fotografado tem sua própria identidade. Contudo, apesar de cada artista fotografar um tema específico, percebe-se determinada unidade nos ensaios quando se verifica que cada um desses grupos vive de forma concomitante em vários territórios.

Isso é justificado na dimensão histórica, observada no contexto da territorialização. Isto é, este processo se dá no exercício cotidiano onde se estabelece vínculos com o grupo interno e outras relações com o grupo externo, produzindo assim conhecimento e reconhecimento entre os grupos que vivem relações de poder em situações extremas de violência, pobreza, descaso, entre outros. Neste processo histórico, observa-se que no espaço vivido ocorrem atitudes, sentimentos e ações que apresentam

ou questionam alguns valores sociais e culturais. Sendo assim, o espaço se mostra como lócus das relações de poder e de defesa que integram ou dividem determinados grupos humanos.

Tendo em mente essas considerações, a pesquisa busca compreender as representações visuais relacionando a identidade cultural com a territorialidade, contextualizadas na sociedade cultural[7], ou seja, na sociedade atual que reivindica direitos culturais por meio da defesa da liberdade e da responsabilidade do sujeito e da coletividade, que se posiciona contra a lógica impessoal do capitalismo praticado nas redes econômicas globalizantes. No campo de estudo da fotografia, essa investigação tem como objetivo específico conhecer a práxis fotográfica destes artistas, buscando discutir a prática da fotografia-expressão presente no universo da BAVM.

Com isso, espera-se entender uma pequena parcela do desenvolvimento da fotografia produzida no segmento não dominante das artes. Nisto, salienta-se a importância de indagar sobre a identidade cultural por meio da representação fotográfica do sujeito que foi observado nas ruas de cidades localizadas no Paraguai, Argentina, México, Brasil e Colômbia.

Esta pesquisa justifica-se por destacar a fotografia como signo que comunica as representações simbólicas de diversas culturas e colabora para auxiliar no estudo sobre o estatuto destas obras, uma vez que a práxis fotográfica desses artistas traz à tona a discussão da fotografia entre arte e documento.

Para finalizar esta introdução seguem algumas indagações que estão ao longo deste trabalho: As manifestações sociais geridas no contexto democracia/ sujeito/ globalização podem ser compreendidas como paradigmas que nomeiam a identidade de grupos? Esta questão pode ser aplicada na análise dos ensaios fotográficos exibidos na BAVM? Que tipos

[7] Touraine (2007) entende que a sociedade foi analisada segundo critérios políticos (sociedade política), em seguida interrogada a partir da organização econômica e social (sociedade social) e atualmente pode ser compreendida segundo o sujeito social (sociedade cultural).

de visibilidades essas obras ofertam ao MERCOSUL? Que relação existe entre a temática dos ensaios fotográficos e a sigla MERCOSUL? Estas fotografias interessam ao sistema de artes internacional? Como entender essa produção fotográfica: entre documento e arte?

O livro é composto por cinco capítulos, além das considerações finais. Os capítulos 2, 3, 4 fornecem subsídios para contextualizar o problema, para apresentar referenciais teóricos a respeito do sujeito/sociedade e da fotografia. O quinto capítulo analisa os dois ensaios fotográficos considerando as fotografias veiculadas nos catálogos *Sangre* (LEVY, 2006) e *Fin de Zona Urbana* (BITTAR, 2002).

O Capítulo 2, "Bienal de Artes Visuais do Mercosul: obras, artistas, conjunturas políticas e culturais" é composto por 4 seções. O objetivo é obter um panorama geral das ideias que direcionaram as ações de diferentes atores que contribuíram para a origem e para o desenvolvimento das quatro primeiras edições (1997-2003) da BAVM. Com a conclusão do segundo capítulo espera-se que o leitor tenha uma visão geral sobre o evento artístico BAVM, considerando as premissas de sua fundação, as questões levantadas por diversos teóricos relativos à cultura, identidade e economia. De forma geral, o capítulo 2 contextualiza o objeto de pesquisa de forma macro e micro, ou seja, pelos atores externos, internos e independentes ao evento, aproximando a história recente de teorias que buscam trabalhar com o problema identidade cultural na atualidade.

O Capítulo 3, "Identificações em curso: reflexões teóricas sobre o sujeito moderno" é uma incursão histórica e social do sujeito, passando pelas esferas que contribuem para a formação do sujeito histórico até a atualidade. Ao final do capítulo 3, afirma-se que o ser humano é o assunto principal dos fotógrafos e que a sua representação se passa em situações de extrema violência social. Isso levantou algumas considerações a respeito do sujeito-espaço e suas representações (CHARTIER, 1990; 1991).

O Capítulo 4, denominado “As diferentes modalidades da Fotografia”, objetiva comunicar as diversas facetas da fotografia, passando por discussões sobre a pluralidade da práxis fotográfica, os estatutos da fotografia e as diferentes formas de consumo.

O próximo capítulo, “O sujeito moderno nos ensaios fotográficos de Diego Levy e Carlos Bittar”, é dedicado ao estudo dos ensaios fotográficos. A primeira seção, “A dimensão dos ensaios e o contexto histórico na produção das obras de Diego Levy e Carlos Bittar” levanta os códigos visuais observados em cada obra e contextualiza cada tema trabalhado pelos fotógrafos. No caso das obras de Levy esta seção contextualiza a produção das obras, considerando a história recente da Argentina, Brasil, México e Colômbia com especial atenção as cidades fotografadas (Buenos Aires, Rio de Janeiro, Cidade do México e Medellín). No caso da obra de Bittar, estuda-se a história recente do Paraguai e o mercado transnacional. Temas como ditadura, política, economia, geografia, violência são apresentados no decorrer desta seção que segue com observações sobre as ideias postas nos textos curatoriais da IV BAVM e nos catálogos de cada artista.

As considerações finais são reservadas para defender que estes fotógrafos tiveram a preferência em trabalhar o tema identidade no espaço vivido, sob o olhar atento das contradições presentes entre território/ violência urbana e território/ trabalho.

2

Bienal de Artes Visuais do Mercosul: conjunturas políticas e culturais

Quando se elege o modelo "Bienal de Artes" para estudar a poética de artistas que participam deste tipo de evento é adequado abordar a bienal como espaço histórico. Sabe-se, por exemplo, que a Bienal de Veneza foi inaugurada em 1893, sob a liderança do prefeito da cidade, Riccardo Selvatio (MOTTA, 2007, p. 17). Motta (Op. cit., p. 18) comenta: "O surgimento da Bienal de Veneza e o surgimento da Bienal de São Paulo distam em mais de 50 anos, mas podem ser relacionados na medida em que ambas as situações se configuram, também, como estratégias políticas para ativar determinada região".

No caso do Brasil, especificamente a Bienal de São Paulo, foi inaugurada em 1951 num contexto pós Segunda Guerra (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004). Sua fundação ocorreu depois das inaugurações de museus no período de 1947 e 1949: MASP, MAM-SP, MAM-RJ. Esta aceleração cultural esteve acompanhada pelo crescimento industrial e pelas disputas empresariais ocorridas entre Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho. Este último, com experiência na comissão brasileira da Bienal de Veneza (1948), trouxe adaptações do regulamento para serem aplicadas à Bienal de São Paulo.

Seguindo essa perspectiva de análise, porém pensadas para o caso da BAVM, indaga-se sobre as relações políticas e culturais associadas ao evento. O objetivo geral deste capítulo é comunicar como se desenvolveu essa problemática tendo em mente as motivações que estimularam a fundação da BAVM, as ações e as propostas presentes ao longo das quatro primeiras edições (1997-2003) desta instituição. Para isso são

apresentadas nas primeiras seções deste capítulo as diversas relações existentes entre Estado, formadores da instituição artística (curadores, artistas, críticos, empresas) e BAVM.

2.1 A origem da BAVM.

A Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM) é um evento artístico que foi inaugurado em 1997 na cidade de Porto Alegre (RS). Impulsionado pelo desejo de (re)escrever a história da arte num contexto globalizado, tomou como norte inicial a exposição da poética visual de artistas modernos e contemporâneos, viabilizando a discussão sobre a questão identitária no âmbito da cultura regional (nacional) e estendida (América Latina). Somado a isso, projetou no cenário internacional a atualização artística segundo o olhar e a enunciação do discurso que rompe com a visão predominante (norte-americana e europeia) no campo artístico. Procurou também ampliar o acesso de pessoas às artes e se propôs a funcionar como um elo de integração latino-americano entre artistas e críticos das artes[1].

Tal projeto artístico-cultural optou por seguir o modelo "Bienal de Arte" que é originário nos formatos das Exposições Universais do século XIX e início do século XX. Nestas feiras mundiais a representação de cada país estava associada à "genialidade" dos inventos[2]. Segundo Pesavento (1997, p.44) a procura em transmitir valores e ideias inovadoras ocultava a concorrência imperialista entre as nações.

No campo da produção artística, a Bienal de Veneza (1895) inaugurou um modelo de exposição assumido adiante pela Bienal Internacional de São Paulo (1951). No caso específico da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM - 1997) é interessante frisar que o projeto

[1]O curador geral da I BAVM, Frederico Morais, foi um dos idealizadores da *Bienal Latino-Americana* que ocorreu em 1978 em São Paulo. Talvez a proposta de "celebrar" a identidade latino-americana na BAVM seja uma das querelas da visão dos artistas e intelectuais de esquerda da década de 1960-1970.

[2]Nas Exposições Universais os bens de consumo e os bens artísticos eram divulgados em catálogos de produtos. Freire, C. (1999, p. 164) identifica no catálogo da Exposição Universal de Londres (1851) os valores juntos aos respectivos produtos, equipamentos e obras, como num catálogo de loja de departamentos.

tem sua origem atrelada ao contexto econômico e cultural, mas também se aproxima de algumas das especificidades presentes no formato Exposição Universal e Bienal de Arte. Por exemplo, para essas, o convite de participantes era estipulado segundo representação nacional; a organização focava questões nacionais e o entendimento da obra de arte estava atrelado à ideia de produto e como meio de comunicação[3]. Tais especificidades também são observadas na BAVM.

De forma detalhada tem-se que a BAVM carrega consigo a sigla MERCOSUL que representa um modelo de tratado integracionista mercantil, assinado em 1991 entre Argentina e Brasil, tendo como países convidados o Paraguai e o Uruguai[4]. A sua fundação ocorreu com o Tratado de Assunção que juntamente com o Protocolo de Brasília (1991) e de Ouro Preto (1994) buscaram o estabelecimento de um programa de liberação comercial com a ideia de acelerar os processos de desenvolvimento econômico sub-regional (Cone Sul) [5].

Quando da constituição do Tratado de Assunção, este possuía muitas metas genéricas e ambiciosas, "[...] gerado basicamente a partir dos poderes executivos, sem participação, na sua formulação, da sociedade ou dos empresários. Um acordo que não resultou de pressões econômicas, mas sim de definições políticas e de percepções econômicas dos governos" (DATHEIN, 2005, p. 32). Entre os objetivos principais traçados pelo MERCOSUL apresenta-se o desejo de consolidar-se como bloco econômico e obter representatividade no mercado mundial[6].

[3] Para Benjamim (apud PESAVENTO, 1997, p.43) "as exposições universais são lugares de peregrinação da mercadoria como fetiche. Nesse contexto, a fotografia é admirada como um produto de "efeito mágico", articulado pelo progresso científico. Na opinião de Turazzi (1995, p. 17), a fotografia desempenhou um papel em destaque nas Exposições Universais: inovação técnica; como documento que possibilita registrar e divulgar realidades próximas ou distantes; como arte, apesar deste estatuto ser negado por muitos".

[4] Atualmente, ou seja, em 2012 o MERCOSUL é composto pelos Países membros: Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai, Estados associados: Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, Peru. Estado observador: México. "A Venezuela é Estado Parte em processo de adesão e se tornará membro pleno uma vez que esteja em vigor o Protocolo de Adesão da República Bolivariana da Venezuela ao Mercosul" (http://www.mercosul.gov.br).

[5] O Tratado de Assunção foi assinado em 26 de março de 1991 numa reunião no Paraguai. Entre os assinantes estavam os presidentes da Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai que decidiram consolidar o Mercado Comum do Sul (Mercosul) a partir de 31 de dezembro de 1994.

[6] No *Tratado de Assunção* (26/03/1991), lê-se: "A República Argentina, a República Federativa do Brasil, a República do Paraguai e a República Oriental do Uruguai, doravante denominados "Estados Partes". Considerando

Dathein (2005, p. 26) contextualiza: "o crescimento dos países desenvolvidos na década de 1980 gerou um consenso de que a tendência de formação de espaços econômicos unificados é inevitável, e de que os países da América Latina devem seguir o mesmo caminho." Sendo assim, o MERCOSUL direcionou-se para viabilizar um projeto integracionista na América Latina, seguindo as mudanças ocorridas no sistema capitalista, caracterizado pela crescente internacionalização do capital, da produção, da dinâmica financeira e das formas de trabalho presentes na lógica da transnacionalização econômica.

No âmbito cultural percebe-se que a trama é complexa. Por exemplo, no artigo *A diplomacia cultural no Mercosul*, Soares (2008, p.66) comunica que "os assuntos culturais no organograma dos ministérios de Relações Exteriores dos países (MERCOSUL) revela a reduzida importância atribuída à cultura na política externa dos países." Segundo o percurso traçado por Soares, no Tratado de Assunção (1991) não houve nenhuma referência à cultura, educação, desenvolvimento tecnológico e científico. No ano seguinte, na resolução de 34/92 do Grupo Mercado Comum apareceu a intenção de "promover a difusão da cultura dos Estados Partes, estimulando o conhecimento mútuo dos valores e das tradições culturais de cada Estado Parte, bem como os empreendimentos conjuntos e as atividades regionais no campo da cultura" (SOARES, op. cit., p. 59).

Após três anos, ou seja, em 1995 foi criada em Assunção a Reunião de Ministros da Cultura[7]. Mas, somente na Reunião de Buenos Aires, ocorrida neste mesmo ano, que foi pela primeira vez introduzida à dimensão cultural no processo de integração (ESCOBAR, 2006 apud

que a ampliação das atuais dimensões de seus mercados nacionais, através da integração constitui condição fundamental para acelerar seus processos de desenvolvimento econômico com justiça social; [...] Tendo em conta a evolução dos acontecimentos internacionais, em especial a consolidação de grandes espaços econômicos e a importância de lograr uma adequada inserção internacional para seus países;" (http://www2.mre.gov.br).

[7] Esta reunião de Ministros da Cultura foi criada pelo Conselho do Mercado Comum (decisão 2/95) com o objetivo de "promover a difusão e o conhecimento dos valores e tradições culturais dos Estados-Partes do MERCOSUL, assim como a apresentação a este Conselho de propostas de cooperação e coordenação no campo da cultura" (SOARES, op. cit., p. 60).

SOARES, 2008, p. 59). Dentre os temas que pretendiam atuar e que foram mencionados pelas comissões técnicas: patrimônio cultural, indústria cultural, redes de informação e formação de profissionais.

Soares (2008) comenta que apesar da Reunião de Ministros da Cultura pretender dar destaque as questões culturais, estas permaneceram na prática à margem. Segundo ela, esta deficiência justifica parte da mobilização entre os atores não governamentais e as empresas privadas que montaram e executaram projetos culturais estreitando os relacionamentos entre os países do MERCOSUL.

No entanto, a história da aproximação artístico-cultural entre esses países é anterior à realização da BAVM. Ocorre que o Estado do Rio Grande do Sul exprime de forma latente o desejo de executar um projeto artístico-cultural de caráter internacional, buscando consolidar este Estado como terceiro polo das artes no Brasil, e propondo desta forma a profissionalização artística (teórica e prática) fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Nessa linha de ação aparecem atitudes operativas anteriores à realização da BAVM como, por exemplo, a procura da organização de programas feitos pelo Instituto Estadual de Artes, a fundação do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e a realização dos Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas (ELAAP).

> As raízes de seu nascimento [FAVM] surgiram em maio de 1994, quando a produtora cultural Maria Benites Moreno tornou público um anteprojeto para a constituição de uma Bienal do Cone Sul. Na mesma época, um grupo de artistas gaúchos formado por Caé Braga, Gustavo Chimendez, Manolo Douyle e Wilson Cavalcanti, e apoiado pelo Instituto Estadual de Artes Visuais da Secretaria de Estado da Cultura (IEA/ RS), discutia possibilidades de intercâmbio com países da América Latina (FETTER, 2008 p. 20).

Anterior a isso, num contexto pós-ditadura, o I ELAAP (1989) discutiu o Sistema de Arte e suas Instâncias no Contexto Latino-Americano e a Circulação da Obra de Arte – Possibilidades e Alternativas de Intercâmbios. O II ELAAP (1990) abrangeu os tópicos Ensino – Produção teórica – Circulação e Intercâmbio, Relações com o Estado e

Instituições – Mercado, Perspectivas de integração Latino-Americana e Artes Plásticas e Projetos de Mundo. Tais edições permitiram iniciar o debate sobre a arte na América Latina que ocorria até então prioritariamente no âmbito da crítica de arte dos grandes centros, que excluíam os artistas, críticos e historiadores de arte do Estado do Rio Grande do Sul. Desta forma, os ELAAP contribuíram com a aproximação das relações e contatos de artistas e críticos de arte da América Latina, sobretudo da região do Prata.

Gaudêncio Fidelis (2005, p. 30) destaca os três ELAAP para comentar que "os dois primeiros (1989 e 1990) foram excessivamente politizados [no âmbito da transição democrática] e voltados para a discussão a cerca da integração e da identidade latino-americana." O terceiro (1996), voltado para problemas mais específicos da produção, conta com a participação de profissionais do Brasil, Chile, Uruguai e Paraguai, preparando as bases para a Bienal Mercosul (1997). No entanto, ele comenta que os ELAAP não desempenharam um papel efetivo no âmbito da construção do MERCOSUL, talvez porque a cultura não era de suficiente interesse aos processos de integração naquele momento. Tício Escobar (apud FIDELIS, 2005, p. 32) menciona sobre a dificuldade no processo de integração cultural.

> [...] Este enfrentamento entre centralização e diferença apresenta problemas difíceis na hora de incluir o tema cultural na agenda dos projetos integradores que hoje estão se afirmando a nível subregional: a princípio, a integração é adversária dessa particularidade de projetos plurais que definem o cultural como exercício do outro e como expressão de identidades resistentes à disciplina de um modelo único (idem).

Outra ressalva é que a discussão da dimensão cultural na formação do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) passa pela busca do conhecimento histórico.

> [...] o exercício de sua consolidação exige o aprofundamento e a superação de diferenças históricas, estereótipos e preconceitos entre os povos de suas

> nações associadas, cuja existência remonta ao projeto de emancipação das nações sul-americanas e resistente ainda em se consolidar mesmo depois do surgimento de uma vida democrática para a maioria dos povos latino-americanos (FIDELIS, op. cit., p. 33).

No que se refere a idealização da BAVM como espaço simbólico de integração regional, situada no mercado globalizante, deve-se observar que a origem da BAVM se deu baseada em uma fundação de direito privado (FBAVM) que conta até o presente momento (2012) com o apoio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, do Governo Federal e do Grupo Gerdau[8]. Vale esclarecer que a efetivação da BAVM ocorrida em 1995, aconteceu em reunião na residência do empresário Jorge Gerdau Johannpeter com empresários locais que perceberam a real oportunidade de investir na área cultural.

Kannak (2008) descreve no trecho seguinte sobre a efetivação da BAVM e Fidelis (2005) menciona sobre as articulações que resultaram para seu desenvolvimento:

> 12/12/1995 - Em reunião junto a Secretaria de Cultura a Comissão organizadora da BAVM sugeriu a nomeação de um presidente para a realização da 1ª Bienal do Mercosul e a composição do Conselho Deliberativo. Indicado por Jorge Gerdau Johannpeter, o empresário e colecionador Justo Werlang, foi eleito o primeiro presidente da Bienal do Mercosul. Para presidir o Conselho deliberativo foi eleito Carlos Jorge Appel, então secretário de cultura do Estado. Para a composição total do Conselho deliberativo foram indicados, além dos integrantes da Comissão Organizadora da BAVM, um representante do Ministério da Cultura, um representante do Escritório

[8] Iniciou-se como empresa familiar (Fábrica de Pregos Pontas de Paris) em 1901 na cidade de Porto Alegre (RS), passando a atuar no ramo da indústria siderúrgica em 1948 com a aquisição da Siderúrgica Riograndense S.A. Entre 1950 e 1980 a empresa ativou-se no mercado interno. Construiu em 1971 a usina Cosigua (Rio de Janeiro) e mais adiante outras duas usinas nos Estados do Paraná e Ceará. Atualmente o Grupo Guerdau está na posição de 14º maior produtor de aço do mundo, destacando-se como líder no segmento de aços longos nas Américas. "De acordo com declarações do Presidente da organização, André Gerdau, a estratégia de compra de unidades nos países da América Latina visa atender a demanda dos respectivos mercados internos, aproveitando o crescimento econômico regional em elevação. "Nesses países, e nos EUA, temos maior domínio do mercado, da cultura, da língua e pessoal capacitado." (RIBEIRO, 2007 apud MACADAR, 2008, p. 20). Atualmente o Grupo Guerdau atua no Brasil, na Argentina, no Chile, na Colômbia, no Peru, no Uruguai, no México, na República Dominicana, na Venezuela, nos Estados Unidos, no Canadá, na Espanha e na Índia. Dentro os sete empresários que instituíram a Fundação de Artes Visuais do Mercosul em 1996 está Jorge Gerdau.

> do Itamaraty no RGS, um representante da Associação Nacional de Artes Plásticas (ANPAP), da FIERGS, da FARSUL, da FEDERASUL, das Secretarias de Estado da Cultura; do Turismo; de Planejamento; de desenvolvimento e Assuntos Internacionais; da Prefeitura de Porto Alegre e SUS secretaria de Cultura; dos representantes consulares dos países signatários do Tratado de Assunção e do MERCOSUL, além de cinco membros da comunidade artística e cultural do RGS, eleitos pelo próprio Conselho Deliberativo, para um período de dois anos (KNAAK, 2008, p. 248).
>
> Essa é a primeira vez que os setores políticos, culturais e empresariais articulam-se de forma organizada para a realização de um evento que viria a ser um marco histórico para a área das artes plásticas no Rio Grande do Sul e construiria lastros significativos de suporte à produção plástica latino-americana em um futuro breve (FIDELIS, 2005, p. 38).

Segundo a tese feita por Kannak (2008) e a dissertação realizada por Fetter (2008) esse evento artístico apoia-se nos investimentos privados e públicos por forma de lei de incentivo e renúncia fiscal. Este processo é acompanhado pelo suporte de campanhas publicitárias e conta com o apoio do Grupo RBS. Este agrupamento de atores mostrou-se fundamental para condicionar, através do poder da mídia, as relações entre cultura, Estado e mercado, instaurando uma nova constituição de campo artístico quando se trata do Mercado Cone Sul.

Todavia, tal procedimento não é inovador, uma vez que a arte contemporânea é compreendida como produto cultural e econômico por esta ser exposta ao público e aos investidores como parte integrante do fenômeno de comunicação, mídia e mercado (CAUQUELIN, 2005). Por outro lado, é importante destacar que a BAVM mostra-se como recente campo artístico se pensado como produto da necessidade de consolidar uma produção simbólica com ênfase para a representação latino-americana que busca legitimar os "referentes (tradicionais)" de identidade num circuito em que a globalização econômica e cultural se mostra presente.

2.2 A problemática identitária na BAVM: desejos e estratégias dos artistas, críticos e empresários.

Quando se estuda a relação entre cultura e empresa no contexto atual, tem-se que relembrar que da globalização econômica brotaram-se conglomerados como NAFTA, MERCOSUL, entre outros. Esse contexto colaborou para o enfraquecimento da representação unitária do Estado-Nação, reestruturando a dinâmica da economia por meio da abertura de novos mercados, pela exploração econômica transnacional, redefinindo as relações culturais e simbólicas da civilização. Por exemplo, "as principais galerias, com sedes em Nova York, Londres, Milão e Tóquio, fazem as obras circularem de maneira desterritorializada e propiciam que os artistas se adaptem a públicos 'globais'. As feiras e bienais também [fazem o mesmo]" (CANCLINI, 1999, p. 167). Para Ortiz (2007, p. 31) "uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou." Tal entendimento é tomado com base nos estudos de Marcel Mauss em *Teoria das civilizações* (1974). Porém, Ortiz (Op. cit., p. 29) segue com a seguinte ressalva:

> A categoria "mundo" encontra-se assim articulada a duas dimensões. Ela vincula-se primeiro ao movimento de globalização das sociedades, mas significa também uma "visão de mundo", um universo simbólico específico à civilização atual. Nesse sentido ele convive com outras visões de mundo, estabelecendo entre elas hierarquias, conflitos e acomodações.

Nessa "mundialização"[9] pode-se salientar que o processo de padronização instala-se com força. Observa-se a promoção da cultura atrelada à ideia de arte como mercadoria, sujeita as regras de mercado e às estratégias de marketing e da mídia, gerando eventos artísticos que promovem sua espetacularização (DEBORD, 1997; CAUQUELIN, 2005).

[9] Ortiz reserva o termo mundial para o domínio da cultura e o termo global aos processos econômicos e tecnológicos, apesar de entendê-los de forma integrada (ORTIZ, 2007, p. 29). Nesta pesquisa utiliza-se o termo globalização considerando-o de forma abrangente, ou seja, levando em conta os aspectos sociais, históricos, econômicos e culturais.

Este procedimento é trabalhado por cada empresa patrocinadora do evento, vinculando sua marca institucional à noção de cidadania.

> Segundo afirmam os produtores e marqueteiros culturais, a empresa que consegue divulgar sua imagem corporativa como benemérita cultural e/ou socialmente, obtém prestígio e preferência frente a seus alvos consumidores. Além disso, divulga noções de cidadania para o conjunto da sociedade e, por isso/ para isso, recebe incentivos fiscais dos governos onde suas empresas são tributadas. Ou seja, é na verdade o Estado quem patrocina as empresas para que estas desenvolvam e incrementem suas atividades de marketing através da cultura (KANNAK, 2008, p. 113-114).

Nesse cenário, tem-se o impasse da relação local-global quando analisada sob a ótica da identidade cultural. Verifica-se que as empresas têm papel fundamental no evento artístico pelo fato de ter o poder decisório da aplicação de verbas, além de ter certa autonomia no poder administrativo operacional, tangenciando o norte curatorial[10]. Desta maneira, a empresa e os curadores aparecem como atores que redefinem a produção simbólica presente no contexto global. Por outro lado, a percepção da identidade cultural agregadora e territorialidade é uma questão frequente nos debates e nas poéticas visuais de artistas e críticos de arte. Featherstone (1997, p. 31) explica:

> [...] o processo de globalização não parece produzir a uniformidade cultural. Ele nos torna, sim, conscientes de novos níveis de diversidade. Se existir uma cultura global, seria melhor concebê-la não como uma cultura comum, mas como um campo no qual se exerçam as diferenças, as lutas de poder e as disputas em torno do prestígio cultural.

Considerando o ponto de vista de Featherstone, a legitimação da arte atual passa pela questão histórica e social, mostrando a necessidade de compreender a alteridade num contexto integrado pela economia. No caso específico da BAVM tem-se o desejo de buscar e trabalhar a questão identitária da própria arte latino-americana e do sujeito no "mundo

[10] Adiante será exposta a relação entre empresa e curadoria na BAVM.

globalizado". Conforme mencionado, este processo aproxima mercado e arte, mas também extraí problemas sobre referenciais identitários locais (regional e estendido).

Neste cenário, optou-se para esta seção, salientar duas esferas constituintes do campo das artes[11]: os atores acadêmicos (artistas, críticos, curadores) e os atores empresariais (patrocinadores). Neste circuito interessa analisar as ações destes atores para compreender as bases que promoveram o questionamento da identidade latino-americana na BAVM. Tal busca servirá de alicerce para esta pesquisa que procura discutir a representação do sujeito como ator social, segundo os ensaios fotográficos de Diego Levy e Carlos Bittar.

Para dar continuidade ao estudo, retoma-se a questão da nomenclatura da BAVM, porém apontada pelos atores da esfera acadêmica. Conforme mencionado, o uso da sigla MERCOSUL indica que o formato da bienal está relacionado às questões políticas e econômicas, apresentando também a problemática da identidade cultural no contexto mundial. Esta relação é comentada pelo crítico de arte Tadeu Chiarelli (2002 apud KANNAK, 2010. p. 2):

> A escolha do nome indica uma questão política e econômica, que vai buscar uma identidade onde ela não existe a princípio. [...] acho que esta jogada mercadológica, política e econômica tem que ser muito bem articulada e gerenciada pelos artistas e intelectuais da arte para que isso se torne uma coisa realmente cultural.

Verifica-se que Chiarelli comunica sobre a dificuldade da definição da identidade cultural. Isso talvez pelo fato deste evento estar localizado num espaço desterritorializado ou compreendido num "não-lugar" [12] denominado MERCOSUL. Estendendo esta questão e relacionando-a a

[11] Para Bourdieu (2009) o campo das artes possui regras próprias, princípios e hierarquias. Nesta trama encontram-se conflitos ou tensões que vão delimitar e construir as redes de relações ou oposições entre os atores que compõem este universo.

[12] Marc Augé (1994) entende o "não-lugar" como espaço sem identidade. Nesta pesquisa usa-se o mesmo termo para denotar o espaço MERCOSUL como um bloco que indica uma configuração geopolítica plural.

postura curatorial da primeira edição da BAVM - que buscou trabalhar com diferenças culturais (centro-periferia, contaminação e multiculturalidade) - observa-se para o caso da BAVM que a apropriação da nomenclatura do bloco econômico acabou por introduzir neste projeto artístico outra nomenclatura: "sujeito latino-americano".

Apesar de a BAVM trabalhar com a ideia da identidade estendida (latino-americana), apoiada pela visibilidade de um bloco econômico, sua realização esteve sempre fixa à cidade de Porto Alegre. Isto promoveu e fortaleceu relações estreitas com os empresários gaúchos, o governo municipal e estadual, evidenciando a presença e o forte poder decisório condicionado pelos atores regionais.

Lobacheff (apud FIDELIS, 2005, p. 78) menciona sobre a interação entre arte e política quando da formação de uma bienal de arte:

> O surgimento de uma bienal de arte está invariavelmente ligado a questões políticas. Além de estimular notadamente as produções locais de arte e cultura, mostras desse porte têm sido ferramentas úteis dentro da estratégia de países que querem aumentar seus dividendos políticos e econômicos no cenário internacional ou criar parcerias.

Este apontamento pode ser associado à história da BAVM por expor a ação de uma intensa postura política uma vez que a parceria com o Estado do Rio Grande do Sul foi celebrada já na primeira edição através do fornecimento de um milhão de reais e por meio do encaminhamento à Assembleia Legislativa do Estado da regulamentação da Lei de Incentivo à Cultura (LIC) (KANNAK, 2008). Assim, a FBAVM foi a primeira entidade a beneficiar-se da LIC. Nesta linha de ação, as relações presentes na associação entre Estado, mercado e cultura expõem a visibilidade da parceria público-privada na área política, econômica e cultural (regional e internacional).

A esse respeito, observa-se no estudo realizado por Knaak (2007) que desde a primeira edição da BAVM, sua realização foi feita com base em esforços articulados pelo Município, Estado, União e Fundação Bienal.

Constam na lista do conselho administrativo da primeira edição somente nomes de pessoas ligadas ao ramo empresarial. Na segunda edição, ao lado dos empresários, aparece Luiz P. Pilla, secretário da Cultura do Rio Grande do Sul. Nesta conjuntura, Knaak (2007, p.8) observa:

> O Estado delega ao Mercado o poder de decisão dos critérios de investimento do dinheiro público para fomento e desenvolvimento da cultura nacional. O que acaba por subjugar a produção cultural e artística da lógica do marketing cultural e de cada empresa patrocinadora.

Dentre as empresas que aparecem neste processo de responsabilidade social atrelada aos múltiplos interesses que permeiam a configuração da identidade cultural e econômica na esfera internacional estão: Petrobrás, Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Grupo Gerdau, Varig, Santander Cultural, entre outros. Tais parcerias reforçam a presença de empresas nacionais e transnacionais[13] na divulgação e comercialização dos bens culturais. Nesse cenário, é importante frisar que diferente de outras bienais de artes em que cada país arca com suas despesas, a BAVM é integralmente custeada pelo governo gaúcho e brasileiro através das leis de incentivo fiscais, concedidas às empresas internacionais e nacionais das quais algumas delas tem representantes no conselho da FAVM[14].

A verificação na história da BAVM sobre a estratégia de concebê-la junto à classe de empresários gaúchos é significativa por esta contar também com o apoio dos meios de comunicação. Nesta lógica, as empresas gaúchas acabam por se destacar neste processo, apesar do discurso integrador do Mercado do Cone Sul aparecer como "cartão de visita" para o sistema de arte dominante (Europa- EUA e RJ-SP). Esta

[13] Ortiz esclarece no livro *Mundialização e cultura* (2007) que a empresa *multinacional* supõe uma centralidade hierárquica cujo núcleo de poder está localizado num território nacional. Já, o conceito *transnacional* está associado ao entendimento de mega-conglomerados presentes pelo mundo, sem ter identificação com determinada nação.

[14] Jorge Gerdau Johannpeter foi diretor-presidente do Grupo Gerdau. Ele é colecionador de arte e foi idealizador e patrocinador da FAVM e da Fundação Iberê Camargo. Destacou-se dentre os empresários participantes do Conselho Administrativo da BAVM.

mentalidade processou-se de forma latente ao longo das primeiras edições e ficou evidente no sexto evento da BAVM.

> O presidente da 6ª edição (que foi o mesmo presidente da 1ª edição) reestruturou o papel do Conselho e repassou parte de suas antigas atribuições às mãos de uma Diretoria, buscando organizar um grupo de jovens empresários da cidade para assumir diferentes áreas da administração da 6ª Bienal e participar quinzenalmente das decisões que a integram. Esse quadro diretor é voluntário e composto em sua maioria por integrantes ou ex-integrantes do Instituto de Estudos Empresarias do Rio Grande do Sul (IEE/RS) (FETTER, 2009, p. 8).

Neste recente percurso, o evento artístico se interessou em obter informações e dados ao longo de sua história com o objetivo de mostrar as proporções do evento, aproximando-se do conceito de "produto", ou seja, utilizando-se do discurso da lógica empresarial. Sobre essa logística, Fetter (2009, p. 9) menciona que a FBAVM implementou em 2006 um programa de qualidade interna, aderindo às normas do Programa de Qualidade e Produtividade (PGQP). Outro exemplo é obtido na website[15] da FBAVM que comunica que a edição de 2003 recebeu 1.065.234 visitantes, com 199.488 estudantes agendados por intermédio da Ação Educativa. Junto a estes dados aparece o *link* nesta website: "O que ganha um patrocinador da Bienal." O texto esclarece:

> A Bienal do Mercosul oferece, aos seus patrocinadores, benefícios e contrapartidas proporcionais ao valor da cota investida, possibilitando que as empresas tenham a clara dimensão do retorno oferecido para cada investimento.
>
> As contrapartidas contemplam a possibilidade da utilização de benefícios fiscais do imposto de renda e do ICMS (para empresas com este tributo no Rio Grande do Sul), retornos em mídia (impressa, rádio e TV), presença nos materiais gráficos e de identidade visual do evento, diversas ações de relacionamento, presença no site do evento e uma ampla cobertura na imprensa. Através de relatórios detalhados e consistentes, os patrocinadores recebem permanente avaliação do seu investimento, participando ativamente da evolução do evento.

[15] http://www.bienalmercosul.art.br

> Ao todo, desde o seu início, a Bienal do Mercosul já captou um expressivo montante, do qual 89% são da iniciativa privada. Isso comprova que o evento é entendido como uma excelente oportunidade de investimento social, propiciando enormes ganhos de imagem para as marcas empresariais.

Com estas ações administrativas a Fundação Bienal propõe em seu *website* que através das edições deste evento tenta traçar outro percurso da história da arte latino-americana, tendo como foco inicial a busca da identidade latino-americana segundo o "nosso olhar". Nesta proposta entra o desenvolvimento integracionista latino-americano, a apresentação do Brasil como referência internacional nas artes visuais, favorecendo a "integração de esforços governamentais e empresariais na promoção das artes" (www.bienalmercosul.art.br).

Lembrando que a BAVM não está localizada num circuito artístico dominante, deve-se mencionar Canclini (1995) para observar que são os países "centrais" que orientam a produção de bens simbólicos, ficando a arte e a cultura subordinadas aos grupos empresariais transacionais. Neste outro cenário artístico (não-dominante) está a arte da América Latina.

Analisando em uma escala menor, podem-se compreender as empresas gaúchas como atores dominantes no cenário da produção cultural quando visualizado sob a "bandeira" MERCOSUL. Esta distinção de poder em diferentes escalas pode ser entedida utilizando as palavras de Ortiz (2007, p. 19): "a extensão territorial, reduzida antes às sociedades nacionais, pode assim se prolongar no interior de um espaço muito mais amplo. O mundo torna-se um "supersistema" englobando outros "sistemas" menores, em tamanho e complexidade".

Contando com essa observação, entende-se que a estrutura da BAVM projeta as empresas gaúchas como agentes dominantes no campo artístico do Cone Sul. Ao mesmo tempo este evento interrelaciona-se com o sistema predominante (Rio de Janeiro - São Paulo e Europa-EUA) por aproximar curadores e artistas que compõem a esfera nacional e internacional. Nesta dinâmica aparece o apoio da mídia que constrói

parte da globalização imaginada através das seguintes manchetes que foram destacadas na pesquisa de Knaak (2008): “Documenta gaúcha será lançada hoje” (Jornal Zero Hora, 11-06-1996, Segundo Caderno, capa); “O Guggenheim é logo aqui” (Jornal Zero Hora, 28-11-1997, Segundo Caderno, capa); “Veneza não é um sonho: curador de maior exposição do mundo elogia artistas gaúchos na 2ª Bienal do Mercosul” (Jornal Zero Hora, 07-01-2000, Segundo Caderno, capa).

Esta última chamada deve ser comentada porque menciona a presença de Harald Szeeman - curador da Documenta de Kassel e que naquele momento representava a Bienal de Veneza - convidado pela BAVM, resultando em elogios públicos, por parte dele, sobre os artistas gaúchos e o evento BAVM (KANNAK, 2008, p. 67).

Nessa estrutura projetiva Knaak (2008, p. 68) conclui:

> [...] através da sistemática comparação da Bienal do Mecosul com eventos renomados (Documenta, Veneza) que se busca a promoção, o prestígio, junto aos circuitos internacionais de arte contemporânea. Além disso, e ao mesmo tempo, persegue-se a inscrição desta mostra sulina num patamar de excelência e representatividade internacional como forma de construir uma imagem institucional de competência, credibilidade e notoriedade extensiva aos seus colaboradores e patrocinadores. Esses últimos, mormente interessados comercial e diplomaticamente num mercado ampliado e fortalecido a partir do Sul, ou no mínimo num MERCOSUL.

A partir dessas colocações é interessante notar que a base do projeto curatorial da BAVM organiza-se com foco na construção da identidade regional e estendida sob o olhar de um plano integracionista, seja do ponto de vista de uma referência cultural latino-americana ou de uma afirmação nacional na ordem política, econômica e cultural interceptada pela dimensão global.

> Todavia, promover um processo de integração nos termos de premissas econômicas, em que de fato foram estas que surgiram a *priori*, não é uma tarefa fácil, mesmo que se consolidar antes uma cultura da integração capaz de salvaguardar as diferenças locais. Necessitamos, portanto, de uma “...

> educação para a integração" que se realize a partir do entendimento da diversidade (FIDELIS, 2005, p. 34).

Neste sentido é que a BAVM buscou trabalhar: considerando a noção de cultura estendida (Mercosul) a partir da diversidade, mas também a "união" de representações nacionais pautada pela lógica do mundo globalizado.

Na linha curatorial, das quatro primeiras edições, observam-se questionamentos sobre a história da arte e a produção simbólica (periférica e central), além de propostas de "(re)construir" a identidade cultural dos países que participam do acordo econômico MERCOSUL. Seguem alguns trechos escritos pela curadoria geral de cada edição.

> Tampouco podemos esquecer da importância da arte como parte de um processo de ampliação de nossa consciência de Nação (MORAIS, I Catálogo BAVM, 1997, p. 1).
>
> [...] o artista latino-americano está redescobrindo o Continente que é seu (MORAIS, I Catálogo BAVM, 1997, p. 7).
>
> Construir uma história da arte latino-americana significa des-construir a história da arte metropolitana (MORAIS, I Catálogo BAVM, 1997, p. 8).
>
> Quando nos pusemos a desenvolver o projeto desta segunda edição, duas questões se colocaram de imediato: "qual o espaço do regional em um mundo globalizado? e "em que medida a globalização destrói ou acolhe diferentes identidades culturais?". Sem a intenção de responder a questões tão abrangentes, o fato é que nada tem sido mais debatido em teoria social ultimamente do que a questão da identidade [...] (MAGALHÃES, II Catálogo BAVM, 1999, p. 16).
>
> Para muitos teóricos, em vez de falarmos em identidade como algo concluído, mais adequado seria falar em identificação, e vê-la como um processo em andamento (MAGALHÃES, II Catálogo BAVM, 1999, p. 17).
>
> A pergunta pelas origens permanece incandescente entre os povos da América Latina, a tal ponto que se torna a marca da *4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul* (AGUILAR, IV Catálogo BAVM, 2003, p. 41).

No caso específico da curadoria geral da III BAVM não foi comunicada de forma direta a problemática identitária no texto que abre o catálogo. Mas, observa-se que essa questão está atrelada indiretamente

à noção espacial (território). “Entre as diversas bienais que gravitam pelo universo da arte, poucas como a do Mercosul discutem de forma abrangente sua inserção física na cidade” (MAGALHÃES e AMARANTE, III Catálogo BAVM, 2001).

Com isso, entende-se que a fusão da arte em determinado local (neste caso, a cidade de Porto Alegre) busca trabalhar as questões sobre a união e a diversidade identitária compreendidas num determinado espaço: a cidade e os contêineres. Além disso, esta terceira edição dedicou-se a mapear a produção emergente com atenção à produção brasileira, explorando assim o local. Outro aspecto que relaciona a questão do local com o global é sua permeabilidade e inconstância. “O projeto curatorial buscou acentuar o caráter nômade da arte contemporânea. Daí a escolha de condições de exposição que remontassem aos aspectos transitórios e experimentais da visibilidade da obra” (FIDELIS, 2005, p. 93).

Nestes projetos aparecem dois aspectos singulares: a arte como mercadoria e a poética visual como forma que instaura novas percepções sobre as identidades culturais (regional e estendida) exibidas num evento artístico-cultural. Tais apontamentos podem ser relacionados aos estudos de Canclini. Em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir da modernidad* (1990) o autor comunica que as empresas transnacionais utilizam-se da cultura e da arte para disciplinar e controlar a vida cotidiana. De fato, “a abertura da economia de cada país aos mercados globais e a processos de integração regional foi reduzindo o papel das culturas nacionais. A transnacionalização das tecnologias e da comercialização de bens culturais diminuiu a importância dos referentes tradicionais de identidade” (CANLINI, 1995, p. 141). Conforme Ortiz (2007, p. 8): “A mundialização da cultura se revela através do cotidiano.” Neste sentido, os ensaios fotográficos analisados nesta pesquisa vão ao encontro dessas colocações, uma vez que os temas elegidos pelos fotógrafos buscam problemáticas observadas no cotidiano de cada grupo em questão.

Pensado sobre a condição de cultura globalizada tem-se que a influência das galerias, bienais, críticos de arte dos Estados Unidos e da Europa predominam no pensamento e nas atitudes que reforçam ou resultam na institucionalização de determinada produção artística. Com isso, a emergente cultura sobrepõe-se aos interesses locais (nacionais) que em geral estão relacionados à representação do Estado-Nação ou à visualidade de determinado bloco econômico (MERCOSUL, ALCA, entre outros). Desta maneira a globalização acaba por impor referenciais culturais internacionais estabelecendo estilos e tendências de arte impostas pela esfera dominante[16]. Aparece também o sentimento de individualidade na universalidade. Sendo assim, a cultura pode ser pensada como representações de identificadores culturais e econômicos nomeados como América Latina, Europa, Ásia, e siglas como BRIC, MERCOSUL entre outras.

No caso particular da BAVM, a divulgação na imprensa do evento e seus patrocinadores potencializaram sua identificação na categoria dos espetáculos internacionais que promovem a cultura junto ao desejo de integração. Mas, também a BAVM mostrou que a intenção de obter uma representatividade internacional não anulou a questão sobre a alteridade. Assim, a princípio pode-se dizer que a BAVM trabalhou com as noções de "centro-periferia", legitimação, inclusão, entre outros. Porém, tais abordagens devem ser analisadas com cautela, seguindo alguns apontamentos realizados por Ortiz (2007, p. 220) quando mostra a complexidade sobre algumas expressões etnocêntricas ("Primeiro e Terceiro Mundo", "nós - eles" "centro - periferia").

> [...] não devemos imaginar que vivemos em um mundo sem fronteiras, como se o espaço estivesse definitivamente superado pela velocidade do tempo. Seria mais correto dizer que a modernidade, ao romper com a

[16] Num caminho inverso a BAVM nasce com o discurso de valorizar o regional (Cone Sul), opondo-se ao setor da arte hegemônica no Brasil (representado pelo Rio de Janeiro e São Paulo e no exterior (representado pela Europa e EUA). Para isso, utiliza-se da estratégia de aludir o evento ao tratado do livre comércio do Cone Sul estreitando sua representação à noção de bloco econômico e ao mesmo tempo à construção da representação regional estendida (latinamericana).

> geografia tradicional, cria novos limites. Se a diferença entre o "Primeiro" e o "Terceiro" mundo é diluída, outras surgem no seu interior, agrupando ou excluindo as pessoas.

Esta observação é interessante porque auxilia para o seguinte entendimento. Ao mesmo tempo em que a BAVM sugere o fortalecimento identitário do Estado-Nação, considera a possibilidade de somar as individualidades culturais com foco para determinada identidade cultural onde busca salientar a "unidade latino-americana". Neste sentido, busca-se refletir no contexto da BAVM sobre a singularidade cultural (nacional, étnica, entre outras) e de modo simultâneo tenta-se entender esta questão junto às problemáticas presentes na globalização, internacionalização, transnacionalização, interculturalidade que podem gerar ou não conflitos de narrativas sobre a identidade.

Seguindo este raciocínio, entende-se que as obras fotográficas expostas na BAVM são veículos difusores da representação da realidade econômico-sócio-cultural. Assim, interessa questionar para este contexto as premissas que definem a fotografia contemporânea com intenção de associá-las às percepções da crise identitária (regional e estendida) consideradas na BAVM.

2.3 Breve percurso das quatro primeiras edições da BAVM.

Nesta seção é apresentado um breve panorama sobre as quatro primeiras edições. Para isso, os catálogos dessas quatro edições (1997, 1999, 2001, 2003) foram fundamentais. Segundo as pesquisas realizadas nestas fontes, obteve-se que estas primeiras edições mantiveram-se com formato constituído pela "representação nacional" de vários artistas selecionados pelo curador local que fora determinado pelo curador geral. Além disso, esses eventos contaram com a participação de países convidados a exemplo da Colômbia e do México e de artistas

homenageados: Iberê Camargo, Rafael França, Saint-Clair Cemin, Rivera e Orozco.

Na introdução do primeiro catálogo *da* BAVM o texto redigido pelo curador geral, Frederico Morais, comunica a importância da arte como processo de ampliação da nossa consciência de Nação. Ele declara: "para escrever uma história da arte latino americana é preciso antes, conhecer a história política do Continente, a história das ditaduras, dos movimentos de libertação nacional e da guerrilha urbana" [17] (MORAIS, op. cit., p.8). Morais cita Jean Franco:

> Na Europa os movimentos renovadores elegeram denominações que indicavam sua ruptura com a história da arte – Impressionismo, Simbolismo, Cubismo, etc. – na América Latina os nomes dos movimentos sugerem tentativas de respostas a fatores externos. [...] Ou seja, os artistas, como os ativistas e revolucionários se reúnem para dar respostas a situações contingenciais, se reúnem para opinar, protestar interferir nos processos sociais e políticos (idem, p. 8).

Ainda no texto introdutório do primeiro catálogo da BAVM, o curador geral explora a questão da exportação de artistas e da importação de estética. Frederico Morais comenta sobre a declaração de Dale McConnathy feita num encontro em Caracas (1978): "A América Latina tem artistas, mas não tem arte."

O curador geral contrapõe-se citando a importação da *Minimal Art* a partir dos trabalhos do mexicano Mathias Goeritz e do brasileiro Almicar de Castro. Lembra, sobretudo, que Torres Garcia exporta suas ideias para os artistas norte-americanos Louise Nevelson e Adolph Gottlieb durante estadia no exterior (de 1920 a 1922) e posteriormente

[17] Este posicionamento político e social da arte brasileira também é sublinhado na dissertação de "A trajetória da fotografia no Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica" (LUZ, 2006). Nesta pesquisa foi comunicada a inserção das obras fotográficas neste Salão como extensão das potencialidades da vida social, do conceito de cultura e da visão histórica e prática que a sociedade tem sobre a produção fotográfica e sobre todo o sistema que engloba sua difusão. Por exemplo, na série Movimento Estudantil de Antônio Manuel, exposta no Salão Paranaense alguns dias após a promulgação do AI-5, é perceptível essa abordagem política. A poética do artista se deu com a apropriação de fotos "descartadas" pela imprensa. Foram executas pela técnica da serigrafia, propondo este processo artístico como um ato de guerrilha cultural.

através de exposições nos EUA e aquisições de suas obras por importantes museus norte-americanos.

Por fim, Morais observa que é necessário conhecer e desconstruir a história da arte para poder incluir a diferença, o contraste, a tradição. Considerando essas problemáticas, o projeto curatorial da I BAVM (1997) é composto por três vertentes: "Construtiva - A arte e suas estruturas", "Política - A arte e seu contexto" e "Cartográfica - Território e história", além de dois segmentos, que reuniam obras de jovens artistas e uma seleção de obras de coleções públicas e privadas do Brasil" (www.fundacaobienal.art.br). Todas pensadas como proposta para reescrever a história da arte latino-americana do ponto de vista não-eurocêntrico.

Seguindo esta linha são organizados "Seminários Internacionais" encaminhando duas propostas. A primeira abarca as "Utopias Latino-Americanas", contando com os seminários: Americanismos, Mitos e Realidades; Vertentes; Regionalismos: Teoria e Prática; Arte e Política. A segunda proposta, sob o tema "América latina vista da Europa e dos Estados Unidos", é composta pelos seminários: Globalização e Arte Latino-Americana; Curadorias, Bienais e Revistas de Arte; Presença Europeia e Norte-Americana na América Latina, Releituras, Antecipações Retroinfluências, com as coordenações dos brasileiros Blanca Brites e Frederico Morais, do paraguaio Tício Escobar e do chileno Justo Pastor Mellado e da argentina Irma Arestizábal, contando com a presença de estudiosos e críticos de arte-latino americanos (Angel Kalemberg, Maria Lúcia B. Kern, Fernando Farina, Paulo Herkenhoff, Carmen Waugh, entre outros).

Neste contexto se salienta a declaração de Jacqueline Barnitz feita no seminário "A América Latina vista da Europa e dos Estados Unidos" ocorrido na *I Bienal do Mercosul* (1997), apontando dois motivos para a exclusão da arte latino-americana no circuito europeu e norte-americano.

> (1) a incapacidade dos intelectuais da Europa e dos Estados Unidos em compreender a arte da América Latina como parte da evolução da arte moderna ocidental porque lhes faltam modelos importantes sobre cada cultura individual da América Latina; (2) a dificuldade em definir características comuns a mais de 20 países, que ocupam um continente e meio conhecido como América Latina, que os torne inteligíveis ao resto do mundo ocidental (FIDELIS, 2005, p. 53).

No catálogo da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul (1999) é afirmado que os vetores centrais da edição são a identidade e a diversidade cultural vistas a partir de questões relacionadas às especificidades locais e as fronteiras geográficas.

Segundo Gaudêncio Fidelis em "Uma história concisa da Bienal Mercosul" (2005), consta no relatório do projeto de curadoria 1999-2000:

> A identidade norteou o projeto com vistas a definir "... o espaço do regional em um mundo na medida em que a globalização destrói ou acolhe diferentes identidades culturais foram as questões para desenvolver o projeto. Conceitos do centro e periferia cultural vem se diluindo à medida que conceitos de identidade cultural ressurgem com força renovada: contaminação e multiculturalidade.

Estas ideias foram explicadas em detalhes pelo curador geral Fábio Magalhães na entrevista realizada por Gaudêncio Fidelis em 2005 quando da elaboração deste livro (FIDELIS, 2005, p. 79).

> Há sempre essa discussão de uma identidade latino-americana – nós começamos a ver a problemática, essa fragmentação. Há sempre essa questão das raízes latino-americanas. Até que ponto essa questão [...] está presente nas mídias contemporâneas, nas exposições contemporâneas. Isto é um mito, é uma espécie de sonho que você tem dessas raízes e, de repente, apesar de haver dois mil anos de história na Bolívia, no Peru ou no Chile, você vê obras que estão mais vinculadas a certas raízes em países de menor tradição, como no Brasil, e obras absolutamente integradas às raízes europeias em países como o Chile sobretudo.

Neste segundo catálogo (Op. cit.), Tício Escobar escreve "O desafio das identidades" discutindo este tema pela apresentação do amplo entendimento do conceito *identidade* ao longo da história cultural e de suas relações com as práticas artísticas e as recentes maneiras de tratá-las. Repassa a problemática dizendo que os conceitos de Nação, Povo, Classe, Território e Comunidade perderam poder ou convicção e por isso a reabilitação das discussões sobre identidade na contemporaneidade é tratada de maneira diferente, ou seja, pelo resgate de conceitos como utopia, contestação, representação, contextualizadas em uma cultura estimulada pela globalização econômica e midiática e nomeada pelas construções imaginárias que sustentam as diversas identificações.

Tício Escobar enfatiza que "certos equívocos em torno do conceito de identidade derivam das mudanças que a mesma sofre em sua extensão" (II Catálogo BAVM, p.66). Por exemplo, em algumas interpretações as referências territoriais deixam de promover a identidade cultural de determinada nação; a *América Latina* e a *Ásia* representam o *terceiro mundo*, apesar de grandes grupos de imigrantes latinos e asiáticos viverem na Europa ou EUA. De outra forma, a diferença acaba prevalecendo sobre a unidade nos casos de grupos que se autoafirmam seguindo reivindicações sexuais, raciais, étnicas e religiosas (pós-identidade). Retrata também a importância atual de se buscar uma identidade do indivíduo pela revalorização do corpo e da alma pessoal. Além disso, alerta que essas mudanças não anulam a problemática da identidade das grandes coletividades e territórios, pois estas se articulam em culturas dos povos indígenas, na descentralização administrativa e do pensamento cultural e na aplicação de políticas de integração regional (MERCOSUL).

Tício Escobar critica o modelo de visão "centro-periferia", tomando-o como um discurso simples que foi formado segundo uma racionalidade predominantemente ocidental (Europa e EUA). Defende, sobretudo, que se existe uma simplificação, então a periferia é para eles o *Outro*, com significado de subalterno, onde a identidade é atributo do centro e a

alteridade é qualidade da periferia. Nesta lógica, a periferia-centro deixa de se mostrar simétrica (não se aplica o inverso), pois o "Outro não representa a diferença que deve ser respeitada, mas a discrepância que deve ser corrigida" (ESCOBAR, 1999, II Catálogo BAVM, p. 68).

Nesta trama, ele explica que na América Latina existem traços específicos como os da fundação, miscigenação e hibridização, questão do próprio, do alheio e do apropriado, as diferenças entre aculturação e transculturação que foge do discurso padrão dos ocidentais, perturbando o ideal de transparência desta narrativa (construída por eles).

Com essas observações percebe-se que Tício Escobar defende um posicionamento mais plural, levando em consideração a autoimagem de indivíduos e de coletivos que transitam por lugares com perfis que se sobrepõem em alternâncias e prioridades.

Diferente das edições anteriores, a III Bienal Bienal de Artes do Mercosul não apresenta um projeto temático definido. Isto é, esta opta em mostrar a produção emergente com o objetivo de dar maior visibilidade à produção de artistas jovens dos países latino-americanos, além de promover o aparecimento e o fortalecimento da teoria e crítica regional.

Neste cenário a *III Bienal de Artes Visuais do Mercosul* é entendida como um dos "principais acontecimentos artísticos nacional e internacional, cuja arte se busca interpretar" (CHIARELLI, apud FIDELIS, op. cit., p. 107), vista sob a proposição da linguagem artística como resultado de um processo híbrido, eliminando nestas representações as fronteiras entre as categorias artísticas e acentuando as representações brasileiras. Jorge Coli comenta sobre a proposta de mostrar a produção emergente latino-americana como forma de reforçar o vínculo dos artistas com suas regiões de origem e neste sentido proporcionar um aprofundamento específico - diálogo, criação e crítica (FIDELIS, op. cit.).

Outro ponto diferenciado desta edição é a exposição *Poéticas Pictóricas*, que aborda, segundo Fábio Magalhães, questões e práticas além dos limites da pintura. Apesar da proposta em transgredir a

linguagem pictórica, o curador busca valorizar o suporte na poética do processo da pintura, observando que este aparece frequentemente na produção de artistas da Colômbia, da Argentina e conquista espaço nas poéticas dos artistas brasileiros (FIDELIS, 2005, p. 97).

Nas representações nacionais da terceira edição destacam-se os comentários relacionados à identidade regional quando Pedro Querejazu, curador da Bolívia, lembra que a histórica tradição da arte têxtil influenciou a pintura barroca desse país e ainda continua sendo referencial de identidade (III Catálogo, p. 23). Já o curador paraguaio cita a pintura de Carlos Colombino como resistente à ditadura de Stroessner. Seguindo uma perspectiva contemporânea, o curador peruano Gustavo Buntininx comenta a obra *Mejorando la raza,* de Claudia Coca, que aborda a problemática racial por meio de fotografias. A obra trata da união de indígenas com pessoas brancas, gerando filhos menos mestiços. Sobre as críticas à pintura, o curador peruano Gustavo Buntininx relaciona as tensões entre pintura e fotografia nos processos de manipulações infográficas comunicadas na obra de Miguel Aguirre.

No *catálogo da IV Bienal de Artes Visuais do Mercosul,* verifica-se a abertura para a participação de artistas da Alemanha, Cuba, México e EUA, junto as tradicionais representações do Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai, tendo como foco a promoção do questionamento referente aos aspectos que determinam a arte latino-americana buscada nas relações entre o arqueológico e o contemporâneo, pondo à vista as intersecções das origens culturais na produção contemporânea.

Considerando os vestígios materiais das primeiras culturas e da abordagem científica remetendo-se à biologia molecular, o curador da IV edição tenta traçar a partir da arte e da cultura andina, amazônica e do litoral atlântico, a identidade destes povos. Levando em conta questões geográficas, histórias e científicas, "questiona a concepção linear da história e confirma que a arte toma o elã de tempos e lugares diversos. Ainda na década passada entendia-se que arte pré-colombiana abrangia

apenas a produção plástica do altiplano. Os arqueólogos terminam com essa hierarquia e examinam o continente antes da chegada dos brancos como um trânsito ininterrupto de trocas em todas as direções" (AGUILAR, 2003, p. 3).

Fidelis (2005, p. 115) explica que o curador geral, Nelson Aguilar, buscou criar uma identidade forte para a BAVM. O objetivo é relacionar um parentesco identitário latino-americano aproximando suas origens com aspectos atuais. Esta concepção que passa pela arqueologia e biologia estão presentes no vetor temático denominado "Arqueologia Contemporânea", formado por sete Mostras Icônicas (representação de cada país); Exposição Transversal; Arqueologia das terras altas e baixas; e Arqueologia genética.

No texto geral, "Cânticos da Origem", Aguilar explica que esta edição formou um elo com a Bienal de São Paulo através da curadoria transversal planejada por Alfons Hug, incrementando este evento com a participação de outros países que não são integrantes ao MERCOSUL, a exemplo dos EUA, Alemanha e Cuba. Nesta linha de ação, Fidelis destaca que a IV BAVM é a edição que contou até este momento com a maior participação de países não latino-americano. Segundo ele, isso mostra o perfil desta exposição próximo ao conceito de transnacional (FIDELIS, 2005, p. 109)[18].

Para compreender essa questão, primeiro tem-se que contextualizar o termo transnacional. Segundo Canclini, "a transnacionalização é um processo que se forma mediante a internacionalização da economia e da cultura, mas que dá alguns passos além da primeira metade do século XX, ao gerar organismos, empresas e movimentos cuja sede não se encontra exclusiva nem predominantemente numa nação" (CANCLINI, 2010, p. 42).

Essa "visão" da transnacionalização por parte da BAVM expõe a importância desse evento cultural por atualizar-se no contexto econômico e, sobretudo por expor que a globalização está

[18] A ampliação de diferentes nações participantes no evento ocorre de forma explícita nas seguintes edições.

"desterritorializada". Isto faz com que o questionamento sobre a identidade no presente tempo histórico coloca em evidência os "dramas" da interculturalidade (exclusões, autoafirmações e disputas). Nesse cenário tem-se a necessidade de trabalhar a autoafirmação do sujeito e de grupos. De fato, a BAVM tenta relacionar a produção cultural com as reflexões e ações que cercam a economia global e o mercado de arte mundial que estão em evidência no período que contempla essas edições.

Essa associação da interculturalidade com o global é defendida por Canclini como uma interpretação singular porque ao "incluir o papel das pessoas e, portanto, a dimensão cultural da globalização, permite considerar três aspectos aos quais voltaremos: o drama, a responsabilidade e a possibilidade de mudar o rumo" (CANCLINI, 2010, p. 58).

Esta visão abrangente, ou seja, da participação na BAVM de outros países que não fazem parte do tratado econômico está provavelmente relacionada ao projeto curatorial que trabalhou com a seguinte proposta:

> Inserir a mostra na agenda das discussões políticas do Mercosul, com o escopo institucional de firmá-la como o maior evento de arte visual latino-americana, consolidando a cidade de Porto Alegre como um centro internacional de difusão e de encontros culturais e cívicos. Não foi por outra razão que, pela primeira vez, um Presidente da República compareceu à abertura da exposição, assim como presidentes e representantes de outros países participantes, distinguindo-a como grande acontecimento nacional e internacional (FIDELIS, 2005, p. 113).

Na Mostra Icônica – representada por cada país – destaca-se para este projeto a representação boliviana por exibir fotografias tiradas por Pierre Verger durante o Carnaval de Oruro em 1946 e a *Mostra Transversal O Delírio do Chimborazo* com a exposição das fotografias do cotidiano, das pessoas e da paisagem dos arredores de Cuzco captadas pelo peruano Martin Chambi em torno de 1925 e 1930.

Na tendência contemporânea salienta-se a representação nacional do Paraguai, priorizando a linguagem fotográfica em *Fotoimagem:*

coyuntura y propuestas, do curador Javier Rodríguez Alcala[19]. Na representação nacional da Argentina têm-se as fotografias de Diego Levy, apresentadas junto ao texto de Adriana Rosenberg valorizando a leitura sobre a cidade.

Conforme mencionado na introdução deste livro, considera-se que as obras fotográficas de Diego Levy e Carlos Bittar são veículos difusores da representação do contexto econômico-sócio-cultural. Disto tem-se que a origem da BAVM assim como as quatro primeiras curadorias promoveu o questionamento sobre a crise identitária no mundo globalizado e apresentaram novas proposições sobre a história e crítica de arte latino-americana. Isso importa porque se devia da tendência globalizante que persiste na assimetria da difusão e da produção de arte intensamente associada à representação hegemônica (européia e norte-americana).

2.4 As bases da I BAVM: análise dos aspectos que contribuem para a elaboração da identidade cultural.

A problemática sobre sujeito, identidade e cultura foi tomada como alicerce para desenvolver a BAVM. Conforme apresentado nas seções anteriores, no primeiro projeto curatorial, coordenado pelo crítico de arte Frederico Morais, comunica-se a intenção de construir narrativas que procuram dar conta da complexidade artística e cultural da América Latina. Neste primeiro catálogo (Op. cit.) o curador publica "Reescrevendo a história da arte Latino-Americana" para refletir sobre este tema com foco à crítica contra o discurso construído pelo sistema de artes euro norte-americano[20]. Para Morais (1997, p. 1), "segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma cultura de repetição, reprodutora de

[19] O ensaio *Fin de Zona Urbana* de Carlos Bittar está incluído nesta curadoria.

[20] Nesta seção optou-se por analisar trechos do discurso de Morais que são "afirmativos" ou inovadores para se pensar a relação arte-identidade na América Latina. Outra forma poderia ser a partir da análise de sua crítica contra o pensamento eurocêntrico.

modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal."

O curador geral da I BAVM também busca referências na história da arte que pontuem a criatividade e a autonomia dos artistas e críticos latino-americanos: Torres García, Mathias Goertiz, Almicar de Castro, Oswaldo de Andrade, Xul Solar, Mário Pedrosa, entre outros, para ir de encontro com o pensamento dominante mencionado acima. Ele entende que é constante a busca da alteridade quando menciona que "a ideia de um continente a ser descoberto persiste ainda hoje e mobiliza o imaginário dos próprios artistas latino-americanos" (MORAIS, op. cit., p. 3). Mas, alerta: [...] "tampouco devemos esquecer da importância da arte como parte de um processo de ampliação da nossa consciência de Nação" (MORAIS, op. cit., p. 1).

Observando que Morais apresenta a Nação atrelada à cultura, deve-se mencionar Anthony D. Smith[21] para observar que tal aproximação deve ser contextualizada. Isto porque na introdução de seu artigo "Interpretações sobre a Identidade Nacional" (2000) verifica-se que os termos e os conceitos ligados à questão da identidade nacional é plural e variante. Ele organiza o entendimento destes.

> Desde o final do século XVII e no decorrer do século XVIII, o lugar da "identidade nacional" era ocupado pelas ideias de "caráter" ou "gênio nacional". Desde Lorde Shaftesbury até Rousseau e Herder, estes conceitos serviam para delimitar a diferença cultural e a experiência coletiva autêntica, com consequências importantes para a organização dos estados e das

[21] Outro estudioso da área é José Carlos Chiramonte. Na obra *Nacion y Estado en Iberoamérica* (2004) ele também presta atenção para a discussão do conceito de Nação quando dedica o capítulo *Mutaciones Del concepto de Nación durante El siglo XVIII La primera mitade Del XIX*. Por fim, neste capítulo Chiramonte tenta provar que a construção da Nação se dá no processo de soberania política e que as relações étnicas estão em segundo plano desta discussão. Já, Tamar Herzog escreve no *artigo Identidades Modernas: Estado, comunidade e Nação no Império Hispânico* que compõe a obra *Brasil Formação do Estado e da Nação* (2003) que o conceito de Nação (política) é uma construção "moderna". Isto é segundo Herzog, existiam comunidades "naturais" e não existia Nação "natural", ou seja, em seus estudos entende que existam critérios de pertencimento negociados anterior a concepção e inauguração da Nação. Desta forma, verifica-se que são diversos os entendimentos sobre o conceito de Nação, perpassando por outros conceitos: Estado, nacionalismo, etnia. Para esta seção optou-se por focar a discussão com base nos estudos de Anthony Smith para dar continuidade as reflexões propostas junto à teoria de Touraine (2007; 2008) sobre o distanciamento do Estado com o sujeito na contemporaneidade e o fortalecimento da Empresa na cultura "globalizada" (CANCLINI, 1990; 1995; 1997; 1999).

> sociedades (KAMILAINEN, 1964; MACMILLAN, 1986: cap. 3, Berlin, 1976). No século XIX, se sentia falar menos do "caráter nacional" e mais da "consciência nacional", à medida que os grupos e as populações que haviam estado politicamente silenciosos ou desunidos começaram a fazer sentir suas vozes, e dar a conhecer suas reivindicações, baseando-se no fato de que constituem comunicadas com consciência de si mesmas, animadas por sentimentos nacionais (KOHN, 1967: CAP. 1; SETON-WATSON, 1977: CAP. 1-4). É realmente no século XX e, sobretudo, desde 1945, que a "identidade nacional" se converteu no termo preferido ao se fazer referência aos aspectos psicológicos, culturais e sociais de uma nação, e especialmente a uma suposta estabilidade nas relações entre os membros de uma população culturalmente definida (ver HARRIS, 1995: cap. 6).
>
> Dentre os conceitos mencionados, o de "identidade nacional" é o mais controverso. E isto se deve ao fato de se considerar que toda a espécie de identidade é uma construção social, uma construção fluída e maleável, que é o resultado e o produto de situações particulares. As identidades culturais coletivas são múltiplas, porosas e frequentemente se sobrepõem.

Smith defende neste texto que as identidades são construídas socialmente, sobrepondo-se. Por isso, entende que a discussão sobre identidade nacional passa pela tríade indivíduo/ política/ cultura. Ou melhor, para chegar nesta conclusão, ele pensa de forma simultânea sobre três tipos de identidade nacional: étnica, cívica e plural, observada ao longo da trajetória de suas formações históricas. Destaca que nos dois últimos séculos o modelo plural com ênfase aos modelos étnicos e cívicos é o dominante e formador da identificação coletiva (idem, p. 12). Mas, ressalta que esta compreensão não pode ser tomada como única referência. Ainda, no caso específico desta pesquisa (que aborda a América Latina) interessa destacar o seguinte entendimento de Smith: "[...] se a trajetória da formação nacional se constituirá de assentamentos de colonos[22], então, a identidade nacional que surge tenderá a ter um caráter mais "plural" e "multicultural" (idem).

[22] Este trecho refere-se ao caso dos Estados Unidos da América.

Neste aspecto parece que Morais concorda com Smith, porém sugere no texto curatorial do I catálogo da BAVM (1997) uma suposta unidade cultural.

> A história da arte, sobretudo aquela mais particular da vanguarda, valoriza apenas os momentos de ruptura, tidos como duradores, matriciais. Mas, os autores dessa história se esquecem de analisar a continuidade e os deslocamentos desses mo(vi)mentos e sua revitalização em outros países.
> Estes desdobramentos resultam frequentemente em produtos híbridos, o que não os torna menos importantes. Na verdade, tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural. Entre nós, nada existe em estado puro, seja no plano da arte erudita, seja no plano da arte popular (MORAIS, 1997, p. 5).

De fato, com referência aos estudos de Smith, percebe-se que é complexa a problemática do estudo da identidade. Porém, quando se aproximam alguns dos aspectos mencionados por Morais sobre identidade e arte, é possível esclarecer algumas questões utilizando-se da teoria desenvolvida por Smith.

Primeiro, observa-se que o discurso de Morais está próximo da defesa de Smith sobre a importância da cultura para a identidade. Também, ambos parecem valorizar a continuidade e a sobreposição de valores sociais e históricos para discutir a identidade como "problema" em processo. Todavia, fica em aberta a questão central: que consciência de Nação seria esta, mencionada por Morais, quando escreve "[...] tampouco devemos esquecer da importância da arte como parte de um processo de ampliação da nossa consciência de Nação" (MORAIS, 1997, p. 1).

Para tentar respondê-la mencionam-se alguns dos pensamentos de Touraine que, ao contrário de Smith, acaba por trabalhar com a ideia de ruptura de modelos sociais, e não discute diretamente conceitos específicos sobre identidade[23] e nacionalidade como propõe Smith.

[23] Vale mencionar a posição de Touraine no livro *Um novo paradigma* (2007, p.120-121): "não situo minha reflexão no universo da identidade, e esta palavra desperta a mim mais medo do que atração".

Touraine (2007, 2008) enfatiza a problemática da "identidade", porém por outra via. Isto é, dentro da linha sociológica denominada *sociologia da ação*. Touraine considera como objeto de estudo central a subjetividade do *ser*, sem deixar de analisar o papel do Estado democrático, contextualizado na dinâmica da economia globalizada.

Nessa esfera, interessa comunicar que segundo Touraine, a Nação deixa de ser o problema, passando o sujeito a preocupar-se primeiramente com sua identificação individual (*self-identity*). Como consequência, a reflexividade do sujeito (consigo mesmo) pode ser num segundo momento estruturado na coletividade: manifestações de grupos étnicos, religiosos, gênero, etc., percebendo o distanciamento entre sujeito e Estado. Em outra instância, Touraine discute a aproximação entre sujeito e Estado a partir de uma visão mais "psicológica" num contexto democrático.

Sabendo que o curador geral da I BAVM buscou por meio das artes o "[...] processo de ampliação da nossa consciência de Nação" (MORAIS 1997, p. 1), tal proposta pode abranger as questões observadas nesta pesquisa quando refletidas sobre o papel do sujeito como ator social. Isto fica claro quando Morais (1997, p. 6) escreveu:

> O continente da América Latina está contaminado pela política, pelos problemas sociais e econômicos. Conversamos todo o tempo sobre a inflação, recessão, desemprego, fome no campo e na cidade, dívida externa, corrupção, esquadrões da morte, extermínio de índios e crianças, prostituição infantil, sobre os sem-terra, e os sem-teto, sequestros, violência policial, etc. Acima das diferenças regionais e históricas, o que temos em comum é este caráter emergencial dos problemas. Assim, para os artistas latino-americanos, é muitas vezes impossível abandonar o contexto em nome de uma linguagem pretensamente universal, a-temporal, a-histórica. Arte e política na América Latina sempre andaram de mãos dadas.

Nessa lógica pode-se compreender que existe certa "unidade identitária" deste Continente, conforme menciona Morais. Isto é, a identidade latino-americana pode ser identificada sob a ótica do sujeito

reflexivo, uma vez que as dimensões históricas e sociais são marcadas por governos ditatoriais e pelo crescimento e fortalecimento de movimentos sociais na América Latina, que acabam por mostrar o sujeito como ator social. Este ponto de vista é aprofundado e criticado nos capítulos 3 e 5, considerando primeiro a individualidade do sujeito para depois considerar o grupo, embasado na teoria desenvolvida por Touraine (2007; 2008).

3

Identificações em curso: reflexões teóricas sobre o sujeito moderno

Para conhecer o contexto em que foram inseridos os ensaios *Sangre* (LEVY, 2006) e *Fin de Zona Urbana* (BITTAR, 2002) foi apresentado no capítulo anterior às questões pertinentes ao surgimento e as propostas das quatro primeiras edições da BAVM. Nesta perspectiva de análise observou-se que a sigla MERCOSUL apareceu associada ao tratado econômico e ao evento artístico. Para ambos, os processos de globalização colocaram em xeque a representação das nações em termos econômicos, políticos e culturais, colaborando para que diversos atores se unissem com intuito de fortalecer sua representatividade em diversos territórios e segmentos sociais.

Esta necessidade e desejo de se representar perante o outro, trás a dificuldade de determinar quem "sou eu" para mim e para o "outro". Em outras palavras, a representação está ligada à identidade. Todavia, como se identificar num contexto em que a concepção unificadora dos processos globalizantes solapa a subjetividade? Aproximando esta questão para a análise das fotografias realizadas por Levy e Bittar tem-se: De que ponto de vista foi representado as identidades das pessoas ou grupos fotografados?

Para responder estas questões é necessário conhecer alguns estudos sobre identidade, sujeito, cultura e arte, além de discutir alguns problemas relativos ao entendimento do sujeito inserido na lógica da modernidade.

3.1 As múltiplas visões para compreender a representação do sujeito: identidade, alteridade, nacionalidade, civilidade e cultura.

Para iniciar o estudo sobre a representação do sujeito na atualidade propõe-se, primeiramente, a análise que tem como base alguns apontamentos feitos por Freud sobre sujeito e sociedade. Segundo ele, o mal-estar individual e coletivo está presente no processo de civilização. Nesta perspectiva Fuks (2007, p. 9) explica que a atitude do indivíduo em relação ao Outro se processa por conflitos entre vida social e o Eu narcísico. Pode-se, então, pensar que a dimensão material da vida social (civilização) junto à dimensão espiritual das instituições humana corresponde a *Kultur* que está acompanhada pelos sentimentos de desamparo, estranheza e angústia.

Considerando que a modernidade pode ser compreendida como um estado de espírito emoldurado pela consciência de uma época marcada por crises sociais, esta relação de estranheza entre o Eu e o modo de vida social, apontada por Freud, pode ser incluída na perspectiva da modernidade. De fato, o entendimento sobre este tema traz questões históricas sobre a humanidade. Na seção dedicada a "Dinâmica da Modernidade" (DOMENACH, 1995, p. 21-42), o autor primeiramente apresenta a dificuldade de datá-la. Analisa o termo *moderno*, contrapondo-o ao termo *tradicional*. Entretanto, tal empreendimento é notado por ele como insuficiente, uma vez que ele questiona sobre a modernidade tornar também uma "tradição do novo", seguindo a noção de Harold Rosenberg. Em seguida, parte para o artigo "Modernidade", escrito por Baudrillard, para localizá-la como uma "moral canônica da mudança" (DOMENACH, 1995, p. 22). Segundo ele, a modernidade é uma cultura do cotidiano e que pode ser identificada junto a três crises sociais: (1) os ideais modernos (sociais e políticos) que aparecem junto à Revolução Francesa no século XVIII; (2) o anúncio do desencantamento pelo progresso e pela racionalidade, o aparecimento da identidade coletiva de massa (nacionalismo, fascismo, etc.) e a reabilitação e o

reconhecimento do inconsciente humano no século XIX; (3) a dominância do poder privado sobre o público e a crítica do humanismo iniciada nos anos de 1960, presente até o momento[1].

Domenach questiona se "a irrupção do individualismo e o tipo de democracia dela proveniente constituirão um parêntesis na História ou se abrirão uma nova era" (Op. cit., p. 28). Conforme comunicado por Domenach (1995), a modernidade não é um acontecimento cronologicamente fechado que se iniciou na Revolução Francesa. A modernidade é um período marcado pela investigação científica, artística e tecnológica pautada na reflexão racional abrangendo questões relativas ao ser, à natureza, a Deus, ao conhecimento, a alma, a liberdade e a lei. Neste sentido, a história do pensamento e a história social comunicam que o processo de busca da emancipação do indivíduo está atrelado intensamente ao projeto moderno (iluminista). Mas, o empreendimento deste projeto se perdeu quando preso à práxis do racionalismo instrumental totalitário, engendrando em diferentes períodos históricos diversas compreensões sobre o paradigma da igualdade.

Este tema é explorado em "Imagens da desagregação e da violência: insurreições contra a totalidade racionalista" (KUNZE, 2006). Nesta dissertação, Kunze investiga a complexidade sobre a violência do racionalismo totalizante interposto à práxis das representações visuais modernistas que foram empreendidas no universo artístico dominante, considerando o pensamento científico e os métodos de conhecimento presentes entre os séculos XVII e XX. No desenvolvimento da pesquisa, ela explora as imagens artísticas apontando-as como portadoras de significado com potencial subversivo.

A pesquisa de Kunze (Op. cit.) pode ser relacionada a alguns trabalhados abordados por Freud quando pensados em relação à cultura, a arte e ao inconsciente. Por exemplo, Fuks comenta que "na estética freudiana o *estranho* é a categoria que designa a verdade assustadora do

[1] Habermas (1990) também faz uma incursão histórica destacando três acontecimentos ocorridos na Europa para descrever o cenário da modernidade: (1) a Reforma Protestante; (2) o Iluminismo; e (3) a Revolução Francesa.

sujeito, que remonta ao que a muito lhe é conhecido e familiar: o *desamparo*" (FUKS, op. cit., p. 17). Para Freud (idem) é na criação artística que se pode encontrar um modo próprio e subjetivo de satisfação pelo fato da criação transformar os restos pulsionais, ajudando a diminuir os poderes da repressão e de inibição, modificando a cultura. Freud afirma, "[...] o impacto de determinadas obras plásticas sobre a civilização, com seu eventual valor subversivo, testemunha o vigor dos efeitos da sublimação sobre a vida social" (idem, p. 18). Sendo assim, defende que a expressão do belo e da harmonia perde lugar em sua análise. O foco da investigação sobre a cultura está na compreensão sobre o inconsciente referido ao registro das pulsões da morte e do desejo, presentes com maior visibilidade na práxis artísticas.

Observa-se que tanto nos estudos de Freud como na pesquisa de Kunze, o sujeito é apontado como personagem que está refém do processo de desorganização e organização psíquica pautada na busca pessoal de orientação deste sujeito em relação ao Outro (indivíduo ou coletivo). Para a psicanálise é por meio do processo de verificação do reconhecimento/não-reconhecimento do sujeito em relação ao seu exterior que aparece a figura do sujeito. Isto significa que o sujeito é construído. Ele é um ato de resposta. Sendo assim, o sujeito não é um membro nato do seu corpo.

> Para a psicanálise, sobretudo a partir da reelaboração que Lacan empreendeu dos textos freudianos, o sujeito só pode ser concebido a partir do campo da linguagem. Embora Freud não se refira explicitamente a isso, todas as suas elaborações teóricas sobre o inconsciente, nome que delimita o campo primordial da experiência psicanalítica do sujeito, o estruturam como sistema quer de representações (Vorstellungen), de traços de memória (Erinnerzeichen), de signos de percepção (Wahrnehmungszeichen), que se organizam em condensação e deslocamento (ELIA, op. cit., p. 36).

Com essas observações, tem-se que a psicanálise suportada pela linguística, pensa a constituição do sujeito num plano social onde ocorre o embate com o Outro. Neste processo de resistência encontra-se um ato

de resposta que acaba por constituir o sujeito. Elia relata este decurso: "O significado dado ao encontro com o Outro depende, portanto, do significante, é dele subsidiário, mas não é por ele totalmente determinado, exigindo o trabalho de significação que é feito pelo sujeito. Neste sentido, o significante pode ser entendido como aquilo que convoca o sujeito, exige o trabalho do sujeito em sua constituição" (ELIA, op. cit., p. 42).

Com este entendimento pode-se afirmar que para a psicanálise o sujeito é uma elaboração vinculada ao pensamento moderno. Seguindo este raciocínio, o processo de construção do sujeito encontra-se num ambiente que predomina a lógica do pensamento racionalista totalizante, ou seja, é no âmbito da cultura moderna que se exibe a lacuna entre subjetividade e coletividade social. Seguindo este raciocínio pode-se inferir que a modernidade, com a pretensão em alcançar a homogeneidade da natureza humana, acabou por exaltar a identidade coletiva no processo civilizatório, mas esqueceu-se de legitimar a alteridade do indivíduo. Isto fez com que o ser humano potencializasse a figura do sujeito.

É fato que a violência residente no processo de homogeneização social não é exclusiva da sociedade do século XIX e século XX. Este mal estar na civilização sobressai-se na lacuna existente entre a subjetividade individual e a subjetividade coletiva vista no colapso da sociedade medieval quando "cria um vazio que vai ser conflitualmente e nunca plenamente preenchido pelo Estado moderno, cuja subjetividade é afirmada por todas as teorias da soberania posteriores ao tratado de Westfália (1648)" (SANTOS, 1993, p. 33).

Adiante, com a crença no progresso linear cujos princípios de liberdade e igualdade foram sustentados pelo pensamento racionalista europeu e afirmados na Revolução Francesa, ocorreu que a inscrição de uma história universal acabou por forjar a ética da "civilidade" com o auxílio da lei universal dos direitos fundamentais do homem, traduzidos pela Declaração de 1789. Contudo, se a civilidade é um componente

presente no pensamento etnocêntrico europeu, isto não significa que o entendimento sobre cultura e civilização são os mesmos. Por exemplo, os franceses e alemães tem diferentes considerações. Cuche explica em "A noção de cultura nas ciências sociais" (2003) que a cultura é para os franceses um progresso individual e a civilização é um avanço coletivo. Isto pode ser entendido quando associado ao pensamento iluminista. Já para os alemães a palavra *cultura* está relacionada mais à civilização. Isto porque a influência da língua e dos modos da corte francesa eram assimilados pelos nobres alemães. Por outro lado, as imposturas da nobreza alemã incomodaram os burgueses e por isso a cultura referiu-se para estes ao conhecimento científico, filosófico e artístico propiciando a busca e o descobrimento de particularidades nomeadas como nacionais.

Essa discussão sobre identidade, nacionalidade e cultura é feita por diferentes pesquisadores. Stuart Hall é um dos estudiosos que faz uma breve revisão deste objeto de estudo. No livro "A identidade cultural na pós-modernidade" Hall (2005) inicia sua análise distinguindo três concepções de identidade: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

De forma resumida tem-se que o sujeito do Iluminismo está identificado como um ser centrado, unificado, com capacidades de razão, consciência e ação. Isto significa que este primeiro tipo de identidade mencionada por Hall está alocado na concepção do individualismo do sujeito com característica racional.

A segunda noção de sujeito apresentado por Hall é o sociológico. O entendimento de sujeito sociológico passa pela percepção de um sujeito que forma sua identidade de modo interativo com a sociedade. Em outras palavras, o sujeito sociológico se dá no processo de interação entre o *eu* real e o mundo exterior (sociedade). Hall explica que "a identidade [sociológica], então, costura (ou, para usar uma metáfora médica "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíeis" (HALL, op. cit., p. 12).

Por último, Hall menciona o sujeito pós-moderno. Para ele, um ser que vivencia um processo em curso. O pesquisador explica que o sujeito pós-moderno é construído segundo a projeção de nossas identidades culturais que se encontram de forma variável, mutável e provisória. Neste sentido o destaque na identidade pós-moderna está para a noção de fragmentação, multiplicidade e mudança. "A identidade [pós-moderna] torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente (HALL, 2005, p. 13)."

Hall entende que "as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação" (Op. cit., p. 48). Para Schwardz, a nação é uma comunidade simbólica onde se encontra sentimento de lealdade e identidade (1986, apud HALL, 2005, p. 48). Para tal, as culturas nacionais devem ser compostas de instituições culturais, símbolos e representações que podem ser apreendidos no discurso. As imagens, eventos históricos, rituais nacionais são algumas das formas de narrativa que podem representar e partilhar as experiências conquistadas, desejadas ou perdidas. A continuidade e a intemporalidade são alguns dos aspectos que buscam enfatizar o discurso das "origens" identitárias. Para Hobsbawm e Ranger a origem está compreendida na esfera da invenção da tradição e presente no mito fundacional (HOBSBAWM e RANGER, 1983, apud HALL 2005, p. 54).

Os estudos de Ernest Renan contribuíram para que Hall pontuasse: "devemos ter em mente esses três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma "comunidade imaginada": as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança" (HALL, op. cit., p. 58). Também, tomando os estudos de Gellner como referência, Hall escreve: "para dizer de forma simples: não importa quão diferente seus membros possa ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los em uma identidade cultural,

para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional" (HALL, op. cit., p. 59).

Contudo, esta concepção unificadora, ou seja, de uma identidade homogênea, solapa qualquer tipo de subjetividade. Então, em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como "constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade" (HALL, op. cit., p. 62). Todavia, Hall relembra que "a Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas são, todas, híbridos culturais" (*idem*).

Homi K. Bhabha (1998) é um dos pesquisadores que se dedica à leitura do conceito de *hibridismo*. A defesa de Bhabha parte da análise da linguagem como meio de representar o sujeito ou a própria noção de sujeito (identidade), enfatizando o hibridismo como elemento constituinte desta linguagem, e, portanto da representação. A partir disto, Bhabha entende que o discurso sobre a representação da identidade não é autêntico, apoiando-se em três pontos que explicam o processo de hibridização da identidade em contextos culturais.

Primeiro, Bhabha apresenta a necessidade que o sujeito (nação) tem de *existir para*, *ir em direção a* e ter uma "relação de desejo" *para com* uma alteridade. Depois expõe o conceito de *cisão*, entendido como um desejo do colonizado em se desvincular de sua condição colonizadora. Por fim, analisa o processo de identificação, enunciando determinada "*imagem de identidade*", onde o sujeito se projeta nesta transformação, remetendo-se ao mito fundacional, negando a multiplicidade cultural e assim tentando assegurar a pureza e a unidade cultural. Com isso, Bhabha defende que a transparência e a homogeneidade cultural são construções sociais. Por isso, afirma a necessidade de contextualizar historicamente o momento em que foi efetuada e comunicada a representação cultural.

Giddens considera em *A conseqüência da modernidade (1991)* que a modernidade é inerentemente globalizante Hall destaca que neste

cenário as identidades particularistas (locais) são reforçadas no processo de resistência à globalização (HALL, 2005, p. 69). De forma mais completa Hall (op. cit., p. 87) apresenta sua defesa:

> Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e "fechadas" de uma cultura nacional. Ela tem o efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionadas, mais políticas e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de "Tradição", tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como sendo perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeito ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou puras, e essas, consequentemente gravitam ao redor daquilo que Robis (seguindo Homi Bhabha) chama de "Tradução."

Hall (*idem*) cita Robins para explicar a *tradição* como um estado que tenta reaver uma identidade sólida e pura da nação em questão e a *tradução* como a transferência de traços de diversas culturas, linguagens e histórias admitidas e negociadas em uma mesma esfera cultural. Tais conceitos se ligam às representações de grupos minoritários identificados pelo conceito de pós-identidade e de grupos híbridos formatando a identificação cultural na contemporaneidade.

Antony D. Smith (2000) expõe a complexidade da compreensão do conceito e do termo *identidade* partindo de uma breve revisão das interpretações sobre *identidade nacional* comunicado no texto *Nacionalism. Debats i dilemes per a um nou mil-lenni*. De forma didática Smith apresenta três linhas teóricas: (1) a identidade nacional híbrida com enfoque pós-moderno, representado fundamentalmente pelos estudos de Homi Bhabha e de Benedict Anderson; (2) a invenção marxista da tradição presente nas teorias de Eric Hobsbawm e Terence Ranger; (3) identidade e modernidade discutida por Ernest Gellner. Por

último, abre o campo para sua interpretação sobre o modelo de identidade nacional plural de caráter simbiótico quando analisada sob os aspectos étnicos e cívicos. Smith (Op. cit., p. 15) explica:

> Em outras palavras, é mais provável que a estabilidade de identidades nacionais - e dos seus componentes etnosimbólicos – através da reinterpretação e da reconstrução da história e da cultura coletiva que, de fato, são as que transformam de uma geração a outra, se alcance graças ao entrelaçamento dos modelos étnicos com os cívicos de identificação nacional (e plurais, onde as circunstâncias o permitam), mais do que com a refutação da identificação étnica e com a perseguição as quimeras de uma nação totalmente cívica ou plural. Isto significa que o centro de interesse recai na exploração do patrimônio étnico de cada nação, a manutenção e a reprodução do modelo histórico peculiar de valores e memórias, símbolos, mitos e tradições daquele etnopatrimônio, e as identificações dos indivíduos com aquele modelo e os seus componentes etnosimbólicos. Pode se observar como os componentes étnicos vitais, mais do que filtrar desde fora, integram com os elementos cívicos e os plurais em contextos históricos particulares, e inclusive, às vezes, como se transformam. Cabe levar em consideração, sobretudo, a tendência onipresente a passar por alto o modelo histórico da formação nacional em *longue durée*, e a importância crítica do passado étnico, ou dos passados, na formação e na reconstrução das identidades nacionais modernas. Sem esta perspectiva de longo prazo não se pode compreender os problemas e as complexidades da identidade nacional no mundo contemporâneo.

Com este panorama sobre o estudo da identidade, percebeu-se que a análise da representação do sujeito nas fotografias realizadas por Levy e Bittar deve estar associada aos problemas originados no pensamento moderno, além de situar-se em questões atuais vividas nos processos de globalização.

Desta forma, embasado na teoria de Freud, considera-se nesta pesquisa que o sujeito se constrói perante o Outro. Além disso, com fundamento nos estudos de Lacan, o sujeito é concebido a partir da linguagem. Neste sentido, a composição da identidade do sujeito moderno se faz na relação do mesmo e em sua coletividade (sociedade).

Tendo em vista que a sociedade atual valoriza a identidade coletiva no processo civilizatório, isso fragilizou o indivíduo. Neste sentido, a problematização da identidade do sujeito passa pela compreensão de diversos aspectos, conforme assimilado por vários estudiosos da área. Dentre as ideias e afirmações comunicadas, pretende-se destacar as que vão orientar o estudo das representações culturais durante a análise das fotografias que compõem as séries fotográficas *Sangre* e *Fin de Zona Urbana*.

(1) As identidades particularistas (locais) são evidenciadas no processo de resistência à homogeneização, ou seja, nos processos de globalização. (GIDDENS, 2002).
(2) As identidades relacionam-se ao desejo de conquista de alteridade (BHABHA, 2001).
(3) As identidades são híbridos culturais. Elas são formadas e transformadas no interior da representação que é imaginada segundo "as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança" (HALL, 2005, p. 58). Seguindo as ideias de Robins, a identidade híbrida é resultante da tradução de marcas de diversas culturas, linguagens e histórias vividas e negociadas no mesmo lócus cultural (HALL, 2005).

Tais concepções podem ser estudas quando se analisam as obras fotográficas em questão, uma vez que Freud entende que a arte é uma forma de traduzir os restos pulsionais originados no mal estar da civilização. Tal ação e reflexão podem, segundo ele, modificar a cultura.

3.2 Racionalidade-modernidade: alguns parâmetros para pensar a arte e a subjetividade.

A discussão sobre arte, racionalidade e objetividade pode ser feita a partir da visão macroscópica quando se contrapõe a teoria da modernidade elaborada por Weber e por Habermas. De forma resumida tem-se que a subjetividade do homem moderno pode ser entendida como nula na teoria racionalista de Weber e como existente na teoria comunicativa de Habermas. Weber apresenta a racionalidade

instrumental na linha de investigação racionalização-subjetividade e Habermas completa à teoria de Weber a noção de racionalidade comunicativa no processo de transformação da modernidade cultural. Esta proposta de Habermas mostrará a singularidade da esfera cultural para compreender os paradigmas da vida moderna.

Habermas, diferente de Weber[2], inclui em sua teoria da modernidade o desejo do homem em inserir-se na ação cultural (universidades, academias, salões de artes, etc.) e nos movimentos sociais (revoluções). Compreende que os processos de modernização se dão na racionalização dos subsistemas econômicos e político. Distingue os processos de modernização da modernidade cultural. Isto significa que Habermas adiciona ao entendimento do mundo moderno o caráter autônomo ao mundo vivido que é composto pela moral, ciência e arte, denominando esta esfera como modernidade cultural.

Seguindo esta lógica, no mundo vivido ocorre a reprodução simbólica da vida social cotidiana, vivenciada com o discurso simultâneo da continuidade e da mudança sustentada na ação comunicativa. Então, segundo Habermas é neste mundo vivido que a cultura, o social e o sistema de personalidade apresentam-se como mecanismos de integração social regulada pela linguagem (ou ação comunicativa). Nesta teoria encontra-se a verdade, a moralidade e a expressividade. Ele a denomina como ação comunicativa.

Essa teoria é singular para compreender o universo artístico atual pelo fato de Habermas entender que a esfera da arte exprime a veracidade dos atores e de sua subjetividade. Isto significa que segundo a teoria da ação comunicativa, o ser humano expõe na arte moderna a existência da subjetividade.

---

[2] Weber excluí a possibilidade do homem moderno ter desejo. Weber apresenta de forma reducionista que o desencantamento do homem pela vida está sustentada pela visão de mundo baseada na moral religiosa e na ética do trabalho. Nesta esfera define que a racionalização do mundo está acoplada à modernização da sociedade. Então, para Weber "a modernidade é o próprio mundo racionalizado da economia capitalista, do Estado burocrático moderno, as "esferas de valor" da ciência, arte e moral" (FREITAG, op.cit., p. 148). Segundo Weber esta racionalização do mundo levou o homem ao desencantamento. Esta aproximação entre racionalização e modernidade tem uma conotação instrumental, trazendo à tona a problemática da falência do projeto moderno descrito pela perda de sentido e de liberdade.

Dentre os pontos delicados existentes na história da arte moderna e que abrirá o campo para novas percepções a respeito da função subjetiva do artista (autoria e criação) e da recepção da imagem (simulacro versus veracidade) está o caráter reprodutível da imagem técnica[3]. Habermas, com base nos estudos desenvolvidos por Benjamin (2000) em "*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*", vê estes aspectos como vantajosos para ação comunicativa, uma vez que entende os avanços da tecnologia da imagem como uma forma que potencializa a crítica e a inovação da arte-imagem.

Isto é, apesar de Habermas concordar com a observação de Benjamin sobre a perda da aura na obra de arte, Habermas aponta que as forças reprodutivas da imagem são singulares por revolucionar o conteúdo e o conceito da obra de arte. Interessante que a partir da problemática levantada por Benjamin sobre o caráter reprodutível da imagem, Habermas chama a atenção para a possível condição de mobilização na esfera comunicativa das massas.

> Habermas admite que a esfera da arte, autonomizadas no espaço do mundo vivido, fornece uma contribuição inestimável para a interpretação e redefinição da modernidade. A esfera da arte funciona como um termômetro da modernidade. Aqui se exprimem com maior rapidez as patologias da modernidade. Mas também é nessa esfera que se preserva com maior perseverança o ideal emancipatório, libertador, sonhado pela Ilustração. A promessa de felicidade, contida na obra de arte burguesa, se eterniza na esfera da arte, apesar das mudanças de forma e conteúdo dos objetos de arte. Eles expressam seu descontentamento com a realidade institucionalizada (no sistema societário) e lembram das possibilidades e dos projetos não realizados da humanidade. Habermas contestou o jovem Marcuse que postulava a dissolução da arte numa sociedade justa e igualitária porque acredita na necessidade permanente de que as instâncias críticas (no mundo vivido) reflitam, reexaminem e questionem a validade dos processos societários institucionalizados. A "verdadeira" modernidade começou para Habermas quando as sociedades contemporâneas admitiram a

[3] Imagem técnica é entendida como toda imagem produzida por aparelhos: fotografia, cinema, vídeo (FLUSSER, 2002).

> institucionalização e autonomização de esferas (modernidade cultural) que tem como função central a reflexão crítica e o questionamento permanente, por parte de todos os membros da sociedade, dos processos de transformação como um todo, e das instituições societárias (Estado, economia, igreja, escola, etc.) em particular (FREITAG, op. cit., p. 158-159).

Considerando a abordagem dada por Habermas sobre a modernidade, deve-se destacar o papel da arte como forma de potencializar a comunicação entre os atores sociais. No caso específico da imagem técnica (fotografia, cinema, vídeo e televisão) isto fica mais evidente. A questão da autoria e da criação não é considerada como aspecto principal que problematiza a subjetividade do sujeito criador. Habermas com postura otimista enfatiza neste cenário a imagem técnica em uma esfera ampla, considerando-a como meio que possibilita processar a subjetividade do sujeito, entendido como desejo de comunicação.

Anne Cauquelin (2005) é outra estudiosa da área que foca seu estudo na análise do sistema de arte recente. Ela segue na mesma linha de Habermas, ou seja, defendendo que o regime atual é o regime da comunicação/ informação. Ela situa sua análise na virada do regime de consumo para o regime da informação. Para isso, ela explica que o termo "moderno" passa pela noção do gosto pela novidade, da negação do passado e da efemeridade e da eternidade da arte. Neste período as academias de arte se confrontam com o fim de sua hegemonia, resultante das transformações econômicas do final do século XIX. Neste sentido, a rigidez acadêmica foi criticada na modernidade, apesar da mesma garantir status aos artistas e às obras por meio do sucesso, reconhecimento e dinheiro vividos num característico regime do consumo. Desta forma, o juízo de valor se estabeleceu nas novas instituições de arte com base no sistema de arte constituído por críticos, curadores, museus, galerias entre outros, cada qual com funções delimitadas, instituindo ações específicas como produção, distribuição e

consumo de bens materiais e simbólicos, estabelecendo na modernidade o regime de consumo.

No entanto, ela demonstra que com a virada da era industrial para a era tecnológica, a estrutura de consumo foi modificada gradativamente por meio da tecnologia que caminhou à comunicação. Isso descaracterizou os papeis de produtor, distribuidor e consumidor, ofertando novas possibilidades como, por exemplo, especialistas em geração, apresentação e distribuição da informação. Sendo assim, o regime de consumo deixa de ser o único da contemporaneidade. O regime da comunicação torna-se relevante porque gera mudanças significativas na relação do homem, espaço, tempo e consumo ofertando novas possibilidades à arte.

Esse ponto de vista de Harbermas e Cauquelin é interessante por indicar que as fotografias feitas por Levy e Bittar estão presentes no regime de comunicação e de consumo. Isto porque além de se aproximarem da visualidade e dos temas vinculados à área jornalística, elas também se propõem a ser um objeto que transita ou se distribui nos meios de informação destituídos de aura, ou seja, fora do sistema de artes oficial (websites e blog dos próprios fotógrafos). Neste sentido, vale observar que durante a pesquisa foi encontrada a série *Sangre* inserida no relatório canadense *The Silent War of the Americas Canada´s Leadership Opportunity* (COMLEY et al, 2008). Por outro lado, ainda que essas fotografias estejam inseridas nesta lógica da informação, não deixam de se mostrarem em galerias e bienais de arte, consolidando um valor de consumo. Ora, desta forma, as obras de Levy e Bittar se instituem dentro da proposta que será defendida ao longo desta investigação: entre documento e arte, na perspectiva de uma ação comunicativa.

3.3 Modernidade e autoidentidade no contexto globalizado.

A derrota do projeto modernista que objetivava o equilíbrio entre a regulação e a emancipação social trouxe de forma acentuada para a atualidade a tarefa reflexiva do ser junto ao mundo globalizado. Dentre os principais pesquisadores que associam a subjetividade e a reflexividade à questão da identidade na atualidade estão Giddens, Bauman e Touraine.

Para dar início ao assunto sobre a discussão da subjetividade humana cercando a problemática da identidade na contemporaneidade, citam-se alguns apontamentos feitos por Santos em "*Modernidade, identidade e a cultura de fronteira"* (SANTOS, 1993). Segundo ele (Op. cit. p. 32), "a preocupação com a identidade não é, obviamente, nova. Podemos dizer até que a modernidade nasce dela e com ela. O primeiro nome moderno da identidade é a subjetividade."

Em sua análise, Santos (Op. cit.) apresenta a tensão entre subjetividade individual / coletiva e a subjetividade contextual / universal. Segundo o pesquisador, a primeira acabou por triunfar devido ao impulso do mercado e da propriedade individual. Isto é, no contexto capitalista, tem-se a exigência da presença de um "super-sujeito" – o Estado – para regular e autorizar a autoria social dos indivíduos. Neste cenário, encontram-se algumas contestações da identidade moderna, ou seja, romântica e a marxista.

Santos (idem) explica que para sanar a desconexão presente entre sujeito / Estado, Marx propõe que o conflito matricial da modernidade entre regulação e emancipação passa a ser definido segundo as classes que a protagonizam: a burguesia do lado da regulação e o operariado do lado da emancipação. Trata-se de um avanço notável que recontextualiza a subjetividade individual e desmonumentaliza o Estado. "[...] super-sujeito é agora a classe e não o Estado" (SANTOS, op. cit., p. 36).

O pesquisador continua sua explicação relatando que na contestação romântica, a contextualização da identidade se dá pelo viés étnico,

religioso ou "natural" (*res extensa, homo naturalis, terra nullius*) [4], partindo para criações de lealdades que são inapropriadas pelo Estado (*idem*).

No contexto globalizado, a economia - representada pelas agências financeiras e monetárias internacionais - é um suporte institucional que em paralelo ao Estado coloca em xeque a questão identitária. Neste ponto localiza-se a problemática da identidade do sujeito. Por exemplo, Vecchi explica na introdução do livro *Identidade* (BAUMAN, 2005) que o autor vê a globalização "como uma "grande transformação" que afetou as estruturas estatais, as condições de trabalho, as relações entre os Estados, a subjetividade coletiva, a produção cultural, a vida quotidiana e as relações entre o eu e o outro" (BAUMAN, op. cit., p. 10).

Verifica-se que Bauman parte da globalização para discutir identidade. Segundo ele, a sociedade deixou de se organizar segundo o trabalho e passou a se organizar em torno do consumo[5]. Em sua teoria, as identidades são transitórias e descartáveis. A construção da identidade não tem fim ou destino por ser um projeto incompleto com facilidade em decompor-se e reconstruir-se. Ele descreve a comunidade como "líquida" e em constante movimento. Sendo assim, a sociedade deixa de ter um perfil ético e passa a ter um aspecto marcado fortemente pela estética.

> Em vista da volatilidade e instabilidade intrínsecas de todas ou quase todas as identidades, é a capacidade de ir as compras no supermercado das identidades, o grau de liberdade genuína ou supostamente genuína de selecionar a própria identidade e de mantê-la enquanto desejado, que se torna o verdadeiro caminho para a realização das fantasias da identidade. Com essa capacidade somos livres para fazer e desfazer identidades à vontade. Ou assim, parece (BAUMAN, op. cit., p. 98).

[4] Segundo Santos (op. cit., p. 38): "O conceito de *res extensa*, a que Descartes reduziu a natureza, é isomórfico do conceito *terra nullius* desenvolvido pelos juristas europeus para justificar a ocupação dos territórios do Novo Mundo. E é também por essa razão que a concepção dos povos ameríndios como *homo naturalis* traz consigo a descontextualização da sua subjetividade".

[5] Interessante mencionar que para Debord (1997, p. 33) o consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real e o espetáculo é sua manifestação geral.

Esta noção de construção incessante das identidades, vistas como deslocadas de um vínculo étnico ou espaço físico é comunicado por Giddens (1991; 2002) a partir do estudo da mudança radical das concepções de espaço e tempo. Para Giddens, nas sociedades pré-modernas, espaço e tempo estavam relacionadas ao "fazer" cotidiano. Com a modernidade, o relógio passou a estabelecer outro tempo. A relação espaço-tempo se desconectou a ponto de o local chegar ao contexto global. Desta observação interessa para Giddens entender a dinâmica da sociedade moderna (ou pós-tradicional).

No livro "*Identidade e Modernidade"* (2002) Giddens reflete sobre o sentido da sociedade moderna, tendo como foco o indivíduo e suas problemáticas sobre autoidentidade. Ele menciona que a sociedade tradicional tem limites de parentesco e localidade. Mas, na modernidade apresenta uma situação pós-tradicional que rompe ou extrapola com essas delimitações. Com isso, o ser individual potencializa-se, torna-se singular, apresentando uma identidade móvel por estar em busca do Eu[6]. Assim, este Eu comporta determinado projeto reflexivo sobre o sujeito que vive na modernidade. Esta reflexividade acaba por influenciar as instituições alterando a vida social, ou seja, redefinindo os hábitos tradicionais (família) e algumas vezes institucionais (o capitalismo, o industrialismo, a vigilância e o poder militar).

Em suma, Giddens analisa as relações de desacordo entre as instituições modernas e o Eu. Chama atenção para dois aspectos existentes nesta relação: (1) as normas institucionais (que são gerais / globalizantes); (2) as disposições do indivíduo (que são particulares / pessoais).

A partir da teoria sociológica da estruturação ele defende a ideia de "sociedade reflexiva" e dinâmica. Explica que a noção de estrutura é fundamentalmente processual. Entende que a sociedade reflexiva busca manter narrativas biográficas coerentes, embora continuamente

[6] Touraine em *"Crítica da Modernidade"* (2008) também menciona a importância da subjetivação do sujeito no mundo moderno como forma de desejo ou auto-realização reflexiva.

revisadas. Descreve que entre o local e o global aparece a noção de *estilo de vida* que é construído a partir de influências normativas (padronizantes). Segundo ele, o dinamismo do mundo moderno ocorre no desencaixe ou separação espaço-tempo (sem ligação com o "lugar") (Op. cit., p. 221). Neste contexto, o sujeito parte para a reflexividade que envolve a incorporação rotineira de conhecimento ou informação presente em situações de ação que são reconstruídas ou reorganizadas (*idem*, p. 223).

Em resumo, para Giddens os indivíduos vivem e se organizam através de processos dinâmicos no espaço e no tempo, mostrando-se com certa autonomia apesar da regularidade de condutas. A partir da análise da subjetivação do indivíduo moderno, Giddens entende que o sujeito é passível de compor sua história. Nesta mesma linha de pensamento, Touraine explica em "*Crítica da Modernidade"* (2008) e "*Um novo paradigma. Para compreender o mundo hoje"* (2007) a formulação teórica do sujeito como ator social.

3.4 Crítica da modernidade e a sociedade cultural.

As problemáticas relativas ao homem e a sociedade na atualidade pode também ser analisada seguindo fundamentalmente duas obras escritas por Alan Touraine: "*Critica da Modernidade*" (2008) e "*Um novo paradigma"* (2007). No primeiro livro, interessa destacar o questionamento de Touraine sobre o projeto e o desenvolvimento da ideia de modernidade, lembrando que ambos repousaram basicamente na defesa da razão, uma vez que é no entendimento da própria modernidade que se instaurou o desejo de associar a ação humana com a ordem do mundo em prol do devir. Ainda com referência a esta obra, deseja-se apresentar nesta seção a discussão de Touriane sobre a negação do devir frente à existência do *ser* contemporâneo (antimoderno) que busca em sua subjetividade e reflexividade ações e posicionamentos que contribuam para uma vida mais estável e equilibrada, próximo ao desejo

inicial da modernidade clássica, ou seja, baseado no pensamento iluminista.

Do segundo livro escrito por Touraine (2007) pretende-se apontar algumas reflexões sobre sujeito e identidade para apresentar o novo paradigma das representações sociais, particularmente atreladas à perspectiva do desejo e da ação (subjetiva e coletiva) do sujeito social. Por último, algumas das discussões presentes nesta pesquisa serão indicadas para pensar sobre a produção de ensaios fotográficos contemporâneos presentes na IV edição da BAVM com foco na aproximação das problemáticas levantadas por Touraine sobre sujeito, razão e identidade, pertinentes ao contexto da sociedade atual, denominada por ele como sociedade pós-social ou sociedade cultural.

Deve-se ressaltar que os dois livros são complementares. Em *Crítica da Modernidade* (2008) o ator social aparece junto à proposta da redefinição da modernidade levando em consideração o desejo do sujeito no contexto da democracia do mundo globalizado. No livro seguinte, *Um novo paradigma* (2007), o sociólogo comunica que na atualidade observa-se o enfraquecimento do paradigma econômico e social, defendendo que no presente momento a sociedade passa pela transformação de outro paradigma – denominado paradigma cultural – onde o sujeito busca os direitos coletivos e individuais, considerando fundamentalmente a relação de si consigo mesmo (*self-identity*). Essa última obra dá continuidade às discussões presentes na primeira obra mencionada, com a intenção de destacar a mudança de paradigma, ou seja, tentando entender essa corrente de transformação e da decomposição dos quadros sociais a partir do debate sobre o que é a sociedade no presente momento.

Em "*Crítica da Modernidade*" (Op. cit.) Touraine analise o projeto da modernidade e seus resultados para apontar alguns equívocos que ocorreram ao longo de seu desenvolvimento. Compreende que este projeto "mal orientado" resultou em primeira instância na negação do sujeito, mas que segundo sua análise refletiu na atualidade para a

emergência do ator social. Em "*Um novo paradigma"* (Op. cit., p. 119), Touraine explica que este ator faz parte do processo de transformação social. Lembra que a história da sociedade foi descrita e analisada em termos políticos (sociedade política), depois segundo a organização econômica e social (sociedade social) e atualmente é pensada sobre sua transformação com foco no sujeito social, denominando-a de *sociedade cultural*.

Sendo esta teoria complexa e abrangente optou-se por compreendê-la a partir da discussão da *razão* e suas relações com o *sujeito*, tendo como motivação inicial a citação de Touraine (Op. cit., p. 14): "A modernidade não repousa sobre um princípio único e menos ainda sobre a simples distribuição dos obstáculos ao reinado da razão; ela é feita do diálogo entre Razão e Sujeito. Sem Razão, o Sujeito se fecha na obsessão da sua identidade; sem o Sujeito, a Razão se torna o instrumento do poder."

A última parte desta expressão "[...] sem o Sujeito, a Razão se torna instrumento do poder" (idem) é singular, pois nos faz refletir sobre dois aspectos: 1) o entendimento equivocado da razão, isto é, quando esta é exercida como razão instrumental; 2) a interpretação de alguns intelectuais[7] sobre a contribuição da razão instrumental para a "morte" do sujeito na sociedade.

Touraine (2008, p. 159) contextualiza esta problemática escrevendo: "os intelectuais tinham animado o movimento de racionalização, associando aos progressos da ciência a crítica das instituições e das crenças passadas." [...] Após séculos de modernismo, porém, as relações entre intelectuais e a história desarranjaram-se no século XX." Ele observa que o pensamento moderno ocidental privilegiou a racionalidade instrumental, passando a produção e o consumo de massa a compor a "sociedade programada" pela indústria cultural (educação, saúde, entretenimento). Isto privilegiou o desenvolvimento da associação entre empresa e consumo, fortalecida pela lógica da economia global, que se

[7] Principal exemplo: estudiosos que compõem a Escola de Frankfurt.

sobrepôs ao próprio Estado, culminando para o desfalecimento do sujeito[8] e da Nação. Tal descompasso é descrito por Touraine em "*Crítica da Modernidade*" (op. cit., p. 99) como explosão ou decomposição da modernidade.

Touraine (2008, p. 99-100) menciona nesta mesma obra sobre a tentativa que houve na história em superar o regime moderno em prol da igualdade, porém alerta que tal projeto se mostrou inadequado quando da emergência de regimes comunistas ou totalitários que acabaram por anular a individualidade do sujeito.

> Por muito tempo lutamos contra os antigos regimes e suas heranças, mas no século XX lutamos contra os novos regimes, contra a nova sociedade e o novo homem que quiseram criar tantos regimes autoritários, que fazem ouvir os apelos dramáticos à libertação, fazem revoluções dirigidas contra as revoluções e os regimes que delas nasceram. [...] agora procuramos nos desprender da multidão, da poluição e da propaganda.

Com esta citação observa-se que das posturas intelectuais referentes à "morte" do sujeito na modernidade, Touraine não compartilha integralmente porque o objeto central de sua discussão é o sujeito. Sendo assim, não poderia concordar nem com a "morte" deste e também com o conceito de humanidade – quando relativo à ideia de homogeneização presente na clássica teoria das ciências sociais (Comte, por exemplo).

Sendo o sujeito o foco central de Touraine, ele parte para problematizá-lo levando em conta uma série de análises sobre o *ser*. Para isso, considera diversas situações históricas, sociais e econômicas para entender o sujeito de modo simultâneo as mudanças filosóficas que orientam a defesa ou não deste sujeito como ator social. Assim, desloca o clássico objeto de estudo das ciências sociais, ou seja, a sociedade[9], para

[8] Touraine entende que este contexto contribuiu para o fortalecimento do sujeito (*self identity*), aproximando das idéias de Giddens (2002) sobre a necessidade e a busca do sujeito em refletir sobre sua condição pessoal (TOURAINE, 2007, p. 119-120).

[9] Comte procura a unidade da história humana numa sociedade científica e industrial. Acredita que "só há um tipo de sociedade absolutamente válido, toda a humanidade deverá, segundo sua filosofia, chegar a esse tipo de sociedade" (ARON, 2000, p. 65).

centrar-se no estudo do ser "personalizado" e de sua ação, tendo como principal respaldo a ideia inicial da modernidade clássica pautada no sujeito e no pensamento racional.

Para defender sua tese sobre o sujeito como ator social, Touraine entende que o sujeito busca seus desejos pessoais, ou seja, que projeta de modo (in)consciente a definição e a conquista de suas diferentes referências culturais, que são subjetivos, pessoais, cambiáveis. Para isso, o sociólogo questiona a partir da história do pensamento algumas concepções e interpretações sobre o *ser* na filosofia moderna, com principal atenção às teorias de Nietzsche e Freud partindo para a análise da dualidade razão-sujeito com a afirmação "Penso, logo existo" feita por Descartes.

> [...] O Eu do "Eu penso" não coincidia, no *Cogito*, com o Eu do seu "Eu sou". A formação do sujeito não é somente um distanciamento do indivíduo e uma identificação com o grupo e com as categorias da ação racional; ela está ligada a um desejo de si ao mesmo tempo em que a um desejo do outro.

Isto é, o pensamento iluminista de Descartes liberta o sujeito da relação subordinada ao Deus, tornando-o sujeito consciente. Mas, esta análise não é suficiente para Touraine e sendo assim desmonta esta dualidade.

Com base nas teorias de Freud, Touraine entende que a razão extrapola do inconsciente o desejo de liberdade, acrescentando o sentimento irracional na sua teoria quando defende o sujeito como ator social. Para tal associa esta especificidade do sujeito junto à figura de Dionísio.

> Nós matamos Deus e nossa culpa alimenta nossa sede de submissão e de redenção. Então e preciso ir além desse assassinato, além do bem e do mal, encontrar ou criar uma experiência natural liberada de todos os ascetismos, de todas as alienações, graças a um esforço que é ao mesmo tempo desejo e razão, dominação e controle de si, que é, ao contrário de uma interiorização, uma libertação de si, um retorno a Dioniso (TOURAINE, 2008, p. 119).

Para completar Touraine (2008, p. 123) observa: "Nietzsche é, ao mesmo tempo, aquele que denunciou primeiro a ilusão modernista, a ideia de correspondência entre o desenvolvimento pessoal e a integração social, e aquele empenhou uma parte do pensamento europeu em uma nostalgia do Ser que frequentemente conduziu à exaltação de um ser nacional e cultural particular. Adiante introduz as teorias de Freud sobre a intensa relação da formação do Eu referindo-se ao Id, Superego e Superego:

> O que nos aprendemos de Freud e que a desconfiança com respeito à vida interior repleta de identificações alienantes e de modelos sociais inculcados, que nos obriga a procurar o Eu fora do Ego, na recusa da correspondência entre o individuo e a sociedade, a ligar sua defesa à revolta contra a ordem estabelecida (TOURAINE, 2008, p. 132).

No entanto, para Touraine a discussão sobre sujeito e razão é tão complexa a ponto de escrever em "*Um novo paradigma"* (2007, p.120-121): "não situo minha reflexão no universo da identidade, e esta palavra desperta a mim mais medo do que atração." Então, esforça-se para analisar o que seria este sujeito sem nomear qualquer "identidade fixa":

> [...] sou levado a dizer que o sujeito é a convicção que anima um movimento social e a referência às instituições que protegem as liberdades. [...] eu defino o sujeito em sua *resistência* ao mundo impessoal do consumo, ou ao da violência e da guerra.
> [...] O sujeito é um chamamento a si mesmo, uma vontade de retorno a si mesmo, em sentido contrário à vida ordinária. Para mim, a ideia de sujeito evoca uma luta social como a de consciência de classe ou a de nação em sociedades anteriores, mas com um conteúdo diferente, privado de toda exteriorização, voltado totalmente para si mesmo – embora permanecendo profundamente conflituoso. É por isso que as primeiras imagens que me vieram à mente para ilustrar a ideia de sujeito foram as de resistentes, de combates pela liberdade (TOUIRANE, op. cit., p. 120).

A partir destes trechos e das colocações apresentadas percebe-se que Touraine tem postura crítica e interpretação otimista. Entende que

desta tensão entre sujeito, razão e sociedade veio o declínio da modernidade tradicional (ideal do pensamento iluminista). Ele pressupõe que a democracia social não se limita as garantias institucionais e neste sentido a própria democracia é também o lócus das lutas dos sujeitos sociais.

Esta importância da democracia para a teoria de Touraine pode ser destacada quando explica a decomposição da modernidade e suas associações. Isto é, por um lado tem-se a empresa e o consumo e por outro lado tem-se o sujeito e a Nação. Sendo que o primeiro grupo está ligado principalmente ao racionalismo instrumental que tenta organizar a economia global, sobrepondo-se ao sujeito e ao próprio Estado. O segundo grupo está focado no *ser*, ou seja, nos atores sociais que tentam obter espaços que o valorizem a partir de seus desejos, de suas subjetividades internas e coletivas. Então, é neste conflito, entre as duas esferas mencionadas acima, que o sujeito se impõe.

Com base nos estudos de Freud e Nietzsche, Touraine entende que a atitude deste sujeito reflexivo se dá na procura do eterno retorno do Ser, representado pelas figuras mitológicas gregas Apolo (razão) e Dionísio (sentimento e emoção), somada à vontade de "poder", representado pela figura do "super-homem". Segundo estas concepções, o retorno ao *ser* está associado à busca da vida mais estável e equilibrado, negando a ideia moderna do devir.

De forma geral, a proposta de Touraine nos faz entender que a busca do *Eu* através da constante (des)combinação entre a tensão interna (desejo) versus tensão externa (mundo repressivo) é uma das condições que faz emergir o sujeito como ator social.

Seguindo o raciocínio de Touraine, defende-se nesta pesquisa que o sujeito soma o desejo (íntimo e de consumo) com esta subjetivação (ação reflexiva de *self-identity*), desestabilizando ou alterando a ordem de produção de bens materiais e culturais, exigindo a mudança dos direitos sociais e políticos em prol da alteridade. Com isso, destaca a consideração de que estes sujeitos se organizam para uma possível sustentabilidade

dos diferentes grupos culturais montados sob os alicerces particulares (minorias, etnia, raça, etc.) voltados mais a defesa de seus princípios culturais (língua, religião, território, gênero, ecologia) do que princípios gerais frequentemente relacionados à lógica que rege a política do Estado e principalmente a economia globalizante.

Nesta estrutura fragmentada aparece a cultura da informação que junto às novas tecnologias desterritorializou-se. Por exemplo, as notícias e as imagens sobre os protestos contra os resultados das eleições presidenciais no Irã em junho de 2009, foram censuradas pelo governo local. Porém, algumas pessoas que presenciaram as manifestações conseguiram fotografá-las e filmá-las. Alguns dos resultados foram veiculados na internet para o mundo todo.

De forma mais local, outras atitudes veem surgindo recentemente. Dentre elas estão os eventos internacionais (Bienal de Artes de Veneza, Documenta de Kassel, etc.) de artes que expõem os diferentes posicionamentos de artistas com relação à realidade, imaginário, busca de alteridade, etc. No caso do Brasil, a Bienal de Artes de São Paulo e a BAVM iniciou sua atividade em 1997 pelos motivos mencionados no capítulo anterior e contextualizados na dinâmica da sociedade globalizada. Desenvolveu-se atrelada as questões que permeiam a busca da alteridade do sujeito, representado ou localizado nesta instituição pelas nações que compõem o MERCOSUL. Nesta perspectiva foram expostos na BAVM os ensaios fotográficos de Diego Levy e Carlos Bittar que evidenciam parte da problemática discutida por Touraine, conforme afirmado no capítulo 5 e nas considerações finais deste livro.

3.5 O espaço vivido: globalização, regionalização, multiterritorialização.

Dentre os aspectos que podem ser levantados quando se estuda a representação identitária está a produção, reprodução e representação do espaço vivido. Esta abordagem interessa com particular atenção nesta pesquisa porque os ensaios fotográficos que serão analisados mostram a

primeira vista que é recorrente na visualidade[10] das fotografias a relação entre espaço e sujeito em suas diferentes manifestações.

Figura - 7 Borracharia, San Lorenço, 2001 [Carlos Bittar].

Fonte: Bittar (2002).

[10] Sobre a visualidade das obras ver seção 5.1.

Figura - 8 A "chipera", Assunção, 2001 [Carlos Bittar].

Fonte: Bittar (2002).

Figura - 9 Jovem assassinado. Rio de Janeiro, s/d [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 10 Ônibus incendiado por narcotraficantes como símbolo de poder. Rio de Janeiro, s/d [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Essa associação converge para o estudo do espaço como estrutura social e levanta algumas questões sobre o processo relacional do sujeito com as formações e representações de territórios contextualizados no tempo atual. Essa perspectiva de análise sobre o sujeito e o espaço, considerando o global e o local remete aos conceitos globalização e território (regional e estendido), referindo-se a algumas derivações: regional, regionalidade, regionalização, territorialidade, territorialização, (des) territorialização, multiterritorialização, internacionalização, altermundialização, mundialização, globalização, entre outros. Tais perspectivas são somadas à análise da condição urbana (cidade). Este panorama colabora para ordenar reflexões a respeito do espaço como estrutura social, mas também como parte integrante ao processo que contribui para a representação identitária[11].

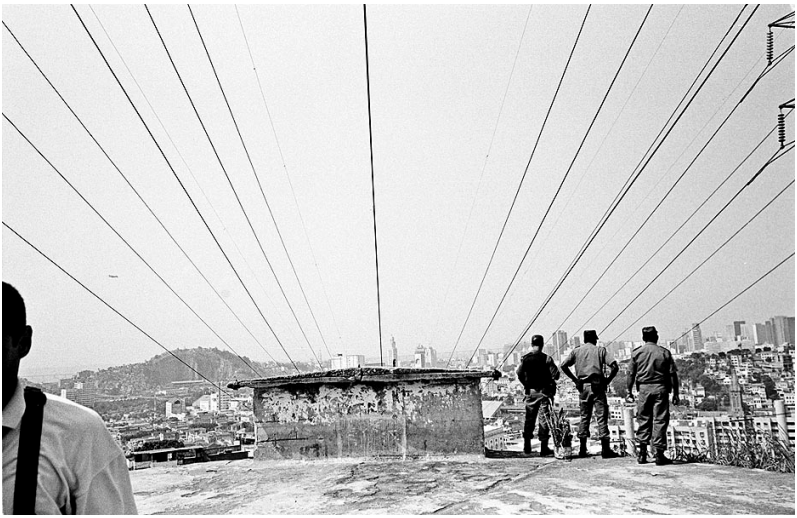
As problemáticas que surgem neste processo envolvem diferentes relações sujeito/espaço resultando em reações de negação, afirmação e reivindicação de identidade. Sendo assim, a proposta dessa seção é conhecer como se dá a produção e a representação do espaço vivido para

[11] Ver artigo "Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano (PESAVENTO, 1995).

problematizar a busca e as possíveis representações identitárias que possam ser analisadas nos ensaios dos fotógrafos elegidos para desenvolver esta pesquisa. Além disso, esta seção busca aproximar a discussão sujeito/espaço/identidade à relação global/local, salientando a ideia de multiterritorialidade (HAESBAERT, 2007). Adicionalmente, com base nos estudos de Canclini (2010), Lipovetsky & Serroy (2011) e Belting (2011) objetiva-se mostrar a transgressão das fronteiras territoriais no universo cultural para tentar compreender como se mostra o fenômeno da multiculturalidade no âmbito da BAVM. Com esses subsídios teóricos propõe-se no próximo capítulo entender como se dá a representação do espaço vivido comunicado nas séries fotográficas de Diego Levy e Carlos Bittar.

Com essa abordagem teórica, o MERCOSUL e os ensaios dos fotógrafos argentino e paraguaio na BAVM se inserem na discussão do espaço (funcional e simbólico) em tempos de globalização. Nessa trama a representação das pessoas e/ou grupos em seus espaços de sociabilidade são discutidas no capítulo 5, tendo como objeto de estudo as obras dos fotógrafos mencionados. Por exemplo, as séries feitas nas favelas do Rio de Janeiro por Levy e nas ruas de Cidade de Leste por Bittar mostram paisagens urbanas que remetem ao discurso do espaço relacional (região) com o outro sujeito/grupo, produzindo territórios próprios e apresentando sobreposições de territórios promovidos no contexto atual.

Figura - 11 Controle policial na favela do Rio de Janeiro, s/d [Diego Levy].



Fonte: Levy (2006).

Figura - 12 Velório de um homem assassinado por narcotraficante.
Rio de Janeiro, s/d [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 13 "Copetín", Fernando de La Mora, 2000 [Carlos Bittar].

Fonte: Bittar (2002).

Figura - 14 O Congresso, Assunção, 2001 [Carlos Bittar].

Fonte: Bittar (2002).

Haesbaert (2007) analisa a segmentação no contexto da globalização a partir da discussão sobre o espaço regional para depois introduzir a ideia de multiterritorialidade. Para isso, esclarece alguns conceitos uma vez que acabam por se sobrepor ou se confundir.

> A maior parte dos estudiosos vê a globalização - ou a mundialização, termo utilizado como homônimo – antes de tudo como um produto da expansão cada vez mais ampliada do capitalismo e da sociedade de consumo. Para alguns a distinção entre globalização e mundialização seria meramente idiomática, os ingleses preferindo a primeira, os franceses a segunda. No Brasil acabou se firmando a vertente anglo-saxônica, mas alguns autores diferenciam globalização – referida, mais aos processos econômicos-tecnológicos, e mundialização – referida mais aos processos de ordem cultural (ver, por exemplo, ORTIZ, 1994) (HAESBAERT, 2007, p. 41).

Essa citação é importante para esclarecer que nesta pesquisa busca-se priorizar o uso do termo "globalização" associando-o à principal característica de nosso tempo histórico: a conjugação da globalização-fragmentação. Nessa linha de pensamento a globalização contextualiza o MERCOSUL como uma ação econômica e cultural que defende suas particularidades junto ao chamado "processo globalizador". Ainda, nesta investigação o termo "globalização" é com frequência associado às diversas especificidades relacionadas às questões do regional, região e regionalização, território, territorialidade e multiterritorialização. Isso significa que este termo abrange a dimensão jurídico-política, cultural, econômica, dando maior ênfase a uma ou outra, de acordo com o estudo da visualidade das fotografias que compõem os dois ensaios em questão.

No caso do entendimento da região, esta ultrapassa no contexto da globalização a noção de aspecto único, ou seja, de zonas espaciais fronteiriças bem definidas. Isto porque com as "globalizações" ocorrem de forma concomitante os processos regionalizadores. Essa com suas interrelações perpassam pela cultura, economia e política. Dessa forma, a complexidade da noção territorial abrange o território zona e o território de redes, marcados por territórios terrestres, simbólicos, funcionais, entre outros. Por exemplo,

pesquisadores como Castells (2008), Canclini (2010), Lipovetsky & Serroy (2011) e Belting (2011) comunicam em seus estudos que a territorialidade está presente em um esquema de redes econômicas, comunicacionais e culturais nas quais a cultura, o diálogo, a política e a economia abrangem determinados territórios que atingem a escala mundial. Nessa dinâmica "unificadora" encontram-se a expansão e a contração dos espaços onde as pessoas vivem, assim como a necessidade de regionalizar-se. Nessa trama, a ideia geral é que as identidades e o sentimento de pertencimento são construídos por especificidades próprias do sujeito, além de desenvolverem-se nos atos de transação, negociação, inclusão e rejeição de grupos. Tanto as segregações, como as unificações mostram a interlocução com os demais, operando conflitos ou buscas de alianças.

Considerando essas ações pode-se afirmar que os limites espaciais são porosos. Isto é, a região no mundo globalizado sofre processos de mutação articulando e desarticulando o espaço, configurando constantemente a relação sujeito/espaço. Essa abordagem auxilia ao estudo das relações entre o espaço geográfico (simbólico e funcional) e o tempo histórico, desenvolvendo a compreensão do papel das diferenças culturais na dinâmica do processo globalizante. Por exemplo, o MERCOSUL é um caso recente que apresenta essa dinâmica espacial porque é um bloco econômico que busca regionalizar-se, defendendo, por exemplo, a cultura. Nesse processo apresenta ações próprias, construindo o "seu espaço", ou seja, um espaço-região diferenciado. Essa ideia é compreendida com a leitura de "Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas" (HAESBAERT, 2010).

> A região se institui, paulatinamente, por meio de práticas e discursos, imagens e textos que podem ter ou não relação em si, um não representa o outro. A verdade sobre a região é constituída a partir dessa batalha entre o visível e o dizível. (...) Nem sempre o enunciável se torna prática e nem toda prática é transformada em discurso. Os discursos fazem ver, embora possam fazer ver algo diferente do que dizem (ALBUQUERQUE, 1999 apud HAESBAERT, p.10, 2010).

Albuquerque defende em sua pesquisa a ideia de "invenção do Nordeste Brasileiro" (1999). O historiador entende neste trabalho que a região é criação histórica e valoriza sua dimensão simbólica. Segundo Albuquerque (1999, p. 50), no discurso regionalista ou da regionalidade "o espaço surge como dimensão subjetiva, como uma dobra do sujeito, como produto da subjetivação de sensações, de imagens e de textos por inúmeros sujeitos dispersos no social. [...] Ao mesmo tempo em que inventam o Nordeste, iam se inventando como sujeitos nordestinos (Op. cit., p. 30)."

A interpretação de Albuquerque é interessante para definir região e regionalismo a partir da ligação entre a produção discursiva e a contextualização das redes de poder. Tais considerações podem ser aplicadas ao estudo do MERCOSUL (cultural e político) como região.

> A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder (ALBUQUERQUE, 1999, p. 24). Por outro lado, o regionalismo é muito mais que uma ideologia de classe dominante de uma dada região. Ele se apoia em práticas regionalistas, na produção de uma sensibilidade regionalista, numa cultura, que são levadas a efeito e incorporadas por várias camadas da população e surge como elemento dos discursos destes vários segmentos (ALBUQUERQUE, 1999, p. 28).

> Como o homem é um ser reflexivo, ele re-age tanto sobre/com os objetivos (compondo assim "práticas espaciais" ou um "espaço percebido" e "espaços de representação" ou um "espaço vivido", nos termos de Lefebvre [1996]) quanto sobre/com as próprias ideias a respeito destes objetos (as "representações do espaço" ou o "espaço concebido"). Desse modo, diz Agnew, o "comportamento humano pode ser reduzido a um ou a outro, mas constituído pelos dois". Obviamente, então, "regiões refletem tanto as diferenças no mundo quanto ideias sobre diferenças" (1999, p. 92). Ou, nas palavras de Bourdieu (1989), a região encontra-se no âmago de uma retroalimentação permanente entre representações da realidade ("divisões da realidade") e a realidade das representações ("realidade das divisões") (HAESBAERT, 2010, p. 17).

Segundo os estudos de Haesbaert (2010) pode-se entender a região como *lócus* da produção da diferença geográfica e histórica de cada grupo no mundo globalizado. A região é um espaço zonal e reticular (simbólico e material) que estimula a re-produção do novo e reivindica seu lugar na esfera econômica, cultural, política e histórica. Nesse espaço vivido por práticas e discursos, o regional apresenta bordas permeáveis que se contraem ou se estendem de acordo com as relações de poder que o configuram como produto dos processos globalizadores e como produtora de processos de diferenciação espacial.

Com essas referências pode-se interpretar que o discurso que elabora a região é inventado pelo sujeito, segundo suas necessidades de atingir sua representação na relação com o todo e o outro. Dessa forma, a desconstrução da região como realidade se instituí por meio de práticas, discursos, imagens e textos que podem ou não ter relação. Porém, nem sempre o discurso se torna prática e nem sempre a prática leva ao discurso (HAESBAERT, 2010). Para Michel Lussault (2003) o sujeito constrói ao mesmo tempo em que é construído pela realidade.

> [o espaço] torna-se parte inerente à condição humana e social (HAESBAERT, 2010, p. 15). [...] Como o homem é um ser reflexivo, ele re-age tanto sobre/com os objetos (compondo assim "práticas espaciais" ou um "espaço percebido" e "espaços de representação" ou um "espaço vivido", no termos de Lefbreve [1986]) quanto sobre/com as próprias ideias a respeito desses objetos (as "representações do espaço" ou o "espaço concebido" (HAESBAERT, 2010, p. 16-17).

Considerando os aspectos humanos, sociais e instrumentais da região, Haesbaert (2010) parte para a defesa da região como "arte-fato", ou ainda, compreende a região como produto da cultura. Para tal, considera os estudos realizados por Moore (2008), Bourdieu (1989), Lefebrve (1986), Fremont (1976), Giddens, Paasi (1986, 1991, 2002) entre outros. Nas palavras de Haesbaert (2010) "a região compreendida como "arte-fato" pode ser interpretada como mecanismo ou dispositivo onde o ser humano participa desenvolvendo determinada técnica (seja

discursiva, de produção de imagem, relacional, etc.). A região não é apenas um fato, nem "artifício". A região é um "arte-fato"."

Para chegar a essa conclusão o geógrafo concorda com Moore (2008) quando menciona a região como uma entidade sócioespacial material (processos materiais reais – político/econômico) e como construção epistemológica (construção discursiva). Isto é, a pesquisa de Moore trabalha com a categoria da prática e de análise, segundo as teorias de Bourdieu. A primeira escala refere-se à experiência cotidiana e a segunda é ligada ao seu uso que é realizado pelos cientistas sociais. No entanto, Haesbaert (2010, p. 14) lembra:

> Muitas concepções [região, regionalismo, regionalidade] operam, portanto, nas duas categorizações. O problema é que como no caso da região, são categorias – ou conceitos – que se encontram de tal forma impregnadas no senso comum, que muitos cientistas sociais acabam abandonando-as como categorias de análise ou, ao contrário, acabam por essencializá-las".

Nesse sentido, Haesbaert busca na pesquisa de Michael Lussault (2003) referências sobre o sujeito, colocando-o em uma posição operadora, situada em uma vertente teórica construtivista ontológica.

> O sujeito do conhecimento, sob esse ponto de vista construtivista não reflete uma realidade "objetiva", mas ontológica, concernente ao estatuto daquilo que os construtos cognitivos abarcam. O sujeito do conhecimento, sob esse ponto de vista construtivista não reflete uma realidade "objetiva", mas a constrói ao mesmo tempo que é construído por ela, opondo-se assim ao positivismo realista que vê no pensamento um "duplo" ou reflexo da realidade objetiva (HAESBAERT, 2010, p. 15).

Essa busca pelo conhecimento gera reflexões sobre o "Eu" e o "Outro". Essa perspectiva de questionamento é recorrente na produção artística. Canclini (2009, p. 29- 30) lembra: "para escritores e artistas plásticos, a experiência do estranhamento serve para olhar o país de origem de um outro modo. Boa parte das "constituições" literárias das

nações latino-americanas foram escritas no exterior "[12]. Na área das artes visuais, a vida no exterior de Diego Rivera e Frida Kalo, Antonio Berni e Torres García, também conduziram à produção artística que destacasse a questão identitária buscando referências no moderno[13].

Com esses embasamentos teóricos, o mundo físico e o sujeito contemporâneo não são compreendidos como duas esferas polarizadas. O espaço é indissociável do sujeito e sendo assim, suas relações são inerentes à condição humana e social. Por exemplo, Lussault (2003, p. 202, apud HAESBAERT, 2010, p. 15) entende que "o conhecimento não revela uma realidade preexistente, ele permite que as coisas "se mantenham juntas" num contexto dado e é este ajustamento e essa estabilização construída, este artifício, que os atores consideram como verdadeiro."

Tal posicionamento teórico vai ao encontro das teorias de Touraine (2007; 2008) e Haesbaert (2010) entre outros que valorizam papel do sujeito como ator social. Nessa linha de pensamento a relação espaço-sujeito é singular por ser o *lócus* das ações e compreender a região como entidade que mostra determinada identidade de forma simbólica e a mesma aparece de modo simultâneo como "aparato" de questionamento identitário.

Com essa revisão teórica propõe-se considerar para a análise dos ensaios fotográficos o estudo da região, levando em conta a produção material, de representações e símbolos, as ideias, a dimensão funcional (política e econômica) e a dimensão vivida (simbólico-cultural). Utilizando as palavras de Haesbaert (2010, p. 17) deve-se abordar "[...] tanto a coesão ou lógica funcional quanto a coesão simbólica, em suas múltiplas formas de construção e des-articulação – onde, é claro, dependendo do contexto, uma delas pode acabar se impondo sobre – e refazendo – a outra."

[12] Uslar Pietri (Venezuela); Miguel Angel Asturias e Luis Cardoza y Aragón (Guatemala); Ricardo Guiraldes e Jorge Luis Borges (Argentina) e Vicente Huidobro e Gabriela Mistral (Chile).

[13] Ortiz comunica em "Cultura, modernidade e identidades" (1994, p. 20) as contradições existentes entre o real e o ideal quando levanta a problemática da "invenção" da identidade brasileira e de toda a América Latina.

Essa junção das dimensões funcionais e simbólicas é proposta por Paasi (1986, 1991, 2002a, 2002b) influenciado pela teoria de Giddens (apud HAESBAERT, 2010, p. 18), além de contar com alguns apontamentos de Whittlesey por este compreender que a "psicologia é um elemento do complexo regional". A partir daí, entende-se que o sujeito constrói uma espécie de consciência regional ou regionalidade (HAESBAERT, 2010, p. 18).

> Ainda que seja percebida como "ilusória" ou "mística", Paasi nos alerta que a consciência regional deve ser abordada a partir de algumas questões fundamentais, mais objetivas, como as que dizem respeito aos mecanismos que constroem, ao longo da história, este "sentimento de ´estar-juntos´ [togetherness] entre os habitantes de uma região". Para ele, pode tratar-se mais "da questão de uma *identidade escrita* representada na esfera institucional (por ex., *mass media*) como uma expressão de controle social e, portanto, de poder (PAASI, 1986, p. 119). O autor de questiona a respeito das forças e instituições responsáveis por este tipo de "sentimento de comunidade" tão amplo, como ele se relaciona com outras identidades ainda mais amplas (como a identidade nacional), como emerge e quais são suas práticas.

Em suma, Haesbaert cita Paasi (202b, p. 140) para conceituar a "identidade de uma região" e a "identidade ou consciência regional" (regionalidade).

> A identidade de uma região refere-se às características de natureza, cultura e dos habitantes que distinguem ou, de fato, podem ser usadas nos discursos da ciência, da política, do ativismo cultural ou da economia para distinguir a região frente às demais", através de classificações que excluem determinados elementos e incluem outros, expressando assim, "o poder de delimitar, nomear e simbolizar o espaço e grupos de pessoas (PAASI, 2002b, p. 140). [...] a regionalidade – envolve a identificação dos habitantes com sua região, tanto dentro quanto fora dela. Participam da sua construção ativistas sociais, instituições e organizações.

Com isso, pode-se observar que a identidade espacial atual é construída no momento histórico em que se torna necessário dominar

parte do espaço global. Essa busca surge da necessidade do sujeito em se reposicionar na sociedade para ser incluído no sistema global de comunicações, nas operações transnacionais, porém muitas vezes desejando que não se altere de fato a identidade da vida local (regional).

Essa dificuldade em defender-se perante o sistema global gera problemas para definir-se e ao mesmo tempo em conceber quais são as necessidades e as identificações de cada grupo. Canclini levanta essa problemática quando pergunta em seu livro *Quem quer ser latino-americano?* (2008, p. 15). Ele (CANCLINI, 2008, p. 24) aponta: "No início do século XXI, a pergunta sobre o que significa ser latino-americano está mudando, as respostas outrora convincentes se desvanecem e surgem dúvidas quanto à utilidade de assumir compromissos continentais. Aumentaram as vozes que intervêm neste debate: indígenas e afro-americanas, camponesas, e suburbanas, femininas e provenientes de outras margens."

Neste constante processo de identificação observa-se a busca pela regionalização, ou ainda, a propriedade/qualidade de ser regional, imprimindo as necessidades e desejos de cada grupo.

Considerando que a regionalização contemporânea é uma reação aos processos globalizantes, busca-se na sequência fazer uma revisão teórica sobre o território para compreender o movimento de desterritorialização e reterritorialização presente na dinâmica da regionalização.

As abordagens relativas ao entendimento do território são diversas. Por exemplo, a análise do poder em suas diferentes instâncias destaca-se nas pesquisas de território realizadas por Claude Raffestin e Manuel Correia de Andrade. Outros pesquisadores como Rogério Haesbaert, Marco Aurélio Saquet, Milton Santos, Marcelo Lopes de Souza, Harvey e Lefebvre além de considerarem o poder como aspecto determinante do território chama a atenção para a importância da dimensão cultural (HAESBAERT, 2008). Neste sentido, esta seção repassará as ideias destes estudiosos com maior destaque para estes últimos.

Para Claude Raffestin (1993) o espaço geográfico é pré-existente ao território. Segundo ele, o território tem caráter político e nesse sentido associa-o à noção de "território nacional". Em outras palavras, o território é um espaço físico onde se delimita a ordem política e jurídica, marcado pela projeção do trabalho. Com isso, se estabelece linhas, limites e fronteiras de determinada nação. Desse modo, quando o sujeito apropria-se (de forma concreta ou abstrata) de determinado espaço, forma-se o caráter político-administrativo do território. Por isso, na análise de Raffestin prevalece o entendimento de que o poder exercido por pessoas e grupos faz definir o território. Assim, para Raffestin o entendimento do território se dá no estudo das relações que marcam o poder. O espaço físico é o lócus da territorialização.

Haesbaert prolonga essa análise através de três enfoques. O território tem uma abordagem jurídico-política; econômica; e cultural. Aborda o caráter estatal, o aspecto humano da identidade social e as dimensões econômicas da relação capital-trabalho. Segundo ele, todos esses aspectos constituem o território. O primeiro é definido como aspecto determinado pelo espaço delimitado/controlado sobre o qual exerce algum tipo de poder (em especial Estatal). O segundo prioriza as dimensões simbólicas e subjetivas segundo a apropriação realizada pelo imaginário social sobre este espaço. O terceiro é visto como um processo de desterritorialização no qual ocorre o embate entre as classes sociais em função da relação trabalho-capital. Dessa forma, Haesbaert (2004) busca no contexto da globalização mostrar a existência da multiterritorialidade, ou seja, o conceito de território e territorialidade passa pelo entendimento do processo de desterritorialização-(re)territorialização. Em resumo, o conceito território passa pela noção de multiterritorialidade.

Nessa teoria relaciona-se o território-zona à política, o território-rede à economia e os aglomerados ao processo de exclusão resultantes da lógica social sobre a diferença socioeconômica de pessoas/grupos. Assim, o conceito de território mostra a questão cultural por entender o

território como problema subjetivo e identitário, uma vez que aparece como parte do processo de fragmentação (regionalização) no contexto das globalizações. Isso significa que o conceito de território tem enfoque cultural, uma vez que a multiterritorialização se mostra como parte construtora da identidade de grupos (regionais).

Manuel Correia Andrade acaba por valorizar na análise do território o poder político estatal e econômico das grandes empresas e Caio Prado enfatiza a questão econômica, deixando ambos de lado o aspecto humano (subjetivo).

Seguindo a linha de estudo sobre o território em que se buscam referenciais culturais estão as teorias de Marco Aurélio Saquet, Marcelo Lopes de Souza e Milton Santos. Saquet estuda o território considerando a política, economia e a cultura. Ele menciona que essas dimensões produzem relações de poder por determinados grupos sociais. A teoria de Souza aproxima-se dessa teoria e da teoria de Haesbaert no sentido de privilegiar na análise a existência de múltiplos territórios dentro do território nação. Souza aborda a política e os aspectos culturais dos múltiplos territórios de existência temporária ou permanente no tempo e no espaço (prostitutas, gangues e narcotraficantes). Santos segue a mesma linha, ou seja, considera a política expondo que o território é o nome político para o espaço de um país. No caso específico do espaço, sua configuração é territorial, de paisagem e de sociedade. Para Santos, o território é formado no desenvolver da história com a apropriação humana de um conjunto natural pré-existente. Os aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais relacionam-se ao trabalho.

Com esse panorama teórico elaborado por Haesbaert (2008), tem-se que todos os estudiosos mencionados comunicam a importância do poder como determinante ao território e ao processo de desterritorialização-(re)territorialização, ou seja, no processo que engendra ações que resultam na multiterritorialidade (HAESBAERT, 2008; 2010). Haesbaert (2008) utiliza as ideias de Deleuze e Guattari para comentar que a desterritorialização refere-se à retorritorialização

sobre dois termos: (1) desterritorialização (perda do controle e segurança sobre os territórios); (2) multiterritorialização (construção de territorialidade no e pelo movimento). Ainda, menciona Lefebvre para comunicar que o espaço resulta de um processo socialmente construído, passando pelo conflito entre o valor de uso e o valor de troca.

Sendo o espaço múltiplo, complexo e em constante mutação, nesta investigação considera-se que a relação do sujeito com o espaço vivido gera um território socialmente construído, onde ocorre a desterritorialização como um ato de perda de controle ou segurança sobre os territórios e onde a multiterritorialidade é compreendida como resultado da reconstrução de determinada territorialidade buscada no e pelo movimento.

Com a finalização desta seção afirma-se que a BAVM é uma ação cultural que busca representar, por meio do evento e como consequência da exibição das obras, as regionalidades particulares num espaço regional construído e representado pelo MERCOSUL. Isso não significa que essas ações resultam em homogeneização cultural. Pelo contrário, pois é na região MERCOSUL que se observa a regionalidade de cada grupo/país. Neste sentido, a defesa de uma identidade estendida, latino-americana, torna-se frágil. Esses apontamentos serão retomados no capítulo 5 com ênfase nas representações de sociabilidade e de espaço urbanos vistos nas fotografias feitas por Levy e Bittar.

3.6 Violência, identidade e alteridade.

As definições “objetivas” sobre violência não estão isentas de critérios culturais e subjetivos, pois são estabelecidas em diferentes setores sociais (jurídico, institucional, valores de grupo, familiares e até individuais). Por exemplo, o caso do infanticídio praticado na China como forma de controle demográfico não é compreendido como um processo violento quando “justificado” sob a norma jurídica e institucional deste país.

Pensando sobre a complexidade que envolve as discussões relativas à violência e a identidade, Gauer (2005) discute no artigo "*Da diferença perigosa ao perigo da igualdade. Reflexões em torno do paradoxo moderno",* a problemática da política da igualdade como forma que potencializa a violência de várias formas, "eliminando todo e qualquer outro, o diferente, o sujo, o impuro, o anormal, o doente, enfim tudo que causa estranheza, perigo, que lembra sujeira e desordem" (2005, p. 403). Ela adverte (Op. cit., p. 404): "[...] o certo é que a sociedade já não consegue ser explicada pelo positivismo e pelo determinismo racionalista."

Deste ponto de vista, a pesquisadora parte para a análise da sociedade contemporânea com base nos estudos de Bhabha (2001) mencionando que a sociedade busca a essência identitária a partir do deslocamento centro-periferia para o entrelugar. Sendo que o "aqui-agora" é o lócus das negociações entre as diferenças culturais.

Segundo Bhabha (2001, p.29-59), a minoria não quer ser incluída, higienizada, tornada semelhante, mas ser reconhecida. A existência está na alteridade, ou seja, é preciso existir para um Outro. Isto implica em uma construção do sujeito que se questiona observando o que ocorre de fora para dentro. Para Fanon, (1986) é "sonho de inversão". Analisando esta condição percebe-se que existe um espaço relacional onde se busca a alteridade. Bhabha (1986, p. 45) explica: "Não é o Eu colonizador nem o Outro colonizado, mas o espaço perturbador entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial – o artifício do branco inscrito no corpo do negro."

Com estes pensamentos são verificados que a manifestação da alteridade está atrelada as possibilidades de manifestação. Neste sentido vale mencionar novamente o trabalho de Gauer (2005) quando toma como base os estudos de Jaques Derrida e Hans Helsen para comunicar a impossibilidade de soberania ou democracia num sistema que a partir da homogeneização ou exclusão pretende configurar uma totalidade.

Nesta lógica, conclui-se que se a ordem está colocada à organização, existe a obsessão pela "limpeza" que é orientada pela disciplina que tenta eliminar qualquer tipo de perigo que foi convencionado pela civilização. Nesta esfera, os sentidos de “violência” podem ser compreendidos no livro *A violência* de Yves Michaud (2001), quando ele toma como base os usos correntes, a etimologia e as definições do direito. Isto é, Michaud (Op. cit., p, 7) parte para a análise etimológica para afirmar:

> De um lado, o termo violência designa fatos e ações; de outro, designa uma maneira de ser da força, do sentimento ou de um elemento natural – violência de uma paixão ou da natureza. No primeiro caso, a violência opõe-se à paz, à ordem que ela perturba ou questiona. No outro, é a força brutal ou desabrida que desrespeita as regras e passa da medida.

Michaud segue para a questão: "O que nos ensina a etimologia do termo? " [...]a violência é, antes de tudo, uma questão de agressões e de maus tratos. Por isso, a consideramos evidente: ela deixa marcas. No entanto, essa força assume sua qualificação de violência em função de normas definidas que variam muito. Desse ponto de vista, pode haver quase tantas formas de violência quanto forem as espécies de normas" (*idem*, p. 8). Por exemplo, a violência institucionalizada, anômica, banal, interna e da incapacidade de resolver os problemas da fome são discutidas por Gauer (2007) no artigo “*Alguns aspectos da fenomenologia da violência”* (2007) tomando como referência alguns teóricos da área.

Para compreender essas diferentes formas de violência, a pesquisadora parte dos estudos de Focault em “*Vigiar e Punir*” (1986) para trabalhar a noção do “poder da violência” com fundamento no complexo entendimento sobre o processo em que a sociedade é vigiada e controlada. Inicia suas observações com o exemplo da *violência institucionalizada* como característica da burocracia do Estado (da sociedade moderna – Erving Goffman). Neste caso, ocorre a violência coercitiva, garantindo a obediência, apesar de muitos se submeterem, mesmo que odiando. Ainda, o

funcionamento dos aparelhos de punição do Estado é violento por atender de forma "diferenciada ou seletiva" a diferentes grupos sociais.

A *violência anômica* é outro exemplo que Gauer apresenta com base na escrita de Dostoievski em "*Crime e castigo"*, exemplificando-a como uma relação perversa entre o juiz e o criminoso. Gauer ainda cita Foucault para dizer que a violência "funciona como um observatório político do qual se servem policiais, estatísticos psiquiatras, psicólogos, sociólogos e outros especialistas. Segundo a pesquisadora, este aspecto possibilita perceber que a violência tem servido historicamente como laboratório para o conhecimento moderno" (Op. cit., p.19). Aparecem nesta esfera alguns atos e fatos subversivos de natureza artística, política, social e criminal que escapam do "equilíbrio social" – estruturado sob a "anomia normatizada". Então, a *violência anômica* apresenta-se como incômoda para alguns e seguradora da "estabilidade social" para outros.

Em "*O mal estar da civilização"*, Freud apresenta o conceito de "perversidade polimorfa" explicando-o como um aspecto do humano. Quando Gauer menciona Freud, afirma: "ser cruel é uma das maneiras mais legítimas de tornar-se humano" (GAUER, op. cit., p, 20). Em seguida, menciona que a *violência banal* (cotidiana) é associada aos delinquentes que atuam por conta ou se associam às organizações destituídas de respeito social. No livro, "*Dinâmica da violência"*, Mafessoli (1987) menciona que a maneira de viver o aleatório ou de "enfrentar o destino" é um dos aspectos que conduzem a vida destas pessoas.

A *violência interna* também é discutida por Gauer quando cita o estudo de Erich Fromm comunicados nos livros "*A arte de amar*" (s. d) e "*O medo à Liberdade"* (1981). "O homem moderno pensa que perde alguma coisa - o tempo – quando não faz as coisas rapidamente; todavia ele não sabe o que fazer com o tempo que ganha – a não ser matá-lo (FROMM, op. cit., p. 118-119). [...] a ânsia do poder não se origina da força, mas da fraqueza" (FROMM, op. cit., p. 133-149). Isto aproxima a violência do medo (como fraqueza interna) e mostra que a questão da violência vai além da criminalidade.

No artigo "*O cotidiano da violência: identidade e sobrevivência"* de Gilberto Velho (1987), Gauer encontra explicações para a falta de sensibilidade do público frente à violência cotidiana. Dentre elas, a dificuldade de suportar os índices de agressividade, resquícios da repressão militar atuando de forma a desestabilizar as crenças e os valores associados à concepção particular do valor-indivíduo.

Para compreender a violência para além da criminalidade, Gauer (Op. cit.) comenta que deve existir uma ruptura simbólica. Por exemplo, a quebra das relações sociais, o corte, a interrupção, a violação de contratos, etc. estão relacionados à negação do outro e de si próprio. Nesta perspectiva tem-se a noção do sujeito em sentir-se estrangeiro, ou seja, "violentado" no sentido de estar destituído de uma transcendência que lhe localiza e lhe daria sentido na sociedade (fragmentada, apesar de totalizadora). Esta problemática pode ser analisada junto à ideia de Edward Gibbon quando menciona que "a história pouco mais é do que o registro dos crimes, das loucuras e desventuras da humanidade" (apud GAUER op. cit., p. 28). Estas questões sobre *violência interna* e a "banalização" da violência são apresentadas na dissertação de mestrado "*Imagens da morte na mídia impressa: o olhar do fotógrafo"* (QUINTO, 2007) e o artigo "*O sofrimento social como experiência à distância. Uma reflexão sobre os silêncios da fotografia"* (KOURY, 2003). A dissertação desenvolvida por Quinto busca analisar a percepção dos fotógrafos em torno das imagens de morte veiculadas na mídia impressa, tomando como referencial teórico os trabalhos de Michel Maffesoli e de Dominique Wolton. Segundo os depoimentos dos fotógrafos, Quinto observou que eles entendem que o público deseja ver as imagens violentas de sangue e brutalidade, tendo como principal grupo receptor dessas imagens as classes pobres. Somando a isso, a pesquisadora verificou que o fotojornalista busca em seu trabalho a beleza da morte, tentando fotografá-la de maneira indireta e sutil. No caso do artigo escrito por Koury, que faz parte de um projeto que trabalha com a antropologia das emoções, ele busca compreender o ato fotográfico a partir

da inter-relação fotografia e sociedade com foco nas sensações e emoções decorrentes da representação da violência.

Na atualidade, a violência é discutida também sob o viés da identidade sobre o olhar da condição de sobrevivência humana num mundo globalizado. Gauer (op. cit., p. 30) explica:

> a complexidade do mundo atual dissolveu a identidade estática, a substantividade do sujeito, transformando-o num ator versátil capaz de desempenhar os mais variados papéis. Um dado revelador dessa fragmentação é o trânsito, o processo de circulação sem pontos fixos de permanência, o que leva à ininterrupta ultrapassagem de fronteiras, em direção a modos de comportamento que estabelecem uma ilimitação dos espaços sociais concernente à atuação individual.

Nesta linha de pensamento Baudrillard (1968) afirma que o que procuramos hoje não é a glória, mas a identidade.

Com o desenvolvimento deste capítulo observa-se que a representação da violência na fotografia pode ser trabalhada considerando várias óticas que se complementam: análise sobre a escolha do tema que o fotógrafo elegeu; contexto histórico, social e cultura; questionamento sobre a beleza ou estetização da violência representada; veiculação (mídia); e estatuto da imagem.

Dentre as várias interpretações analisadas, o certo é que o ser humano é o principal assunto trabalhado com relação à representação da violência vivida. Nestes casos, a associação do ser humano com o espaço vivido pode apontar como se dá a representação cultural dessas pessoas e dos grupos. Essas ideias podem ser somadas aos estudos de Chartier em "A história cultural entre práticas e representações" (1990) e "O mundo como representação" (1991), contribuindo para orientar a pesquisa e assim assinalando as seguintes afirmações:

(1) A representação do real é construída por diferentes grupos sociais.
(2) Cada grupo social deseja sua hegemonia. Para isso, ele se impõe aos outros grupos submetendo-os aos seus conceitos, valores e ações. Cada representação compõe a representação-mundo. Neste conjunto existe a

posição social e cultural do indivíduo. Sendo assim, a representação-mundo é histórica.

(3) Cada classe elabora seu real. Neste sentido, a representação funciona como luta de classes, vivenciando cada qual diferente valor e ação no mesmo período social.

(4) A forma como os indivíduos dão sentido ao que vivenciam e ao que desejam geram diferentes formas de sociabilidade, transformando as relações de poder entre estes grupos.

(5) A prática mostra o lugar social do grupo e do indivíduo. A articulação representação-prática elabora a representação da identidade social.

4

As diferentes modalidades da fotografia

Tendo em mente que esta investigação tem como foco a análise das representações culturais com especial atenção aos ensaios fotográficos de Diego Levy e Carlos Bittar no contexto da BAVM, a abrangência desta pesquisa passa por questões relativas à fotografia recente, também denominada de fotografia contemporânea ou "pós-moderna". Como essa "atualização" da fotografia carrega consigo divergências, semelhanças e rompimentos sobre sua especificidade, usos e funções ao longo do tempo, afirma-se necessário o estudo da fotografia praticada na atualidade, perpassando por diversas temporalidades históricas[1].

Neste sentido, este capítulo busca compreender a fotografia e suas significações na atualidade, com especial atenção para a interpretação da fotografia-expressão. Nesta, Rouillé entende o fotógrafo artista como sujeito que pratica sua atividade profissional (reportagem, publicidade, moda, retrato, etc.) e ao mesmo tempo exerce sua arte (ROUILLÉ, 1998, p. 306). Para Rouillé (idem), "ele se encontra dividido entre o ofício plenamente engajado no mundo, e a arte que, segundo Theodor Adorno, não pode deixar de estar orientada "contra o curso do mundo"". Sob este aspecto, tem-se que contextualizar as práticas artísticas.

Considerando que a problemática da fotografia contemporânea não se limita à análise semiótica, mas abrange também as condições históricas, tenta-se neste capítulo retomar alguns acontecimentos expressivos na história da fotografia moderna e contemporânea para

[1] Pesavento (1995) cita algumas das possibilidades metodológicas para o desenvolvimento da pesquisa em história cultural, considerando a combinação da memória/lembrança com a sensação/vivência. Para tal menciona as idéias de Bourdieu, Chartier, Gertz, Ginzburg, entre outros.

traçar perspectivas de análise e interpretações para os ensaios dos fotógrafos mencionados. Por isso, vale destacar que a metodologia de análise dos ensaios fotográficos conta com a história das imagens estruturada por configurações anacrônicas, seguindo os estudos de Didi-Huberman (2008). Logo, esta pesquisa considera que a produção fotográfica mostra-se circular, mas também com falhas quando observada no "contínuo" da história. Sendo assim, a elaboração da história da arte (fotografia) toma a complexidade do tempo das imagens, enfraquecendo a importância do tempo cronológico e do tempo progressivo, ou seja, da perspectiva historicista. Kern (2010, p. 18) explica em "Imagem, historiografia, memória e tempo":

> Para ele [Huberman], diante da imagem contemporânea o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção de memória, de tempos impuros e complexos. Pensar o tempo é interrogar o objeto de estudo da História da Arte e sua historicidade.
> [...] O anacronismo é necessário quando o passado se revela insuficiente e ele pode dar indícios de sintoma, isto é, de novo problema a ser analisado pelo historiador.

Este anacronismo também é percebido quando se estuda o estatuto fotográfico. Este não é fixo e unitário. Por exemplo, no caso particular dos objetos de estudo desta pesquisa, percebe-se que os ensaios permeiam alguns aspectos da fotografia documental e da fotografia-expressão. Isto é valioso por concentrar dois conceitos que serão tratados neste trabalho, abordando conceitualmente e historicamente as obras exibidas na BAVM.

Para tal considera-se que a fotografia praticada por estes fotógrafos não se desvincula de aspectos ou questões da fotografia moderna, nem tão pouco estas obras congelaram-se no tempo como um registro documental do "isso-foi". Os ensaios de Levy e Bittar na BAVM são resultados de práticas fotográficas recentes que carregam consigo, de forma diferenciada e não linear, referências históricas da fotografia, assim como pensamentos, rompimentos e "ajustes" na práxis fotográfica.

Além disso, essas fotografias expostas na BAVM foram escolhidas para serem exibidas num evento artístico com características próprias à problemática da globalização, com especial atenção à discussão sobre a identidade. Por isso é necessário assinalar alguns apontamentos sobre a fotografia moderna e contemporânea no âmbito das diversas relações existentes entre representação, práxis fotográfica e estatuto da fotografia, localizada entre arte e documento. Em outras palavras, a intenção neste capítulo é expor algumas proposições sobre representação, repercussões sociais, institucionalizações, passando pelas esferas da imagem fotográfica, comunicação, consumo e arte.

4.1 A dimensão da fotografia.

Uma visão panorâmica sobre o que é a fotografia em si, auxilia no estudo das obras de Diego Levy e Carlos Bittar. Para tal, devem-se contextualizar as fotografias contemporâneas, remetendo-se inicialmente as artes. Segundo Andreas Huyssen é nas práticas artísticas dos anos 60 que surge o termo *pós-modernidade* (apud RIBALTA, 2004, p. 9). Relacionado com a prática de revisão da cultura, mostrando-se esta contra a tradição da arte elitista e de sua institucionalização centrada no discurso hegemônico. Dentre as manifestações pós-modernas estão os happenings, linguagem pop, arte psicodélica, teatro alternativo, etc.

Neste mesmo texto, Ribalta comenta que a seguir, com a atuação dos governos conservadores liderados por Ronald Regan (1981-1989) e Margaret Thatcher (1979-1990), outra postura se fortalecerá na sociedade, a exemplo da privatização das instituições culturais, tendo como principal representante o Museu Guggenheim. Nos anos 80 e 90, a postura neoliberal contribuirá no desenvovilmento de uma atividade intelectual de esquerda que "se interessa por una desconstrucción crítica de la tradición"[2] (RIBALTA, op. cit., p. 11). Dentre os teóricos da chamada "pós-modernidade de resistência" estão o grupo da Escola de Frankfurt

[2] "se interessa por uma desconstrução crítica da tradição" (tradução nossa).

(Adorno, Benjamin, Marcuse), Bourdieu, Deleuze, Lyotard, Baudrillard, Lacan, Stuart Hall entre outros.

No segmento da pesquisa fotográfica, na metade da década de 70, aparecem Gisele Freund (A fotografia como documento social), Pierre Bourdieu (Uma arte menor) e alguns artigos de Roland Barthes. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", "O autor como produtor" e "Pequena história da fotografia" são publicados em inglês na década de 70. Estes servirão como base para futuras análises sobre a fotografia por ser um dos primeiros textos a comunicar a fotografia como objeto de reflexão teórica, indagando-se sobre objetividade, aura, serialidade e reprodutibilidade da imagem técnica. Susan Sontag (Sobre a fotografia) e Rosalind Krauss (O fotográfico), por exemplo, tomam as teses de Benjamin sobre a perda da aura, o impacto da reprodução massiva no estatuto da obra de arte, a teoria da alegoria, a poética do fragmento e a ideia de arte menor.

Na década de 80 a semiótica de Pierce é aplicada junto à fotografia para compreendê-la como signo. De forma resumida, defende-se a fotografia como representação indiciária, icônica e simbólica baseada na contiguidade física (índice – rastro de luz) e semelhança com o referente. Neste período, Roland Barthes, Vilém Flusser e Phillipe Dubois utilizam a semiótica para embasar seus estudos.

Barthes, em *A Câmara Clara* (1980), comunica que a fotografia é o resultado entre o olhar do fotógrafo e o existente (referente), nomeando a fotografia como uma relação entre o "aqui-agora" e o "isso foi", deixando de lado discussões sobre o aparelho fotográfico, além do contexto social e cultural. Assim, para ele, a fotografia resume-se na representação de determinado referente, considerando o passado como um presente antigo que pode "tocar" o sensível do observador. Barthes analisa e compreende a fotografia como uma mensagem sem código. Para ele, a fotografia é tom, linha e superfície, uma transcrição do real. Este entendimento é justificado pelo aspecto científico (físico e químico) que envolve o processo fotográfico, associando a fotografia ao estado

indiciário. Isto é, ele defende o noema “isso-foi”. Barthes aborda estes pressupostos (material e temporal) e introduz os seguintes conceitos: *studium*, que pode ser compreendido como referentes visuais que nos tocam, perpassando pelo plano cultural e moral, e *punctum*, que se refere a algum detalhe na fotografia que nos fere ou nos "punge". Seria como um “extracampo” da imagem. A partir daí, ele entende que o espectador deseja “ver” para além da representação. Sendo assim, Barthes introduz a seguinte problemática: a fotografia é indiciária, mas carrega consigo a subjetividade do autor, do referente e do espectador. Assim, a fotografia é uma realização material, porém expõe a ruptura entre as formas de reprodução mimética do mundo. Segundo a teoria de Barthes pode-se afirmar que a linguagem fotográfica não é universal por carregar consigo certa subjetividade.

Outro estudioso da fotografia é Vilém Flusser. Em seu livro “A filosofia da caixa preta” (1983), ele enfatiza a relação do fotógrafo com o aparelho (câmera fotográfica). Flusser, alerta para a complexidade desta, uma vez que o sistema da câmera é pré-determinado pela indústria das imagens. Sendo assim, entende que o fotógrafo trabalha em função do equipamento, ou seja, de acordo com os parâmetros estabelecidos pela indústria das imagens. Com isso ele defende que o aparelho e a imagem poderiam ser usados para direcionar o ser humano no mundo, mas critica quando nota que o ser humano passou a viver em função da imagem.

Outra obra interessante para compreender o que é a fotografia foi escrito por Philippe Dubois. No livro “O ato fotográfico” (2000), ele defende que a fotografia é indiciária. Isto é, a fotografia é entendida como atestado de algo que foi registrado pelo traço da luz. A partir daí traça três interpretações sobre a relação da fotografia com o real. Entende-a como espelho do real, transformação do real, e traço do real. Utilizando-se da teoria de Pierce, esta abordagem é traduzida por Dubois (1993, p. 53) da seguinte forma: “A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).” Apesar de

apresentadas de modo linear, elas são em alguns casos percebidas concomitantemente.

Outra linha teórica, porém mais recente e abrangente, é apresentada por Rouillé que entende a fotografia como "entidade visual" autônoma, no sentido de possuir uma escrita própria, que deve ser compreendida num contexto histórico e social amplo. Ele defende que "a fotografia não é documento (aliás como qualquer outra imagem), mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias" (ROUILLÉ, 2009, p. 18). Ele explica sua defesa tomando como base o declínio da fotografia-documental, após sua elevada expressão na sociedade industrial, atravessando crises e se identificando na atualidade com valor subjetivo do autor-fotógrafo, denominando-a de fotografia-expressão.

> [...] uma vasta transição pôde operar-se, do documento à expressão, porque no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado com o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados -, porque em resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau" (ROUILLÉ, op. cit., p. 20).

Jorge Ribalta é outro estudioso que levanta questões referentes ao estatuto da fotografia dando ênfase à fotografia pós-moderna e o processo de institucionalização artística. Segundo ele, "a actividad fotográfica pos-moderna, se convirtieron en un objeto relativamente identificable hacia la segunda mitad de los setenta. El centro de ese debate se encuentra una redefinición del estatuto de la fotografía en el arte y la cultura modernos. [...] Se trataría más bien de una continuación del proyecto moderno en un contexto tardo-capitalista"[3] (RIBALTA, 2004, p. 23).

[3] "à atividade fotográfica pós-moderna, tornou-se um objeto relativamente identificável na segunda metade dos setenta. No centro desse debate se encontra a redefinição do estatuto da fotografia na arte e na cultura moderna. [...] Se trataria muito mais de uma continuação do projeto moderno no contexto tardo-capitalista" (tradução nossa).

Dentre as premissas levantadas por Ribalta (op. cit., p. 23) sobre a fotografia pós-moderna ou contemporânea estão: (i) a fotografia pós-moderna é ambígua porque está contextualizada no amplo conceito de pós-modernidade, apesar de não estar evidente o rompimento da fotografia pós-moderna com a fotografia moderna; (ii) a fotografia pós-moderna é uma articulação anglo-americana; (iii) a fotografia pós-moderna esta indissociavelmente relacionada ao mercado de arte com destaque a partir da década de 1980.

No livro *Efecto Real* (2004), organizado por Ribalta, as obras de Clement Greenberg e Michael Fried são criticadas por entender que a visão destes sobre a autonomia artística no pós-guerra está centrada na especificidade técnica e na singularidade do autor, deixando de lado uma visão politizada. Nesta linha, focando o segmento da fotografia, ele menciona que os trabalhos de Beaumont Newhall e John Szarkowski legitimaram o estatuto artístico da fotografia no MOMA de Nova Iorque, canonizaram os trabalhos de Alfred Stieglitz , Walker Evans, Edward Weston, Paul Strand e Ansel Adams, a partir da hiperestilização da especificidade do meio fotográfico representado pelo conceito de *straight photography*[4].

> Paul Strand y Alfred Stieglitz entre otros, surge como una compleja evolución del pictorialismo y no como una ruptura radical. Con todo, la historiografía fotográfica moderna se había instituido como categoría hegemónica a partir de la represión del pictorialismo. En la medida en que la actividad fotográfica posmoderna era una respuesta al canon tardo-moderno se explica que recuperase algunos aspectos del pictorialismo pre-moderno, como es la adopción de métodos de escenificación o teatralización, que remiten al trabajo decimonónico de Reijlander o Robinson (RIBALTA, op. cit., p. 21)[5].

[4] Em 1932, o grupo de fotógrafos composto por Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Aswift, Willard Van Dyke e Edward Weston, denominando-o de o de Grupo f.64, buscava praticar a "straight photography" que tinha como base o detalhamento da imagem e a qualidade da cópia, valorizando os diferentes tons de cinza obtidos na fotografia (NEWHALL, op cit., p. 188).

[5] Paul Strand e Alfred Stieglitz entre outros, apareceram como uma complexa evolução do pictorialismo e não como uma ruptura radical. A historiografia fotográfica moderna tinha sido instituída como uma categoria hegemônica da repressão do pictorialismo. Na medida em que a atividade pós moderna fotográfica era uma resposta do canônico tardo-moderno, se explica que a recuperação de alguns aspectos do pictorialismo pré-moderno, foi a adoção dos métodos ou da teatralização que se remetem ao trabalho de Reijlander ou Robinson (tradução nossa).

Com este apanhado geral sobre a dimensão da fotografia fica evidente que as obras de Diego Levy e Carlos Bittar podem passar por diversas interpretações epistemológicas. Todavia, por questões metodológicas elegeu-se a busca da compreensão das fotografias traçando dois percursos: a fotografia documental e a fotografia-expressão.

4.2 A natureza da fotografia: prática, consumo e credibilidade.

De acordo com a defesa de Scott (2009), o embrião da fotografia de rua pode ser notado com base na análise que Charles Baudelaire fez em "O pintor da vida moderna" sobre a produção de Constantin Guys (1802-1892), referido como artista-repórter por Jérôme Dufilho (2010) em "O pintor e o poeta", e nas produções dos pintores impressionistas (1860-1880).

Em "O pintor da vida moderna", publicado em 1863, Baudelaire (2010) enxerga, nas cenas feitas em aquarelas e desenhos a lápis e com bico de pena, o espaço vivido moderno, enfatizando a moda, os costumes, os gestos da vida humana meio à multidão.

> Baudelaire vê os desenhos de reportagem e as outras séries de Guys, constituídas de 2.000 lâminas, como uma totalidade. O vínculo entre a moda e a pintura da vida moderna aparece como objetivo, comum a ambas, de modificar a natureza. As roupas e os cosméticos são os elementos de eternidade contidos em fenômenos circunstanciais, cuja beleza ele identifica como o eterno, o infinito, a magia, a luz infernal, o artifício, o feio, os elementos que têm sua correspondência na obra de Guys. Não há senão uma única beleza (DUFILHO, 2010).

Deste apontamento verificam-se algumas referências da pintura para compreender a fotografia praticada na rua. Por exemplo, Guys traz junto ao seu anonimato registros de sua visão do instante fugaz, visto também na fotografia de rua. Dufilho (Op. cit., p. 115) afirma: "ele não se

limita a se dissolver na multidão: ele concentra o eu e absorve o não-eu". Além disso, conforme exposto por Dufilho, esse "descaso" do valor de autor e a grandiosidade de sua produção ferem a aura da obra. Isso também é notado na fotografia quando é criticada por ser resultante de um meio mecânico (DUBOIS, 2000).

> Sua [de Guys] modéstia excessiva levou-o a duvidar regularmente do valor de mercado de suas obras. Ele qualifica seus desenhos de figuras femininas como "artigos muito poucos *marketables*" (carta a Nadar). Ele propõe a Nadar: "Tenho montes comigo [...] esses croquis não têm qualquer valor, eu o sei. Entretanto, se 200 ou 300 são do seu agrado, ficaria feliz em enviá-los a você" (DUFILHO, op. cit., p. 130).

Como referido no início desta seção, o impressionismo tem importância histórica no desenvolvimento da fotografia, com ênfase na prática em lugares externos (cidade, paisagem) e espaços de sociabilidade (bares, cafés, teatros). Isso pode ser verificado na proposta de Monet, Morisot, Pissarro, Degas, Renoir, ou seja, em criar imagens da vida moderna, inovando no domínio da técnica da pintura e defendendo a ideia de que o pintor pinta o que vê (portanto segundo seu caráter subjetivo). Tal pensamento e ação vão ao encontro de algumas das especificidades filosóficas da fotografia como, por exemplo, o registro da impressão do momento que passa e os efeitos das luzes. Isto é, o que a pintura impressionista expressa é o que a fotografia possibilita: "aqui está natureza, tal qual eu a vi, em determinado momento; momento esse que não poderá jamais ser recuperado" (RAFFAELI et al., 2000).

Desta forma, apesar dos pintores impressionistas fazerem a transição da representação do realismo para a desmaterialização do objeto por meio da práxis de pinceladas soltas, ofertando a sensação de um processo inacabado na obra, este movimento artístico acabou por fortalecer o desenvolvimento da fotografia nas ruas, uma vez que este tipo de produção pictórica afirma a apreensão do tempo na vida moderna, conforme desejada pelos artistas. Ainda, estes pintores contribuíram por depender muitas vezes do equipamento fotográfico

como meio do processo de sua criação pictórica, disseminando a importância da fotografia na sociedade moderna.

Isto significa que a pintura moderna propõe-se escapar da visão estática do mundo e neste sentido a câmera fotográfica, imbuída de seu valor de instrumento técnico, acompanha a dinamicidade da sociedade que busca construções de significados expressos na visualidade das imagens. Para ambos, pintores e fotógrafos, a câmera na rua serve para observar e capturar o mundo ao redor com temas próprios à época, como observado por Baudelaire (a instantaneidade, o transitório, o contingente, o fugidio). Isso assinala o advento da civilização baseada no imaginário social da cidade-metrópole. Neste espaço comum encontram-se os fotógrafos, poetas e pintores que vagam nas multidões dessas ruas. Hauser (1995) e Fischer (1981) entendem que junto ao movimento impressionista (1860) verifica-se um sinal da fragmentação e desumanização do mundo. Neste sentido, a produção dos artistas impressionistas se mostra como o primeiro movimento que expõe a transição da arte para uma postura estética e filosófica associada ao pensamento e a vida da sociedade moderna.

Das relações presentes na rua, segundo a produção do artista-repórter e o ideal de testemunho de um tempo que se passou, encontra-se o desejo da sociedade moderna em conhecer visualmente o seu próprio tempo histórico. Todavia é interessante notar que inicialmente a fotografia não teve impacto sobre a imprensa. Dentre os fatores estavam a dificuldade técnica em reproduzir a imagem, mas também o aspecto estilístico. Isto porque o leitor estava acostumado com as gravuras em madeira (xilogravura). Como consequência, os editores não procuravam modificar o sistema visual que mantinha êxito. Mas, com a massiva repercussão do *carte de visite*, a imprensa acabou por introduzir a fotografia nos veículos de comunicação impresso. A primeira revista ilustrada nasce almejando a aproximação entre realidade, imagem e público. Sousa (2000, p.27) cita que "entre 1855 e 1860, a tiragem

cresceu de 200 mil para 300 mil exemplares, o que indica uma crescente apetência social pela imagem."

No caso da fotografia, a aproximação entre realidade, imagem e público passa pela noção de fidelidade, presente no sistema de representação visual dessa sociedade moderna. Em outras palavras é na própria dinâmica da sociedade industrial, em transformação, que a fotografia, com suas especificidades científicas (químicas, óticas e mecânicas), trouxe para a imagem e por meio da imagem questões e representações sobre o "espírito" que cerca a modernidade.

Com isso, a fotografia serviu como linguagem visual que buscou assegurar as novas representações de organizações sociais (classe burguesa, cidade, indústria) e as novas proposições filosóficas e científicas sobre a tecnicidade presente na relação imagem-realidade. Neste sentido, a fotografia é a imagem que colaborou para a conclusão do imaginário da sociedade moderna.

> Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas as necessidades. Foi o que projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava.
> Se a fotografia é moderna, deve-o, sobretudo, ao seu caráter de imagem-máquina, à parte que, sem precedentes, a tecnologia ocupa em suas imagens. Um lugar tão importante que chega a uma ruptura com as imagens anteriores. Filosoficamente, enquanto imagem-máquina, a fotografia oscila, como veremos, entre a transcendência e a imanência, o que fundamenta sua modernidade (ROUILLÉ, 2009, p. 31).

Esta relação imagem-máquina, entendida no contexto da sociedade industrial, evidência o distanciamento do ser humano na criação, devido ao caráter automático da máquina e do processo químico de revelação da imagem. Tal observação parece trivial, mas chama atenção pelo fato da condição mecânica introduzir de modo simultâneo a ideia de captura, ao invés de representação (elaborada por meio de um processo artesanal ou manual), e a ideia de precisão ou cientificidade, ao invés de magia ou

fantasia (relacionada ao imaginário artístico). Isto garantirá a defesa da fotografia como imagem-documento, diferenciando-se das demais pela sua serialização, arquivamento, sobretudo pela negação da subjetividade quando pensada sobre o modo de produção (ROUILLÉ, 2009).

Rouillé entende que é na própria condição desta visualidade que a fotografia redefine num contexto moderno as condições de ver (Op. cit., p. 39). Neste ponto pode-se encontrar a ideia de imanência: as fotografias presentes nos álbuns, os retratos de pessoas comuns produzidos em *cartes de visite* e as cronofotografias colocam em evidência a sistematização do visível e do "invisível", tanto na fotografia social como na científica.

Conforme afirmado, não é somente pelo caráter científico que a relação fotografia-documento se consolidará. Isto é, a própria sociedade moderna necessitava de um instrumento gerador de imagem que registrasse as rápidas e recentes mudanças observadas na vida social, na dinâmica industrial, no desenvolvimento das cidades e nas transformações do modo de vida, incluindo também a introdução pelo gosto à imagem na cultura e no imaginário social.

No artigo, *A Invenção da fotografia: repercussões sociais*, Fabris (1998) apresenta a história da fotografia levando em conta as primeiras práticas e pensamentos sociais relacionadas à produção das imagens de consumo. Para isso, ela repassa alguns momentos da história da imagem que antecedem ao advento da fotografia e em seguida aborda diferentes práxis fotográficas inter-relacionando-as ao desenvolvimento das técnicas fotográficas.

Para a pesquisadora existem três momentos fundamentais na história das imagens de consumo: idade da madeira (século XIII), idade do metal (século XV), idade da pedra (século XIX), anteriores ao desenvolvimento da fotografia. Apresenta estes períodos para comunicar que "as raízes do consumo fotográfico já estão presentes naquele litográfico, que responde a uma série de demandas e exigências geradas pela Revolução Industrial" (FABRIS, 1998, p. 11-12).

Com esta abordagem têm-se dois aspectos: (1) como se dão os modos de reprodução das imagens de consumo (xilogravura, gravura em metal e litogravura); (2) quais são as repercussões no pensamento social e na prática das representações visuais com o advento da fotografia. Esta segunda problemática é que interessa para o presente momento.

Fabris defende que as imagens de consumo no segmento da gravura "impulsionaram" de certa forma o desenvolvimento de pesquisas científicas que pudessem levar à descoberta de métodos que fabricassem imagens de modo mais rápido e com maior fidelidade na representação da realidade, quando comparados às cópias feitas com as técnicas de xilogravura, gravura em metal e litogravura. Segue sua pesquisa, focando de forma breve na história da corrida científica quando comunica que a fotografia não foi criada por uma única pessoa. Dentre os nomes mencionados estão Niépce (1765-1851), Daguerre (1787-1851), Talbot (1800-1877) e Bayard (1801-1887) como principais precursores da invenção no período de 1839-1840. Ela explica que o insucesso do inglês Talbot, quando reivindica em 1839 à Academia de Ciências Francesa seu posto de "inventor" da fotografia, acontece "por razões técnicas que se confundem com razões sociais" (FABRIS, op. cit. p.14). Razões estas, que podem ser compreendidas como políticas quando se menciona a restrição do uso comercial do daguerreótipo para a Inglaterra até 1853 (TURAZZI, 1995, p. 35).

Se o daguerreótipo passou a ser o primeiro processo fotográfico comercializado mundialmente, restringindo o uso comercial aos ingleses, tal feito pode ter acelerado a investigação científica que levou Talbot (1800 – 1877) a fixar imagens com seu processo calótipo (ou talbótipo), que foi patenteado em 1841 na Inglaterra. Vale mencionar que a importância da descoberta do calótipo ultrapassa as necessidades que os ingleses tinham de reproduzir a imagem formada pela câmera obscura (daguerreótipo), já que neste novo processo existe a possibilidade de reprodução "fiel" da realidade com a vantagem de produzir cópias. Assim, o calótipo ficou conhecido como sendo o primeiro processo

fotográfico que permite fazer tiragens (cópias). Por esse motivo, o calótipo passou a ser considerado por alguns pesquisadores contemporâneos como o processo que evidencia a base da "fotografia moderna" pelo fato da imagem negativa-positva possibilitar a reprodução de fotografias (cópias).

Dentre as singularidades que diferem os processos fotográficos citados (daguerreótpipo e calótipo), aponta-se a tecnologia das reproduções de imagem de consumo como meio que resulta em produtos construídos socialmente. Neste universo, nota-se que no caso particular do processo daguerreótipo, o caráter único, o alto custo e a unicidade da imagem podem ter levantado questões relativas à representação da realidade, quando comparada com a imagem produzida pelo processo calótipo. Isto é, a "cópia" do mundo visível gerado pelo processo calótipo é tão "verdadeira" quanto no processo daguerreótipo (que obtém uma imagem mais detalhada)? Por outro lado, a unicidade do daguerreótipo satisfaz as exigências do mercado de consumo que é a demanda por cópias?

Esta última questão pode ser respondida com o advento do colódio úmido em 1851, resultante das pesquisas realizadas pelo inglês Archer. Com boa definição de imagem (próxima à qualidade do daguerreótipo) e com possibilidades de reprodução, o colódio úmido é utilizado até aproximadamente 1871, quando ocorre então a entrada da placa seca no mercado, iniciando assim o processo de fabricação industrial de placas fotográficas.

Na esfera do consumo, a fotografia tenta suprir todas as demandas. Por exemplo, aparece de forma múltipla no sentido de satisfazer os diferentes segmentos sociais. Fabris cita o ambrótipo como um processo conhecido como "daguerreótipo do pobre", aparecendo na história da fotografia como um tipo de processo que foi usado para a produção de retratos realizados entre 1850 e 1860. Com pouca qualidade na imagem, imita o daguerreótipo por ser vendido num estojo e sem possibilidades de cópias. Entretanto, somente com a invenção dos *carte de visite* por

Desdéri em 1854 que a fotografia tomará dimensão social[6], conforme citado por Maria Elisa Linhares Borges (2003)em *História & Fotografia*.

Com esta breve apresentação verifica-se que o advento da cópia e da produção seriada (tiragem) é um dos pontos relacionados à inauguração do valor industrial no domínio das imagens fotográficas. Por exemplo, o efeito dos álbuns, *carte de visite* e a inserção de imagens nos jornais e revistas introduziu e fortaleceu uma nova forma de ver. Segundo Rouillé, cercada pela ideia de representação "uniformizada", impessoal, serializada, com possibilidades de arquivamento, a fotografia possibilita a realização de comparações visuais de diferenças culturais, identitárias, etc. (ROUIILÉ, op. cit., p. 39).

> Ao mesmo tempo produto e produtora de uma maneira de ver o mundo, a série, cujo desenvolvimento se apoia no caráter de imagem-máquina da fotografia, atravessou toda a modernidade até chegar aos grandes corpus do entreguerras: o de August Sander, na Alemanha, ou da *Farm Security Administration*, nos Estados Unidos. A partir dos anos de 1970, artistas como Edward Ruscha, ou Bernd e Hilla Becher, reativaram a série, mas dentro de um plano, no momento em que a utopia de realizar um inventário do mundo acabou por fracassar diante da evidência de sua infinita multiplicidade, em que ser tudo *dejà-vu* parece óbvio, e isso liquida a noção de inventário (idem).

Apesar da abrangência da comunicação visual apontar a infinitude das possibilidades de representação fotográfica, não se pode negar a realização de comparações entre ensaios fotográficos, coleções, arquivos, entre outros. Lacan defende que a comparação entre o local e o global é uma das importantes funções da fotografia (ROUILLÉ, op. cit., p. 40). Isto é, não se pode excluir na fotografia a mediação entre "aqui-lá" ofertada pelo uso da tecnologia fotográfica. Esta visibilidade, resultante da captura automática, estabelece no imaginário social a ideia do registro automático da realidade, implicando na interpretação de um registro sem

[6] Outra invenção que repercutirá mudanças efetivas nos modos de olhar e nas formas de representar a sociedade será a comercialização do filme de rolo pela Kodak a partir de 1888, surgindo assim a prática fotográfica amadora.

perda ou sem exclusão de informação visual. Sendo assim, inicialmente a fotografia mostra o diferente, o desconhecido, o latente, estreitando relações entre ciência, técnica e indústria e ampliando em diferentes setores a forma de comunicação, seja na área social, artística ou científica.

Para discutir as observações acima - relação local/global, inventário visual, identidade-documento e modernidade – deve-se comentar sobre o trabalho fotográfico de Edward S. Curtis (1868-1952) intitulado *The North American Indian*. Composto por 20 volumes, publicado entre 1907 e 1930, retrata a cultura indígena na fronteira do México com os EUA e ao oeste do Mississipi. No prefácio do livro *Los Indios de Norteamárica*, Adam (2005) contextualiza a importância desta obra. Segundo ele (Op. cit., p. 23), os jornais do século XIX descreviam detalhadamente as histórias de horror vividas pelos índios.

> A comienzos de los años 70 del siglo XIX, los blancos masacraran tres millones de búfalos, el alimento principal de los indios de las llanuras... pero no puro capricho, como se suele decir. El único objetivo de esa acción fue conseguir que los indios murieran de inanición para emulsionar o "progreso de la civilización", como comento cínicamente el general Philip Sheridan, el héroe de la guerra civil[7].

Curtis, nascido em Wisconsin e criado em uma região onde se encontravam os Chippewas (Ojibwas) e Winnebagos, deu início ao seu trabalho retratando os índios que habitavam algumas das reservas.

> La idea de crear una amplia documentación sobre las tradiciones de las tribus indias en peligro de extinción le vino ya probablemente en 1903 ó 1904. Se trataba de plasmar, en textos y en imágenes, la historia de todas as

[7] "No começo dos anos 70 do século XIX, os brancos massacraram três milhões de búfalos, o principal alimento dos índios das planícies... mas, não por capricho, como geralmente é dito. O único objetivo dessa ação foi para que os índios morressem de inanição para impulsionar "progresso da civilização", como comentado cinicamente pelo general Philip Sheridan, o herói da guerra civil" (tradução nossa).

> tribus indias a las que pudiera llegar, su vida, sus ceremonias, leyendas y mitos (ADAM, 2005, p. 12)[8].

A forma de trabalho deste fotógrafo levanta algumas questões relativas à construção da representação cultural. Adam explica que "Curtis simpatizaba con los valores perdidos; por esta razón sus fotografías muestran un mundo indio que, a primera vista parece no haber sido afectado por la civilización de los blancos"[9] (ADAM, 2005, p. 21). Tal abordagem se deve pela intenção de Curtis em "elevar" a cultura indígena a partir do registro de textos e fotografias, seguindo os títulos: Território e Vida; Usos e Costumes; Trabalho, artesanato e religião; Cerimônias; e Mitologia. Sua ação nega e ultrapassa a defesa de Roosevelt quando escreveu em *The Winning of the West* que "los indios eram mendigos vagos, súcios, borrachos, despreciados por los *fontiersmen*"[10] (ADAM, op. cit., p. 14).

Quando Roosevelt tomou posse da presidência, parte para outra estratégia baseando-se no discurso de preservar a imagem do Oeste norte-americano, contanto com a imagem do *fontiersmen* e também dos índios (nativos). Esta construção de uma identidade própria, norte-americana, se fortalecerá com a produção de Curtis, sendo que também estas fotografias passam a ser inseridas no universo das artes: "Cuando Roosevelt tomo posesión de su cargo, participó en el desfile el otrora temido jefe Apache Gerónimo. El Presidente declaro las fotografías de Curtis como obras de arte. Prometió escribir un prólogo, dando así una aprobación semioficial a esta magna obra" (ADAM, op. cit., 15) [11].

---

[8] "A ideia de criar uma documentação ampla nas tradições dos índios das tribos em perigo da extinção veio-lhe já provavelmente em 1903 ou em 1904. Tratava-se de misturar em textos e em imagens, a história de todas as tribos indígenas em que se podia chegar em sua vida, suas cerimonias, lendas e mitos" (tradução nossa).

[9] "Curtis simpatizou com os valores perdidos; consequentemente com fotografias que mostraram um mundo indígena que, na primeira vista parecia não ser afetado pela civilização dos brancos" (tradução nossa).

[10] "Os índios eram mendigos, sujos, bêbedos depreciados pelos forasteiros" (tradução nossa).

[11] "Quando Roosevelt tomou posse, participou do desfile o temido chefe Apache Gerônimo. O presidente declarou que as fotografias de Curtis eram como obras de arte. Ele prometeu escrever um prefácio, dando uma aprovação semi-oficial para esta grandiosa obra" (tradução nossa).

A proposta de Curtis em enfatizar nos 20 volumes o retrato dos índios como pessoas combativas, mas também amantes da paz com sua cultura familiar, jogos, música, vestimenta, rituais de nascimento e morte, atingiu a esfera artística, humanística e social, apesar dos etnólogos entenderem que suas fotografias eram demasiadamente artísticas e neste sentido eram incapazes de propor uma leitura adequada sobre a etnia (ADAM, op. cit., p. 24). Ao mesmo tempo em que Curtis tenta fazer um inventário do presente-passado dos nativos norte-americano, esta representação visual e cultural ultrapassa o estatuto fotográfico documental atingindo também uma intenção artística. Interessante notar que esta ambiguidade entre arte-documento, simulacro-realidade extrapola a intenção de uma "tradicional documentação" pelo fato do retrato passar pela elaboração ou simulacro de situações que retomam no momento da produção fotográfica alguns usos de vestimentas ou utensílios em desuso na cultura daquele povo.

> El fotógrafo pronto fue consciente de ça influencia de la civilización sobre los indios, circunstancia que aceptó con dolor. En algunas fotografías, por ejemplo, se pueden ver los imperdibles que empleó para sujetar las mantas en las que Curtis gustaba de envolver a sus modelos y de las que sobresalía el rostro de los retratados, fotogénico e marcado por las inclemencias del tiempo. Algunas de las mujeres no están vestidas ya con los tejidos tradicionales, sino que llevan vestidos de algodón de vivos colores. También se han conservado fotos retocadas para eliminar las referencias a la civilización (ADAM, op. cit., p. 25)[12].

Esta ideia de expandir a expressão fotográfica com intenções próprias à construção de uma identidade visual indígena, através do simulacro ou da negociação financeira que ocorria com o pagamento de 50 centavos de dólares por pose e até 500 dólares pelo registro das

[12] "O fotógrafo era consciente dessa influência da civilização sobre os índios, uma circunstância que aceitou com dor. Em algumas fotografias, por exemplo, podem ser vistos o emprego das mantas que Curtis gostava de fazer junto aos a seus modelos, sobressaindo seus rostos nos retratos e marcados pelo tempo. Algumas das mulheres não foram vestidas com suas vestes tradicionais, mas estas foram mostradas com vestidos em algodão de cores vivas. Também foram conservadas as fotos alteradas para eliminar as referências à civilização" (tradução nossa).

estátuas das “tartarugas sagradas”, abre a discussão sobre a práxis fotográfica e o estatuto da fotografia quando pensada como arte e documento. Tais temas serão abordados na seção 4.3 com atenção para o retrato e as cenas do cotidiano e de horror social.

De primeira vista a obra de Curtis comunica os índios norte-americanos à imagem de um povo vivendo em planícies culturalmente estáticas, isoladas, ou seja, descontextualizadas. Por outro lado, as fotografias preservam retratos de faces de líderes famosos como Joseph e Gerônimo. Com a divulgação destas fotografias para a sociedade observa-se a transformação do entendimento e da representação de um povo selvagem, inimigo, para a construção de uma raça romântica, nobre e em extinção. Esta práxis pode ser compreendia quando contextualizada.

> Na primeira década do século XX, a tecnologia da fotografia estava em plena aceleração, sendo que o nascimento desta nova arte tinha ocorrido em uma época de crescimento e de colonização. A identidade nacional estava se fortalecendo na medida em que o governo passava a estimular a expansão do oeste, como parte do projeto de construir a nação. A estratégia oficial era de promover a expansão do oeste como um tipo exótico de paraíso (BRANDON, 2002, p. 2).

Esssa visualidade do grupo nativo acabou servindo como “inspiração” para os movimentos indigenistas dos anos 60 e 70 nos EUA.

4.3 Acerca da problematização da fotografia-documento.

Segundo Sougez (1996) a visita dos membros da Academia de Ciências da França (François Arago, Von Humboldt e Biot) à Daguerre tinha como objetivo principal conhecer o processo fotográfico[13] para levar à frente a proposta de expor ao público as maneiras de como fixar a “imagem da realidade”, obtida por meio de um aparelho tecnológico. Após este encontro, ocorre a reunião na Câmara de Deputados que

[13] Sougez menciona que Daguerre recebeu nesta mesma época ofertas de compras no valor de 10.000 libras da Rússia e possivelmente outra oferta da Inglaterra (SOUGEZ, 1996, p. 47).

apresentam o projeto de lei concedendo 6.000 francos de pensão vitalícia à Daguerre, além de 4.000 francos para seu filho, pela abertura pública da receita do Diorama e do processo Daguerrótipo. A seguir, em 19 de agosto de 1839, a Academia de Ciências da França "oferece" à sociedade a possibilidade de registrar imagens tanto no campo da arte como da biologia, arqueologia, astronomia e meteorologia. Dentre as pessoas presentes na seção estavam o inventor do telégrafo, o norte-americano Samuel F. B. Morse, e os londrinenses Watt e Herschell.

A partir daí, inicia-se a fabricação da câmera *Daguerréotype*. As trinta primeiras edições esgotaram-se em menos de um ano[14]. Nos EUA, Morse é o responsável a divulgar este processo e foi um dos primeiros norte-americanos a tirar retrato de família em terras americana. Segundo Sougez, a esposa e a filha de Morse ficaram expostas ao sol com os olhos fechados durante cerca de 20 minutos. Sougez cita que "o resultado foi medíocre" (Op. cit., p. 65). De fato, o próprio Daguerre avaliava ser inconveniente seu processo para retratar as pessoas (TURAZZI, 1995, p. 15).

A experiência inicial de Morse e a opinião de Daguerre sobre as dificuldades técnicas em fixar nitidamente as pessoas na placa de cobre aponta que a representação por meio da fotografia nasceu na modernidade e respaldada na negociação entre retratado e fotógrafo, estabelecendo um vínculo simultâneo que pode ser explicado pelo desejo de veracidade na representação do real, sustentada nas bases científicas (ótica e química). Essa necessidade da sociedade moderna em registrar imagens nítidas ficou, para o caso específico do retrato, mais viável a partir da invenção e do uso do "aparelho de pose" que funcionava como suporte para o corpo e a cabeça do sujeito, minimizando o desconforto de posar durante minutos frente à câmera com o objetivo de garantir uma fotografia nítida.

[14] Como a invenção passou para o domínio público, a fabricação da câmera deixa de ser exclusivamente assinada pelo inventor Daguerre. Sua fabricação ótica de alta qualidade, garantida pelo engenheiro Chevalier, não é também mais exclusividade, além do manual que acompanhava o instrumento em diversos idiomas.

Se o retrato nítido era inicialmente possível se e somente se o retratado permanecesse um longo tempo frente à câmera, isto se deve ao acordo entre os personagens (fotógrafo, retratado, público) que procuravam uma imagem idealizada, ou seja, uma fotografia que necessariamente deveria se referir ponto a ponto com a "realidade" visível. Em outras palavras, o visual da fotografia e sua visualidade foram construídas socialmente procurando, nas bases científicas e tecnológicas, garantir uma imagem dita como "perfeita" quando comparada as imagens produzidas manualmente. Neste sentido, quando se pensa em fotografia tem-se em mente a ideia de captura, recorte da realidade. Quando se pensa em desenho, pintura, gravura relaciona-se à criação e imaginação.

Apesar da dificuldade técnica em sensibilizar a placa de metal sob a luz do sol, "ao longo do ano de 1840, os estúdios de retratos multiplicaram-se nas grandes cidades e, em 1841, já eram numerosos. Os dois de Londres, o de Beard e o de Claudet, num só dia chegavam a fazer 1500 francos de então. Lerebous, o óptico fabricante que também tinha o seu próprio estúdio em Paris, confessa que, durante o ano de 1841, fez mais de 1500 retratos" (SOUGEZ, op. cit., p. 69).

Com relação à produção de retrato, Mauad lembra:

> [...] o retrato fotográfico, como bem coloca Gisele Freund, democratiza a imagem, antes limitada aos recursos da pintura. O barateamento dos custos, como também a ampliação do número de fotógrafos itinerantes, ao longo do segundo reinado, amplia o mercado consumidor configurando uma clientela cada vez mais heterogênica. Já não é raro, em fins do século XIX, encontrar-se fotografias de ex-escravos, como também de um número cada vez maior de imigrantes pobres que se utilizam da fotografia como um meio de construir a sua própria posteridade (MAUAD, 2004, p. 5).

Com relação à representação da raça negra no Brasil, Koutsoukos (2002) comunica uma pesquisa centrada no retrato do escravo e do liberto. No caso da representação escrava, menciona que o negro era representado como pitoresco e genérico, às vezes em plano americano

com fundo liso para ressaltar o tronco nu. Também, com frequência o escravo era visto representado em uma forma de cartão postal. Isto se diferencia do retrato do senhor que era difundido como pessoa digna e singular, num ambiente cenográfico que era comunicado através da difusão de seu *carte de visite*. No caso específico do negro liberto, ocorre mudança de paradigma em sua representação. Supõem-se que os estúdios forneciam as vestes, sombrinhas, paletós, leques, sapatos, chapéu para garantir o ornamento de toda a visualidade "burguesa". Koutsoukos (Op. cit., p. 2) comenta que "nada na sua roupa ou penteado os liga à sua origem africana; a única coisa que nos remete à sua origem, que os "denuncia" é a sua cor."

De fato, o retrato é um gênero fotográfico singular para compreender a fotografia. Predominantemente usado por Roland Barthes, no livro "A câmara clara" (1980), para discutir o que a fotografia era em si, em termos filosóficos, o autor defende que "o que funda a natureza da fotografia é a pose" (BARTHES, 1984, p.117). T. Roberson (apud TURAZZI, 1995, p. 14) menciona que "a pose é a mais importante de todas as operações fotográficas."

Tomando tais posicionamentos, interessa apresentar a análise que Fabris realiza sobre o retrato no capítulo "Teatro das aparências" presente no livro "Identidades virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico" (2004). Neste livro, ela aborda: 1) o *retrato fotográfico* a partir da discussão sobre a desconstrução das convenções históricas do gênero; 2) o *autoretrato* como encenação de si como Outro; e 3) a transformação da identidade do sujeito em identidade de imagem técnica. Primeiro, a pesquisadora esclarece alguns pontos referentes ao *retrato*, passando pela "decomposição" dos aspectos e das especificidades que o constituem como tal. Apresenta o retrato segundo a *pessoa* e o *sujeito*, sendo que o primeiro é entendido como produto social e cultural e o segundo é representado pelo corpo biológico.

A apresentação sobre o retrato fotográfico prossegue com foco na pessoa retratada, que junto ao conceito de produto cultural e social, se

mostra relacionada à transformação do corpo por meio de artifícios (fisionômicos) e da moda (vestinômicos).

Apesar da escolha do objeto de pesquisa de Fabris concentrar-se em obras fotográficas contemporâneas, a série **"**Projeções", da artista Cindy Sherman, evidencia na práxis fotográfica o uso da projeção ao fundo da fotografia, relembrando assim uma prática já vista nas fotografias do século XIX. Com tal perspectiva de análise, a pesquisadora defende que no retrato o sujeito é uma representação, mediada por diversos recursos, que passam desde a técnica fotográfica (pose) até a construção do personagem (aspectos vestinômicos, fisionômicos e de cenários). Estes artifícios estão presentes na ideia e na construção de simulacro.

Tomando como base a análise de Fabris sobre o simulacro presente na práxis fotográfica de retratos contemporâneos, explora-se este estudo de forma geral. Entende-se nesta pesquisa que independente do período histórico e social, a prática do retrato (principalmente o retrato posado) é um processo que engendra a ideia de simulacro. Em outras palavras, a percepção do simulacro na produção contemporânea não é um aspecto restrito à produção fotográfica atual, mas uma característica relacionada às bases que funda o retrato, atravessando o tempo histórico e social com retomadas de práticas pictóricas (enquadramento, posicionamento, diálogo modelo-pintor, escolha de vestimentas, etc.).

Isto implica em dizer que a imagem fotográfica representa algo que não é ele próprio[15]. A partir daí, pode-se dizer que a fotografia é um signo. Então, a fotografia não é uma entidade autônoma como defendia Barthes[16]. "Os signos são materialidades viabilizadas por instrumentos e enunciadas por sujeitos", conforme afirma Machado (1984, p. 21). Neste sentido, ele comenta que "o signo já vem marcado pela natureza de classe do grupo que o produz: numa organização hierarquizada e conflitante, a produção social de signos condensa necessidades, interesses e estratégias

[15] Usa-se a definição clássica de signo citada por Machado com base na teoria de Peirce; "aquilo que está no lugar de alguma coisa" (apud MACHADO,1984, p.20).

[16] No livro *A Câmara Clara*, Barthes defende que o referente adere a fotografia (1984, p.16).

de intervenção de cada estrato social" (Op cit., p.22). Flusser (2002) aborda a questão a partir da consideração de que a caixa preta é um sistema jamais penetrado e que funciona em função da intenção do fotógrafo. Sendo assim, ele entende que a fotografia é o resultado de uma elaboração feita segundo a convenção, a análise e a interpretação do real dada pelo fotógrafo, porém em função do aparelho.

No entanto, esta relação fotógrafo/ retratado/ equipamento não é completa ou suficiente por não considerar de modo aprofundado o contexto histórico e social. Este aspecto é importante porque o fazer fotográfico está fortemente associado ao consumo de fotografias, ou seja, ao mercado e que por sua vez depende de determinado público. Neste sentido, interessa seguir esta análise incorporando questões sobre a estética, a práxis fotográfica e o consumo de fotografias em cenas do cotidiano e de horror social.

Ao mesmo tempo em que a fotografia promoveu o gosto pela imagem técnica através da padronização visual do ser burguês, com suas exaustivas produções de *carte de viste*, a fotografia aguçou a vontade das pessoas em visualizar as cenas de horror social. " [...] O retrato duro e cruel das realidades (mortais) do conflito [de guerra] só aparece numa fase posterior, quando os editores perceberam que os leitores pretendiam notícias "factuais" sobre o que realmente acontecia nos combates" (SOUSA, 2000, p. 37).

A primeira guerra a ser registrada por fotógrafos foi a Guerra Americano-Mexicana (1846-1848) (SOUSA, 2000). No entanto, somente adiante aparecerão as cenas mortais veiculadas em jornais e revistas. Isto porque os retratos daguerreotipos da guerra entre EUA e México não permitiam cópias. Ainda mesmo com a introdução do processo colódio úmido (supsorte de vidro), as cenas bélicas da Guerra da Criméia (1853-1856) não eram reproduzidas diretamente nas revistas e jornais porque ainda neste período não havia tecnologia para tal. No entanto, Amelulunxen (1998, p. 136) exemplifica o interesse e grau de valoração da fotografia como documento quando escreve que "existia grande demanda do público

por imagens de guerra. A *Ilustrated London News* publicava gravuras dos eventos da Criméia toda semana [...]"[17].

Apesar desta massiva comunicação dos registros fotográficos via reprodução de gravuras, Amelulunxen (1998) e Sousa (2000) observam que a primeira grande cobertura ocorreu durante a Guerra da Criméia e que esta foi censurada pelo próprio solicitante, o empresário Thomas Agnew. Sousa descreve:

> Daí serem imagens que nada revelam da dureza dos combates. Em vez disso, mostram a "falsa guerra", os soldados bem instalados, longe da frente. É ainda a guerra vestida com seu heroísmo e de epopeia, como tradicionalmente era representada pela pintura. Por outro lado, porém, há evidentemente que atentar nas limitações técnicas: a "reportagem" de guerra estava limitada ao "teatro das operações" e às consequências das atividades bélicas, pois o fotógrafo era incapaz de se posicionar "na ação" (SOUSA, op. cit., p. 34).

Contando com a demanda do público por cenas verossímeis de guerra e livres da censura, as revistas *Leslie´s* e *Haper´s* publicam as gravuras de esqueletos humanos em junho de 1864, mostrando prisioneiros do campo de concentração. Sousa comenta que essas fotografias foram feitas para uso científico e médico, porém foram publicadas nestas revistas a partir da execução em matriz de madeira (xilogravura). Com isso, percebe-se que as gravuras realizadas sob a observação de fotografias, aumentavam a credibilidade e dramaticidade das cenas de horror da Guerra Civil Americana.

Segundo Sousa, a procura em "documentar" os problemas sociais e humanos marca na história da fotografia o início do *fotodocumentarismo*, como se veem nos trabalhos do dinamarquês J. Riis e Thomson (SOUSA, op. cit., p. 52). J. Riis que se dedicou ao registro dos crimes e da miséria existente na cidade de Nova Iorque abriu espaço na imprensa, cobrindo também acidentes, conflitos políticos e militares, as

[17] A fotografia era usada como modelo para a elaboração da gravura que era em seguida reproduzida na *The Ilustrated London News*.

condições de moradia e de trabalho. Tal produção refletiu nos meios de comunicação, inaugurando a chamada *foto-opinião*. Seu trabalho contribuiu para o processamento de ações sociais como a demolição da Mulberry Blend para realizar a construção de um parque público no local (SOUSA, op. cit., p. 56).

Nesta mesma linha, as fotografias realizadas por Hine também se inserem no campo da fotografia-documento como linguagem crítica, inaugurando a ideia de "história em fotos" e com isso aproximando-se da importância da escrita jornalística (NEWHALL, 2006, p. 235). Este fotógrafo focou seu trabalho no problema do impacto econômico sobre as classes desfavorecidas como os operários que trabalham de forma insegura nas construções de edifícios e no trabalho infantil presente nas indústrias. Este último ensaio colaborou para desenvolver a aplicação de leis que respeitassem melhores condições de vida na fase infantil (NEWHALL, op. cit., p. 235). Desta forma, os trabalhos de Hine e Riis são exemplos da presença do "efeito-verdade" da fotografia no imaginário social, funcionando como forma de denúncia com perspectiva de ação social.

Para Sousa (Op. cit., p. 52) o fotodocumentarismo também tem como característica inicial a fotografia de viagem e etnográfica com exemplos de registros referentes à conquista da região oeste dos EUA com principal preocupação de exaltar a identidade nacional; do levantamento etnográfico dos índios norte-americanos no final do século XIX e início do século XX (Edward Curtis, Adam Vroman); com a intenção de fazer um inventário do Mediterrâneo Africano através da edição de fotografias de postais; com a captura das imagens dos efeitos da industrialização londrina (Henry Mayhew e Richard Beard); e dos retratos de vendedores de rua em Veneza (Carlo Ponti).

> A intenção dos fotógrafos referenciados [Thomson, Riis, Atget, Sander] é visível: dar ao leitor um testemunho, mostrar a quem não está lá *como é* ou *o que sucedeu* e *como sucedeu*. Por vezes, exploram um determinado frame, isto é, um enquadramento contextualizador no processo de produção de

> sentidos, como é notório nos fotógrafos do compromisso social, que tinham uma intenção denunciante e reformadora, que as fotos deviam consubstanciar, atingindo mesmo os que não queriam ou não sabiam ver. Se em Thomson esta tendência não é totalmente visível, com Riis, Hine e a *Farm Security Administration* já se evidencia essa preocupação denunciante, embora um pouco constrangida no FSA (SOUSA, op. cit., p. 55).

Com o documentarismo estabelece-se uma das grandes motivações da fotografia do século XX: o desejo de conhecer o Outro, de saber como ele vive, o que pensa, como vê o mundo, com o que se importa uma vez que as palavras se tornaram insuficientes.

Nesta dinâmica, as imagens técnicas (fotografia, vídeo, televisão, cinema) aparecem atreladas às comunicações de ações de batalhas, atentados etc., sendo compreendidas na mídia como imagens de eventos históricos e sociais relacionados à ideia de acontecimento. Poivert (2009, p. 2) explica:

> L´événement est en fait un lieu qui resiste assez bien à l´idée de progrés, et plus largement, Il y a dans l´événement, tel qu´il se donne à voir, une forme d´anti-modernisme.
>
> L´évenément comme moment historique aime à se donner sous l´espèce des archetypes et de la répétition. Les grands schémas iconographiques correspondent ainsi à des types de faits majeurs: bataille, exploit, révolution, attentat, etc. Ce lexique événementiel s´applique em s´adaptant aux époques, mais les invariants restent frappants. La vraie diversité, les véritables inventions résident dans les modalités mêmes de la représentation qui tirent parti des nouvelles procedures (appareils embarques em vol, pratiques amateurs, plus-value du direct, etc). C´est la raison pour laquelle répond parfois au fétichisme de l´événement (fétichisme de l´historien ou du journaliste) le déni de son existence même par les partisans d´une dénonciation du monde spectaculaire et de sa déréalisation. Mais l´entètement des faits demeure, et quelle que soit la puissance effective dês représentations, l´événemente conserve sa part de réel[18].

[18] O acontecimento é, com efeito, um lugar que se opõe bastante à ideia de progresso, e mais intensamente, ocorre no acontecimento, como que este se dá a ver, uma forma de anti-modernismo.

O acontecimento como momento histórico se dá no espaço dos arquétipos e da repetição. Os grandes esquemas iconográficos correspondem assim aos principais tipos de fatos: batalha, proeza, revolução, atentado, etc. Este léxico relativo aos acontecimentos se aplica adaptando-se às épocas, mas as invariantes continuam a impressionar.

Como exemplo pode-se citar a exposição *L' événement, les images comme acteurs de l'histoire* ocorrida no *Jeu de Paume* (2007) por discutir as noções de imagem-acontecimento. A Guerra da Criméia, a queda do muro de Berlin (1989) e as cenas de 11 de setembro de 2001 são comunicações visuais presentes nesta exposição que mostram fatos para serem pensados na sociedade. Por exemplo, o atentado de 11 de setembro é um acontecimento que popularmente é denominado de *foto-choque* por se repetir na mídia e escandalizar a sociedade. O acontecimento - imagem e a repetição podem ser compreendidos como registro que reúne um passado e um futuro. Isto é, uma situação da história face ao presente.

Com esta discussão sobre fotografia-documento e com as comunicações sobre as fotografias de retrato e de cenas externas, verifica-se que os fotógrafos são "produtores de espaços", ou seja, constroem os espaços pelas representações culturais seguindo determinada maneira de pensar, viver e desejar a cidade.

Da mesma forma que a práxis fotográfica é autônoma e discutida em suas possíveis diversidades, a compreensão do gênero fotográfico acompanha essa problemática, passando por leituras diferenciadas. Neste sentido é interessante citar Lombardi (2007, p. 10), por explicar que a compressão da fotografia documental parte inicialmente da noção de que o fotógrafo tem a "proposta de narrar uma história por meio de uma sequência de imagens". Porém, a pesquisadora apresenta a complexidade do entendimento da fotografia documental quando a problematiza ao longo da história da fotografia. Em sua dissertação (Op. cit.), ela menciona exemplos de ensaios fotográficos para comunicar que as práticas fotográficas e suas relações com questões relativas à verdade,

---

A verdadeira diversidade, as diversas invenções residentes nas mesmas modalidades de representação foram que tiraram partido dos novos procedimentos (dispositivos a bordo do voo, práticas amadoras, valor da direita, etc). Esta é a razão pela qual, às vezes, se responde ao feiticismo do acontecimento (feiticismo do historiador ou do jornalista), a recusa da sua mesma existência pelos partidários de uma denúncia do mundo espetacular e de sua desrealização. Mas, o acontecimento dos fatos reside, e qualquer que seja a potência efetiva das representações, o acontecimento conserva a sua parte de real (tradução nossa).

objetividade, credibilidade, estatuto e consumo mostram-se diferenciadas ao longo do tempo.

Em uma breve revisão bibliográfica Lombardi cita a pesquisa de Gisele Freund (1995, p. 19) para comunicar: "cada momento da História vê nascer modos de expressão artística particulares, correspondendo ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época." Por exemplo, Derrick Price (1997, 1997, apud LOMBARDI, 2007, p. 15) entende que nos anos de 1930 - auge do fotodocumentarismo de cunho social - "o arquétipo projeto documental estava preocupado em chamar a atenção de um público para sujeitos particulares, frequentemente com uma visão de mudar a situação social ou política vigente." Price completa comunicando que os anos 1950 inaugurou a ruptura da linguagem fotodocumentarista no sentido de se libertar de um projeto político com a qual a fotografia havia se associado.

Seguindo esta linha de pensamento Lombardi tenta compreender o fotodocumentarismo contemporâneo interrogando-se sobre a relação entre a fotografia documental e o caráter de documento. A pesquisadora parte da teoria de Dubois em o "Ato fotográfico" (2000) para "dizer que a fotografia documental é primeiramente um signo indicial, sem deixar de ser da ordem do ícone, podendo a vir se tornar símbolo (que está relacionado a uma convenção geral)" (LOMBARDI, op. cit., p. 162). Além disso, toma como referência para sua pesquisa a origem do termo, ou seja, a palavra *documentary*. Derivada do francês (*documentaire*), a palavra *documentary* foi usada pelo cientista social John Grierson para explicar o filme *Moana* ,de Robert Flaherty, através de uma crítica publicada no jornal *New York Sun* em 1926. John Grierson associava os filmes documentários como formas de discutir os problemas da sociedade moderna. Condenava a linguagem fantasiosa dos filmes de Hollywood que junto aos outros membros da escola documentarista inglesa e soviética acreditavam tornar visível o invisível, a ponto de defenderem que os olhos não podiam mentir.

Da lógica do "efeito-verdade" do cinema documentário partem alguns fotógrafos do século XX para classificarem seus trabalhos como documentais, apesar de alguns fotógrafos do século XIX (New Haven, 1843-1845; David Octavius Hill, 1802, 1870) já terem fotografado a vida de pessoas desconhecidas e lugares remotos, pautados na defesa da conexão física da fotografia com o referente.

Nesta linha de defesa Sousa (2000, p. 12) esclarece que o *fotojornalismo* (no sentido lato) é uma "atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou *ilustrativas* para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação da atualidade." Ele completa expondo que no sentido estrito, o f*otojornalismo* tem como objetivo transmitir informação de maneira objetiva e instantânea, diferenciando-se da *fotografia documental* que é realizada com base num projeto extenso de caráter interpretativo.

Isto é, a *fotografia documental* exige uma apuração prévia do tema que é elaborado segundo um plano que possibilita o fotógrafo se familiarizar com o assunto e com os sujeitos a serem abordados. Também, este gênero fotográfico caracteriza-se pelo fotógrafo trabalhar com olhar mais interpretativo, dando ênfase à estética e à subjetividade do fotógrafo que busca determinada narrativa. Nesta esfera é singular entender a diferença entre narrativa e informação. Segundo Benjamim, a informação está relacionada à verificação imediata e de fácil compreensão, enquanto que a narrativa é uma construção do autor que interpreta a história como quiser. "Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo que acontece está a serviço da informação" (apud, LOMBARDI, 2007, p. 47). Desta forma, o *fotojornalismo* é exercido para a mídia seguindo as convenções da mídia. Por outro lado, o *fotodocumentarismo* é pensado com a mídia e faz parte do universo da narrativa. A seguir comunicam-se as particularidades da fotografia documental e do fotojornalismo, segundo a pesquisa de Lombardi (Op. cit.).

Tabela 1 Mudanças de paradigma na fotografia documental.

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL Mudanças de paradigma de ordem histórica, técnica e estética	
Modelo paradigmático dos anos 1930	**Documentário Imaginário (anos 1950 em diante)**
Recursos técnicos: • Câmera analógica (formatos: pequeno, médio e grande) • Fotografias em preto-e-branco (filmes mais ágeis na época) • Pouca diversidade de equipamentos	Recursos técnicos: • Câmera analógica e digital (a partir dos anos 1990) (formatos: pequeno, médio e grande) • Fotografias coloridas e em preto-e-branco • Grande diversidade de equipamentos
Narrativa mais linear	Narrativa menos linear
	Presença intensa do *Museu Imaginário*
Maior ligação entre a fotografia e seu referente. Maior produção de imagens figurativas	Menor ligação entre a fotografia e seu referente. Maior produção de imagens abstratas, em movimento e desfocadas
Ficção no documental: menos assumida e menos explorada	Ficção no documental: mais assumida e mais explorada
Ligação mais forte com a fotografia engajada e testemunhal	Ligação mais fraca com a fotografia engajada e testemunhal
Prevalece a união do documento com a estética	Prevalece a estética sobre o documento

Fonte: Lombardi (2007 p. 167).

Tabela 2 Fotojornalismo e fotodocumental

FOTOJORNALISMO (sentido lato): • fotografias informativas, interpretativas, ilustrativas e documentais. • Área de abrangência: *spot news, feature photos*, fotos ilustrativas e fotografia documental	
FOTOJORNALISMO (sentido estrito):	FOTOGRAFIA DOCUMENTAL:
Ausência de uma pré-pesquisa elaborada sobre o tema	Presença de uma pré-pesquisa elaborada sobre o tema
Margem pequena de tempo para execução do trabalho	Margem grande de tempo para execução do trabalho
Busca a produção de uma foto-única (narrativa por colagem ou mostração)	Busca a produção de um conjunto de imagens (narrativa seqüencial)
Imagens feitas para a publicação imediata	Imagens feitas sem o compromisso com o imediato
Local de divulgação: *a priori* na imprensa	Local de divulgação: preferencialmente em livros, *websites* e exposições

Fonte: Lombardi (2007 p. 48).

Sendo assim é no *fotojornalismo* que muitas vezes percebe-se a efemeridade da fotografia que passa a ser pasteurizada e por isso entendida como documento latente sem memória ou com memória imediata e descartável. Talvez seja nesta lacuna que sobrevive o *fotodoumentarismo*, ou seja, pela vontade e pela necessidade da sociedade em documentar suas condições e suas culturas. Sendo assim, a

fotografia documental é compreendida como forma específica de narrativa visual que é construtora de sentido.

Nesta linha de pensamento é valioso mencionar a advertência feita por André Rouillé. Segundo ele, o registro fotográfico entrou em crise com o advento da sociedade da informação. Rouillé (2009, p. 65) afirma que o "real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo real da sociedade industrial." Discursa sobre a crise da *fotografia-documento* e apresenta a *fotografia-expressão* como gênero fotográfico que potencializa a percepção do papel subjetivo do fotógrafo. Esclarece que na *fotografia-expressão*, o fotógrafo elabora a prática do dialogismo entre fotógrafo e sujeitos, resultando no elogio da forma. Com isso, a tríade, escrita/ autor / o Outro compõem a nova forma de documento (ROUILLÉ, op. cit., p. 161). Sua teoria interessa para desenvolver as questões apresentadas ao longo deste livro. Desta forma, segue a próxima seção para compreender a importância da "imagem-documento" e da escrita fotográfica, elaborada no âmago da subjetividade do fotógrafo.

4.4 A fotografia como expressão da sensibilidade do vivido.

Na medida em que a sociedade passa a consumir e a valorizar a imagem-ação na televisão, com destaque para a livre cobertura da Guerra do Vietnã (1959-1975), a fotografia-documento passa a ceder espaço para a fotografia-expressão. Para Pedro Meyer, na história recente, a fotografia teve maior abrangência no universo das artes por possibilitar uma contínua, porém outra, visibilidade desta mídia num momento em que a televisão tomou o lugar da comunicação como suporte da notícia imediata, exemplificada pelas manifestações em 1989 na China e as intervenções no Golfo Pérsico.

Esta expansão e contração da fotografia ocorrem de forma complexa e lenta no setor da comunicação e no universo artístico. Por exemplo, o entendimento e o fortalecimento do estado indiciário, e como

consequência do valor documental da fotografia, pode ser notado quando Robert Capa, Cartier-Bresson e David Seymour abrem em 1947 a agência de fotografias *Magnum*, num momento em que o consumo por imagem-realidade é "consolidada" pela revista *Life*[19], seguindo para a Look (1937) e a *Paris-Match* (1949).

Por outro lado, a desilusão social instalada no pós-guerra, alavancará outra visualidade sobre a humanidade, perdendo o elo com o mundo e aproximando-se de uma representação imagética que valoriza as atitudes simplórias e cotidianas da vida. Observa-se a valorização à beleza, simplicidade, instante presente ou ao momento vivido. Nesta linha de representação, Cartier-Bresson se destaca por lançar em 1952 a ideia da fotografia-documento cultuada junto ao estado indiciário, inaugurando por meio das fotografias e do texto redigido para o álbum fotográfico *Imagens a la sauvette* (também conhecido por *Decisive Moment*), a ideia da poética fotográfica atrelada à noção de *instante decisivo*.

Apesar da expansão da fotografia-documento ocorrer por meio de sua veiculação nas revistas ilustradas e adiante pela abertura de uma compreensão e leitura poética do "instante decisivo", a fotografia-documento não acompanhará a velocidade dos acontecimentos sociais no âmbito do registro e da divulgação. Neste sentido, a imagem televisiva assume em tempo real a representação da "realidade". Com isso, o regime de verdade, ou ainda, a noção de fotografia documental será expressa de outra forma e em outro circuito. Isto é, por uma busca poética com estatuto artístico. Nesta dinâmica, a fotografia entra em crise, passando a inaugurar outro conceito – a fotografia-expressão. Nesta nova concepção, a fotografia passa a valorizar o elogio à forma, a individualidade ou subjetividade do fotógrafo, e o diálogo entre retratado e fotógrafo (ROUILLÉ, op. cit., p. 161).

Na década de 1980, a abordagem da subjetividade aparece de forma latente quando Roland Barthes tenta defender a ideia de transparência

[19] Em 1936 a Life lançou uma edição contendo 50 páginas de fotografias acompanhadas de legendas.

na fotografia. No livro "A Câmara Clara" (1980), suas indagações relativas à subjetividade do olhar do fotógrafo colaborará de forma indireta para o estabelecimento do conceito de fotografia-expressão. A compreensão desta abordagem se dá quando André Rouillé procura esclarecer a diferença *entre fotografia-expressão e fotografia-documento.* Segundo ele, a primeira baseia-se na crença de que a fotografia é uma "marca" direta da realidade e a *fotografia-expressão* assume caráter indireto para com a "realidade".

> Do documento à expressão, consolidam-se os principais rejeitados da ideologia documental: a imagem, com suas formas e sua escrita; o autor com sua subjetividade; e o Outro, enquanto dialogicamente no processo fotográfico.
>
> Essa passagem do documento à expressão se traduz em profundas mudanças nos procedimentos e nas produções fotográficas, bem como no critério de verdade, pois a verdade do documento não é a verdade da expressão. Historicamente, tal transição funciona quando a fotografia - documento começa a perder contato com o mundo que, no final do século XX, se tornou muito complexo para ela; mas, sobretudo, quando esse mesmo mundo é objeto de uma larga desconfiança, quando se começa a não acreditar mais nele (ROUILLÉ, 2009, p. 19).

Para contextualizar as duas "práticas" fotográficas (fotografia-documento e fotografia-expressão) Rouillé comenta que o auge da fotografia-documento ocorreu em 1952 com o lançamento do álbum fotográfico de Henri Cartier-Bresson contendo 126 fotografias tiradas ao longo dos últimos vinte anos. Esta obra pode ser considerada como uma das referências para o entendimento da fotografia-documento, uma vez que além de ser uma coleção fotográfica extensa, também contém o prefácio explicativo "O instante decisivo" [20] (1952) escrito pelo próprio fotógrafo.

[20] Pierre Assouline (2008) explica na biografia de Cartier-Bresson que o título pretendido para o álbum fotográfico foi *Imagens a la sauvette* (Imagens furtivas). Porém, o título "O instante decisivo" do prefácio escrito por Cartier-Bresson e a epígrafe ("Não há nada nesse mundo que não tenha um instante decisivo") apropriada das palavras do cardeal de Kerzt, motivou o editor responsável pela publicação nos EUA a solicitar ao fotógrafo a mudança do título deste álbum fotográfico para "*Decisive Moment*".

Neste pequeno texto Cartier-Brresson aborda a fotografia por meio de seu pensamento a respeito da reportagem, do tema, da técnica e dos clientes.

> Nossa tarefa consiste em observar a realidade com a ajuda deste bloco de esboços que é a nossa máquina fotográfica, e fixá-la, mas sem manipulá-la nem durante a tomada, nem no laboratório através de pequenas manobras (CARTIER-BRESSON, 2004, p.19).

> [...] Um tema não consiste numa coleção de fatos, pois os fatos em si não têm interesse algum. O importante é escolher entre eles; captar o fato verdadeiro em relação à realidade mais profunda. Em fotografia a menor coisa pode ser um grande tema, e o pequeno detalhe humano pode se tornar um *leitmotiv*.... (CARTIER-BRESSON, apud ASSOULINE, 2008, p. 211).

> [...] Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e por outro, da organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem o fato (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 29).

Nota-se nas declarações de Cartier-Bresson que sua práxis fotográfica se dá na valorização do instante fotográfico e como consequência na produção da fotografia única. Parece que a intenção do fotógrafo era montar ao longo de sua trajetória de vida uma "coleção de instantes" da realidade. Disto, pode-se observar que o culto à "magia" da tecnologia fotográfica está presente na poética fotográfica de Cartier-Bresson. Em sua biografia, Assouline menciona: "Imagens a la sauvette, catálogos desses instantes de eternidade, não diminui em nada o mistério de sua criação" (Op. cit., p. 211).

Com estas considerações, interessa recordar que desde a invenção da fotografia (em torno de 1835) até meados da década de 1980 - quando do lançamento do livro *A câmara clara* de Roland Barthes (1980) - a orientação prática e filosófica esteve fortemente atrelada à especificidade documental. Esta possibilidade de reproduzir de forma automática o mundo visível fez com que algumas pessoas entendessem que o operador

humano tivesse somente um papel administrativo (MACHADO, 1984). Sobre essa questão, Fabris lembra que no discurso feito por Talbot, no livro *The Pencil of Nature*[21], ele tenta "demonstrar o aspecto científico do calótipo, depreciando o papel da mão e a inteligência do fotógrafo em favor da objetividade da máquina" (FABRIS, 1998, p. 179). Depois de mais de um século e meio, Barthes escreve em 1980 o livro A Câmara Clara (1980) defendendo a mesma linha de pensamento, isto é, que o referente adere à imagem.

Em oposição à defesa da fotografia como espelho do real, Machado (1984) comenta:

> A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas formas tomam *reflexo* e *refração*. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela (1984, p. 40).

Apesar de alguns pensadores, artistas e fotógrafos se posicionarem contrários à defesa da fotografia como "espelho da realidade" [22], a técnica fotográfica parece ter solapado qualquer operação do fotógrafo, como que este fosse somente capaz de apertar o botão. Conforme mencionado, tal pensamento tramitou em diferentes esferas da sociedade, desde a mensagem publicitária da Kodak: "Você aperta o botão e nós fazemos o resto" [23] quando do lançamento em 1888 da câmera fotográfica utilizando o filme de rolo.

---

[21] Primeiro livro ilustrado com fotografias (entre 1844 e 1846).

[22] No livro "O ato fotográfico" (1999), Dubois aborda esta problemática citando diferentes pensadores da área com principal atenção à análise dos conceitos ícone, índice e símbolo junto ao entendimento do ato fotográfico.

[23]"You press the button, we do the rest" (FRIZOT, 1998)."Você pressiona o botão, nós fazemos o resto" (tradução própria).

Com as citações acima se pode compreender que o *click* fotográfico afirmou a fotografia como o resultado de um simples ato que "registra" o "isso foi". Sendo assim, a fotografia esteve inicialmente associada mais à noção de captação ou recorte da realidade do que à noção de representação ou construção do real.

Atualmente, interessa ainda à indústria, aos meios de comunicação e ao mercado das artes a discussão sobre diversas abordagens relativas ao automatismo fotográfico e à condição de verossimilhança ou desconstrução do referente fotográfico. Sendo que na contemporaneidade, o universo artístico e da comunicação concentraram-se em compreender a gênese automática da técnica fotográfica levantando questões relativas à atividade humana (subjetividade) e a "veracidade" da representação e comunicação fotográfica. A tríade fotógrafo, referente e receptor é considerada junto à questão do aparelho fotográfico.

Conforme mencionado, Roland Barthes no livro *A Câmara Clara* (1980) sustenta a defesa da aderência do referente na fotografia, tomando como base a percepção sensível do espectador e do fotografado: "Eu tinha à minha disposição apenas duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha" (op. cit., p. 21-22).

Apesar dos esforços de Barthes em compreender o Noema "isso foi" - fortalecendo o entendimento do estado indiciário da fotografia - seu estudo é frágil por apresentar o fotógrafo como funcionário da câmera fotográfica[24]: "[...] o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem)" (op. cit., p. 30). No entanto, Barthes foi sensível por trazer à tona a discussão da aderência do referente fotográfico em um momento em que a sociedade conferia o

[24] Vilém Flusser no livro "*Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*" (2002) discute a práxis fotográfica defendendo que o fotógrafo não deve estar em função do equipamento. Ou seja, o fotógrafo deve se posicionar de forma autônoma frente às técnicas e aos parâmetros tecnológicos existentes na estrutura do equipamento.

status de verdade à fotografia no contexto do mundo cada vez mais atrelado às tecnologias da informação.

Com respeito à problemática sobre o entendimento da "fotografia-verdade", Rouillé menciona na obra citada (2009) que os fotógrafos Robert Doisneau e Henri Cartier-Bresson são referências na história da fotografia quando o conceito de veracidade fotográfica é analisado a partir dos anos de 1930. No outro extremo, Rouillé apresenta e discute o ensaio *The Americans* [25] do suíço Robert Frank para compreender a mudança de paradigma da *fotografia-documento*.

> Com Robert Frank, o "eu" ganha em humanidade e em subjetividade. É um "eu" fotográfico disposto de maneira plenamente assumida, com uma vivência pessoal, sentimental, até mesmo íntima. Em 1983, Frank escreve: "Gostaria de fazer um filme que misturasse minha vida, naquilo que ela tem de privado, e meu trabalho, que é público, por definição; um filme que mostrasse como os dois polos dessa dicotomia se juntam, se entrecruzam, se contradizem, lutam um contra o outro, visto que se completam, segundo os momentos". O "eu" de Frank parece o estado ideal de total liberdade, quase de imponderabilidade. Livre em seus movimentos e em suas inspirações, sem nenhuma imposição, nem econômica nem social nem, evidentemente, estética. Essa liberdade abre a imagem para todas as possibilidades, neste caso, para o aparecimento de um novo regime de enunciados fotográficos, exatamente os da fotografia-expressão. Mas, tal liberdade priva, simultaneamente, a imagem de sua ancoragem no real e de sua amarração à representação, que garantiam sua unidade e sua uniformidade internas. Frank não mostra, ele se mostra. O sujeito, o autor prevalecem, a partir daí, sobre o real. Este advento intempestivo da subjetividade embute o da fotografia-expressão nos escombros dos principais paradigmas da fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009, p. 172).

> [...] Se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos; é porque eles quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade (ROUILLÉ, 2009, p. 173).

[25] Este trabalho fotográfico foi desenvolvido entre 1955-1956 ao longo das estradas dos EUA com auxílio da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation.*

O conceito fotografia-expressão abre espaço para a discussão da autonomia da fotografia no campo das artes. No período da história recente esta questão pode ser compreendida pelas análises que Chevrier (2007) faz nos artigos: *La Invención de la Fotografia Creativa y la Política de los Autores* e *Fotografia 1947: el Peso da la Tradición* publicados no livro *Entre las Bellas Artes e los Medios de Comunicación*.

No primeiro artigo Chevrier contextualiza o encontro entre poesia, cinema e fotografia, mencionando que a arte no período pós-guerra confrontou novos conflitos ideológicos e políticos. Relembra que em 1947 os Estados Unidos passou pela ação da doutrina de Truman. Isto pontua a defesa dos EUA a favor do mercado capitalista em oposição à "ameaça" socialista que tinha como principal representante a União Soviética. Tal doutrina registrou o apoio financeiro dos norte-americanos para recuperar a economia dos países europeus. Desta forma, o período de governo de Harry Truman (1945-1953) vinculou-se ao início da Guerra Fria (1945-1991), marcando o ápice da discórdia econômica, tendo como imagem-acontecimento as cenas de horror do bombardeio de Hiroshima - Nagasaki (1945).

Segundo Chevrier (2007, p. 102) são heranças deste período um realismo social e poético exibidos nas fotografias realizadas por Cartier-Bresson e Doisneau, além do cinema de Renoir. Ele cita, também, *Film and Photo League* e a *FSA* dos anos 30 e 40 nos EUA como ações que representaram o desejo de compromisso social e de realismo documental.

> Todavía se hablaba mucho de la relación documento-obra de arte (o arte y oficio) sin embargo, las líneas de división pasaban, sobre todo, por las cuestiones de la abstracción y del realismo; se oponía compromiso a expresión subjetiva, testimonio social (o comunicación) a fotografía "creativa". La invención, en el contesto de la guerra fría y de una cultura fotográfica que buscaba su autonomía, fue sin duda el hecho decisivo, tanto en Europa como en Estados Unidos, del período que estamos estudiando.

> [...] Con la aparición y el desarrollo de Magnum [1947], nuevos autores se afianzaron a nivel internacional (Werner Bischof, Ernst Haas, Erich Lessing, Marc Riboud, René Burri, etc.), mientras la política de reconstrucción y unificación europeas bajo la égida americana favorecía amplios agrupamientos en una fotografía ostensiblemente "europea"[26] (CHEVRIER, op. cit., p. 105).

Dentre as divulgações dadas à produção fotográfica europeia por parte dos EUA, Chevrier menciona a iniciativa de Steichen entre 1954-1955 com a exposição *Five French Photographers* (1951) e *Post-War European Photography* no MOMA de Nova Iorque, com 178 fotografias de 60 autores. Entretanto, vale ressaltar que na tese *A Legitimação da Fotografia no Museu de Arte: O Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia* (2008), Dobranszky descreve a proposta curatorial da exposição *Post-War European Photography* e menciona que alguns dos importantes fotógrafos da época recusaram a participar:

> A exposição foi promovida pelo Advisory Committee do MOMA. Pintores e fotógrafos foram designados para criar três painéis em formação horizontal com medida total de 21 polegadas de altura e 4 pés de largura. Contudo, alguns dos fotógrafos decidiram não seccionar a obra. O tema proposto para todos foi "The Post-War World" (O mundo do pós-guerra). Vários fotógrafos foram convidados, alguns não aceitaram. Dentre esses últimos estão alguns dos fotógrafos mais renomados da época: Walker Evans, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Ralph Steiner e Edward Weston. Os que produziram os fotomurais para a exposição foram Berenice Abbott (com a obra "New York"), Maurice Batter ("Three Newspapers Services: Sports; Financial; Advertising"), Hendrick Duryea & Robert Loche ("Metal, Glass and Cork"), Arthur Gerlach ("Energy"), Emma Little & Joella Levy ("News"), George Platt Lynes

[26] Todavia se havia comentado muito da relação documento-obra de arte (ou a arte e o ofício), contudo, as linhas de divisão romperam-se, principalmente, pelas perguntas da abstração e do realismo; se opunha o compromisso à expressão subjetiva e à testemunha social (ou comunicação), à fotografia "criativa". A invenção no contexto da guerra fria e de uma cultura fotográfica que procurava sua autonomia, foi sem uma dúvida o fato decisivo, tanto quanto na Europa quanto nos Estados Unidos, do período que nós estamos estudando.

[...] Com surgimento e o desenvolvimento de Magnum [1947], novos autores se estabeleceram rapidamente a nível internacional (Werner Bischof, Ernst Haas, Erich Lessing, Marc Riboud, René Burri, etc.), quando a política de reconstrução europeia e a unificação sob a égide americana favorecram amplos grupos da, obviamente, fotografia europeia (CHEVRIER, Op. cit., p. 105).

> ("American Landscape,1933"), William Rittase ("Steel"), Charles Sheeler ("Industry"), Thurman Rotan ("Skyscrapers"), Stella Simon ("Landscape and Cityscape"), Edward Steichen ("George Washington Bridge") e Luke Swank ("Steel Plant") (Dobranszky, 2008, p. 9-10).

De forma mais abrangente, o período de pós-guerra pode ser compreendido no universo da fotografia por duas esferas fundamentais: a fotografia de autor e a fotografia subjetiva. A primeira é representada pelos fotógrafos que propuseram certa autonomia no fazer fotográfico com ênfase na representação visual com caráter documental e a segunda esfera é composta pelos fotógrafos que buscavam a representação do objeto na fotografia, com forte vínculo à estética abstracionista e algumas questões formais da fotografia (fotograma, revelação, ampliação).

Esta simultaneidade da busca diferenciada pela autonomia da fotografia como objeto de arte pode ser compreendida quando se recorda que nesta época os debates abrangiam o realismo versus abstracionismo, expressão versus comunicação, refletindo "nos interesses ideológicos de la pos guerra (el conflicto entre comunismo y liberalismo, la filosofía existencialista y la fenomenología), a pesar de que ningún crítico o teórico, en este ámbito, fuera capaz de asimilar o utilizar realmente esas ideologías, como André Bazin lo hizo en relación al cine"[27] (CHEVRIER, 2008, p. 114).

Debroise é outro pesquisador que realiza uma incursão na história da fotografia para compreender as mudanças de paradigma. No livro *Fuga Mexicana. Un Recorrido por la Fotografia en México* (2005) toma no capítulo *Obertura* o trabalho de Julia van Haafen (diretora do projeto de documentação das coleções fotográficas da Biblioteca Pública de Nova Iorque) para analisar a relação arte-fotografia e documento. Menciona que o trabalho de Julia van Haafen objetivou catalogar as fotografias segundo a autoria e não segundo o assunto (ou referente) da imagem.

[27] "nos interesses ideológicos do período pos-guerra (o conflito entre comunista e liberalismo, a filosofia existencialista e a fenomenologia), embora nenhum crítico ou teórico, neste âmbito, fora capaz de realmente assimilar ou utilizar aquelas ideologias, como André Bazin o fez em relação ao cinema" (tradução nossa).

Daí parte para a observação de que a fotografia é entendida como arte, uma vez que a classificação é atribuída ao artista, ou seja, ao nome do autor. No entanto, Debroise observa que estes fotógrafos não tinham um "olhar artístico" ou em outras palavras, eles não buscavam uma intenção artística.

Com esta perspectiva de discutir a valorização da estética fotográfica, ele parte para a análise do trabalho realizado no MOMA (NY – EUA) considerando-o como um dos primeiros museus a dedicar grandes exposições para "artistas-fotógrafos" (Ansel Adams, Paul Strand, Manuel Alvarez Bravo, Eliot Porter), tendo como respaldo o apoio de críticos e curadores como Christopher Phillips, Beaumont Newhall, Edward Steichen e John Szarkowski.

Dobranszky (2008, p. 63) menciona *American Photographs* (1938) de *Walker Evans* como a primeira exposição individual de fotografias ocorrida no MOMA, anterior mesmo à criação do departamento de fotografia que acontecerá após a mudança do prédio em 1938. A seguir, conclui-se o projeto norteador para abrigar o museu com galeria permanente dedicada à fotografia. Segundo Dobranszky (Op. cit., p.71),

> A exposição *Photography 1839-1937* teve duas consequências importantes. Primeiramente, difundiu a posição do museu com relação à fotografia: legitimando-a como arte e declarando abertamente seu interesse por ela. Segundo, encorajou os membros do museu a prosseguirem com o projeto de ampliação do espaço dado à fotografia.

Beaumont Newhall (2002, p. 246) explica que a exposição era formada por duas partes: a primeira objetivou mostrar a fisionomia de uma nação e a segunda o fato contínuo de uma expressão nacional norte-americana.

Os trabalhos de Walker Evans, Dorothea Lange e outros membros do *Farm Security Administration* (FSA) são um grupo de fotografias singulares que devem ser mencionadas. Isto porque foram inseridas na dinâmica da institucionalização da fotografia no MOMA. As imagens que

foram destinadas primeiramente à imprensa passaram a ter estatuto artístico quando desprendidas de sua função e suporte original (papel do jornal ou revista). Desta forma, a prioridade deixa de ser essencialmente a da função original pelo fato do MOMA dar ênfase a proposta documental-histórica com valor artístico.

Poivert é outro teórico que analisa a relação arte-documento, porém com foco na produção recente, mais especificamente a partir do início de 1980. Ele considera (2002, p, 34):

> L´activation d´une dialectique art-document a constitué la perspective de déploiement de la photographie contemporaine. C´est dans cette perspective que les regimes d´historicité de la photographie vont apparaître sous trois formes: une historicité de crise (la photographie contemporaine et l´information); une historicité de légitimation (la photographie contemporaine et la critique d´art); une historicité de l´utopie (le modele documentaire comme dépassement du repère artistique)[28].

Poivert cita os fotógrafos Atget e Evans, indicando o primeiro à corrente documentarista e o segundo a corrente foto conceitual. Segundo ele (2002, p. 146), ambos formam as bases da fotografia dos anos 1980-2000.

Outra análise dada ao estudo da fotografia documental deu-se com o grupo de pesquisa liderado por Eugene Meyer que investigou sobre a mudança do estatuto da fotografia tomando como objeto de estudo as fotografias que compõem o arquivo de Casasola. O resultado foi comunicado no catálogo da exposição *Imagen histórica de la Fotografia no México*. O estudo passou pelo ponto de vista da fotografia como documento social com olhar sobre a evolução crítica do ponto de vista histórico, deixando de lado a interpretação estética. Apesar disso, apresenta o fotógrafo como um agente (consciente – inconsciente) que

[28] "A ativação da dialética arte-documento constituiu na perspectiva de implantação da fotografia contemporânea. Nesta perspectiva que os regimes de historicidade da fotografia irão aparecer em três formas: uma historicidade da crise (fotografia contemporânea e da informação); a historicidade de legitimação (a fotografia contemporânea e o crítico de arte); a historicidade da utopia (o modelo documentário como extrapolação do repertório artístico)" (tradução nossa).

testemunha o processo social-político vigente. Para Eugene Meyer, a fotografia é uma "testemunha" produzida pela subjetividade do fotógrafo.

4.5 Propostas de metodologia para dimensionar a fotografia.

A análise do objeto de estudo desta pesquisa problematiza o sujeito cultural representado na fotografia contemporânea. Essa perspectiva de estudo pode ser ajustada com algumas proposições feitas por Menezes (2003, p. 29) quando ele considera "a fotografia (e as imagens em geral) como parte viva de nossa realidade social. Vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções." No entanto Morin (170, p. 185) alerta: "Qualquer objeto, assim como qualquer acontecimento real, abre uma janela para o irreal; o irreal tem arraias assentes sobre o real; quotidiano e fantástico são uma e a mesma coisa, com dupla face."

Considerando as duas observações, entende-se que é necessário dimensionar os códigos visuais que protagonizam sensações, emoções, ações, situações e significados com simbologias e estéticas próprias a cada série fotográfica. Nessa trama propõe-se compreender o objeto de estudo, que são fotografias contemporâneas, retomando a práxis desenvolvida no passado. Isto é, imagens recorrentes ou marcantes na história da fotografia moderna, mas com o olhar sobre sua adaptação ao universo da informação contemporânea e à realidade social atual[29]. Sendo assim, tomam-se na fotografia contemporânea seus novos valores e agregam-se à visualidade a noção da representação de sentimentos, sonhos, fantasias, valores, revoltas e expectativas presentes no atual universo social.

A delimtação da metodologia utilizada com o objetivo de levantar os códigos visuais iniciou-se com a leitura do artigo de Monteiro (2008). Neste texto, o autor apresenta um panorama sobre as principais problemáticas e questões teórico-metodológicas na pesquisa sobre história e fotografia que foram realizadas por pesquisadores brasileiros. Dentre os diferentes

[29] O capítulo 3 serve como referencial teórico das diferentes modalidades da fotografia.

trabalhos existentes na literatura, elegeram-se para esta investigação alguns apontamentos vistos no trabalho de Ana Maria Mauad (1994, 1996, 2004). Para Monteiro (Op. cit., p. 176),

> Uma das principais contribuições desse estudo é o tratamento da problemática do espaço na construção de códigos de representação fotográfica do comportamento da sociedade burguesa carioca entre 1900 e 1950. Mauad (2004, p. 19-36) estabeleceu para sua análise das imagens fotográficas cinco categorias espaciais que abrangem tanto o plano do conteúdo quanto da expressão: o espaço fotográfico, o espaço geográfico, o espaço do objeto, o espaço da figuração e o espaço da vivência.

O trabalho de Mauad (2004) pode ser compreendido da seguinte forma:

I) A pesquisa fotográfica não pode ficar limitada a uma única fotografia, pois o trabalho com a série fotográfica expõe "o caráter polifônico, resultante do circuito de produção, circulação e consumo das imagens";

II) O entendimento da fotografia como texto (suporte de relações sociais) suporta a pesquisa junto aos outros textos visuais ou escritos que precedem ou concorrem à série fotográfica analisada, gerando um processo continuado de sentido social;

III) O caráter transdisciplinar na pesquisa fotográfica deve ser levado em consideração;

IV) Alguns aspectos a serem observados nas imagens visuais são a produção (dispositivo tecnológico), valor atribuído à imagem pela sociedade (informativo, artístico, pessoal...), a fotografia como resultado do processo de produção de sentido social resultante da relação entre sujeitos, atualizando memórias, inventando vivências, imaginando a história;

V) Mauad lembra que Jacques Le Goff considera a fotografia simultaneamente como imagem-documento e imagem-monumento. Na primeira entende como índice e na segunda como símbolo;

VI) A fotografia é um texto visual resultante do jogo entre expressão e conteúdo onde são envolvidos o autor, o texto e o leitor;

VII) Todo o produto cultural envolve um *lócus* de produção e um produtor gerando um significado que é aceito socialmente como válido devido ao investimento de trabalho de sentido;

VIII) O significado da imagem está na competência de quem a observa e segundo regras culturais (coletivas);
IX) O *corpus fotográfico* pode ser organizado a partir de um tema;
X) Com a noção histórica da mensagem fotográfica tem a noção de espaço geográfico, político, social, de figuração e de vivências;
XI) A imagem fotográfica coloca presente o passado com a mensagem que se processa através do tempo. Depende das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que a produziu e consumiu;
XII) "A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sígnica. [...] Os códigos são elaborados na prática social e não podem ser vistos como entidades ahistóricas" (MAUAD, op. cit., p. 27). Sendo assim, a fotografia é resultado de um processo de construção de sentido, não é neutra. Incorpora funções sígnicas com referência a si mesma e àquele conjunto de escolhas possíveis;
XIII) Campos de análises da forma de expressão fotográfica: tamanho da fotografia, formato e suporte, tipo de foto (posada ou instantânea), enquadramento, nitidez (iluminação e profundidade de campo);
XIV) Campos de análises na forma do conteúdo: lugares ou espaço fotográfico (amador e profissional), espaço geográfico, espaço do objeto, espaço da figuração, espaço da vivência.

Conforme Monteiro observa (2008, p. 177), "Mauad relacionou e cruzou os padrões técnicos envolvidos nas formas de expressão das imagens com padrões de conteúdo para elaborar a sua interpretação dos códigos de representação social da classe dominante carioca." Para a análise das fotografias Mauad, utilizou as seguintes definições de "espaços".

I) Espaço fotográfico: Compreende o recorte espacial processado pela fotografia. Incluindo-se a natureza do espaço, como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na composição e a quem este espaço está vinculado: amador ou profissional. Nessa categoria estão sendo considerados os itens contidos no plano da expressão. Respectivamente: tamanho, formato, enquadramento, nitidez e o produtor.
II) Espaço geográfico: Compreende o espaço físico representado na fotografia. Procura-se caracterizar os lugares fotografados, a trajetória de mudanças ao longo dos anos que a coleção cobre e essa trajetória as oposições cidade e campo, fundo artificial e natural, espaço interno e externo. Nessas categorias

estão incluídos os itens do local retratado, ano e atributos de da paisagem todos contidos no plano do conteúdo.

III) Espaço objeto: Compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se a partir dessa categoria a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Estão incluídos na sua composição os itens tema da foto, objetos retratados, atributos das pessoas e atributos da paisagem.

IV) Espaço de figuração: Compreende as pessoas retratadas, a natureza deste espaço, a hierarquia das figuras e outros atributos. O item pessoas retratadas, do plano de conteúdo e atributos de pessoas, do plano de conteúdo e a distribuição dos planos e objetivo central, do plano de expressão, integram essa categoria.

V) Espaço de vivência: Compreender o tema da foto. As atividades que mereciam ser fotografadas e os tipos de fotos que destas surgiram. Os índices tema da foto, local retratado, figuração, produtor e as principais opções técnicas compõem a categoria.

A pesquisa de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997) também colabor para compreender sobre o estudo do repertório de signos visuais na fotografia. Segundo Monteiro (2008, p. 178), "a importância desse estudo entre outros fatores, está no fato de construir uma metodologia voltada para a interpretação dos padrões visuais de representação da cidade, remetendo à análise dos modelos específicos de tratamento fotográfico do espaço urbano." Dentre eles estão os descritores icônicos e formais, conforme comunicado abaixo:

I) O tratamento individual para cada fotografia passa pelo estudo dos atributos icônicos e formais da imagem;

II) Os *descritores icônicos* são os elementos figurativos e espaciais que compreendem aspectos da imagem: tipologia do espaço, localização, tipologia urbana, abrangência espacial, acidentes naturais, infraestrutura, processos e serviços, de comunicações, de imobiliário urbano, de paisagismo, de funções arquitetônicas, pessoas (gênero e etário), personagens, transportes;

III) Os *descritores formais* abordam aspectos relacionados à teoria da imagem e à aplicação de métodos de analise das artes plásticas ocidentais. Estes descritores são apresentados por cinco categorias: enquadramento, articulação dos planos, efeitos e estrutura;

IV) Os *padrões temático-visuais* são retrato, circulação urbana, figurista, diversidade, coexistência, intensidade, mudança e paisagístico.

Os itens relacionados acima auxiliam na organização da visualidade da fotografia, tendo como norte o levantamento dos códigos visuais que se apresentam na composição fotográfica. No entanto, deve-se mencionar que a presente pesquisa, apesar de seguir por parte estes apontamentos, considera essa metodologia como sendo uma referência inicial. Isto é, o estudo das fotografias realizadas por Levy e Bittar não passará por um enquadramento rígido, seguindo especificamente as formulações mencionadas por Mauad (2004) e Lima & Carvalho (op. cit.), pois cada pesquisa apresenta problemas e características próprias e assim cada uma delas necessita de uma metodologia particular.

Além do levantamento dos códigos visuais, outro aspecto importante para a análise desses ensaios é a observação da práxis fotográfica de cada autor, observando a complexa problemática do que é a fotografia em si e sua abrangência. Sobre isso, vale mencionar Heinich (2008, p. 50) por chamar a atenção sobre a importância do artista: "fazer do artista o construtor e não mais apenas o objeto passivo de sua própria recepção, é uma tendência forte da nova história social da arte tal como se desenvolveu nos anos 80." Tal entendimento associa-se à noção de sujeito cultural, mencionado por Touraine (2007). Nesse sentido, o sujeito fotografado, assim como os fotógrafos, são compreendidos nessa investigação como atores sociais.

Além do papel do fotógrafo e do fotografado, deve-se lembrar sobre a importância do curador e do crítico de arte, porque os ensaios veiculados nos catálogos do artista, assim como nos eventos artísticos se fazem a partir de uma interpretação do curador. Nessa perspectiva, é importante frisar que os ensaios de Levy e Bittar foram feitos anterior ao projeto curatorial da BAVM, ou seja, as fotografias não foram encomendadas pela BAVM. Com isso, os curadores aproximaram um

repertório de imagens prontas para serem exibidos nesta instituição[30]. Ambos colaboram para a construção do imaginário social.

> The contemporary gaze prefers to look at imaginary, and pretty soon it looks even further at virtual world, and it follows this path the real world become nothing but an obstacle. Photography was once sold as reality. But even then, it did not capture the reality of the world, but rather synchronized our gaze with the world: photography is our changing gaze upon the world - and sometimes a gaze upon our own gaze[31] (BELTING, 2011).

Este "olhar" da fotografia sobre o mundo e do "mundo" que se faz pela imagem-acontecimento é resultante de várias ações. Por exemplo, da práxis fotográfica, da comunicação da crítica de arte e da inclusão das fotografias em determinada instituição. A seguir, comunicam-se algumas considerações relativas a essa problemática por serem pontuais na obra dos dois fotógrafos.

Sendo a zona urbana o lócus das fotografias realizadas por Levy e Bittar, o estudo das fotografias de representação do sujeito na cidade e na fronteira (zona central ou zona periférica) conduzirá ao exame do próprio espaço, dos atores e de suas práticas sociais. Segundo Bernard Lepetit (2001, p. 147) "as sociedades urbanas não se alojam em conchas vazias encontradas por acaso: procedem continuamente a uma reutilização e a uma mudança de sentido das formas antigas. Elas as reinterpretam."

Desta maneira, a análise das formas de percepção, identificação e atribuição de significado desse universo social é notada a partir de um léxico próprio que nomeia e dá significado à relação espaço-sujeito, evidenciando tipos representacionais que convergem para modalidades específicas como identidade, violência e a vivência em múltiplos

[30] O projeto de *Sangre* foi iniciado em 2001 e *Fin de Zona Urbana* em 1996.

[31] O olhar contemporâneo prefere olhar o imaginário e muito em breve, ele parece ainda mais no mundo virtual, e segue este caminho o mundo real se tornando nada, mas um obstáculo. A fotografia foi uma vez vendida como realidade. Mas mesmo assim, ela não capturou a realidade do mundo, mas sim sincronizou o nosso olhar com o mundo: a fotografia é nossa mudança de olhar sobre o mundo - e às vezes um olhar sobre nosso próprio olhar (tradução nossa).

territórios. Nessa lógica, o sujeito (fotógrafo e fotografado) "enxerga" a cidade e seu território como lócus de produção de ações, resultando algumas vezes na produção da imagem-acontecimento.

Essa questão do espaço vivido como forma de registro social leva à tríade sujeito-espaço-identidade. Nesta trama acrescenta-se o próprio movimento cultural que sinaliza o problema da definição do espaço geográfico (simbólico). No caso desta pesquisa, o evento BAVM está atrelado à noção de território num amplo sentido (econômico, territorial, cultural) e tenta defender a identidade imaginária do "sujeito latino-americano" junto à identificação da sigla MERCOSUL[32].

Outros aspectos específicos com relação à associação identidade-espaço são vistos nas cenas dos ensaios de Levy e Bittar por exibirem alguma atitude, expressão, sentimento com relação à noção de sentido de pertencimento do indivíduo ou do grupo no espaço de vivência, seja nas relações de poder, seja no desejo de apropriação do espaço que pode resultar na afirmação de determinada identidade imaginária ou construída.

Seguindo esta linha de discussão, procura-se analisar no capítulo 5 a relação identidade-espaço, buscando suas derivações (território, territorialidade, local, global) como parte do processo que suporta e/ou determina a ação política do sujeito cultural, contribuindo assim para sua construção identitária.

Essa colocação conduz para a seguinte observação: no caso desses dois ensaios, a cidade e a região de fronteira aparecem como padrões temático-visuais. Isto é, a poética do processo desses fotógrafos evidencia a preocupação com a vida comum, o cotidiano em zonas urbanas. Isso leva a outra observação: se os retratos fotográficos, especialmente produzidos nos estúdios, destacaram ao longo da história da fotografia as "ilusões sociais" por meio de encenações padronizadas (FABRIS, 2004),

[32] Outros ensaios foram observados ao longo das quatro primeiras edições da BAVM (1997-2003): Adriana Lestido (*Madres e Hijas*, *Mujeres Presas*) Juan Britos (*Oriente/Occidente Comunidades Indígenas del Paraguay*) e Carlos Bittar (*Entrecasa*). Estes não foram estudados por não contemplarem a delimitação escolhida, ou seja, não são produções fotográficas realizadas especificamente nas ruas de regiões urbanas e seus arredores.

os dois ensaios presentes na BAVM mostram a "desilusão" do sujeito, imprimindo determinadas visualizações do aspecto cultural atrelado ao seu território ou ao desejo deste grupo ou sujeito em territorializar-se. No capítulo seguinte, essa suposição será desenvolvida com a análise das fotografias que compõem cada obra. Para ambos serão considerados os seguintes pontos:

(1) A práxis do fotógrafo;
(2) Os textos presentes nos catálogos da IV BAVM e no próprio catálogo fotográfico *Sangre* e *Fin de Zona Urbana*;
(3) Os códigos visuais em cada fotografia;
(4) A proposta da IV BAVM ocorrida em 2003 na cidade de Porto Alegre;
(5) O contexto histórico e social presente no território em que as fotos foram realizadas.

5

O sujeito moderno nos ensaios fotográficos de Diego Levy e Carlos Bittar

Este capítulo é dedicado à análise dos ensaios *Sangre* e *Fin de Zona Urbana*. Para isso, comunicam-se o levantamento dos elementos visuais nas composições fotográficas e apontam-se quais são as perspectivas apresentadas pelos curadores e críticos que escreveram os textos veiculados nos catálogos mencionados e no catálogo da IV BAVM.

Para desenvolver esta etapa da pesquisa considera-se que o estudo da visualidade destes ensaios deve ser feita de forma ampla, ou seja, pela análise da fotografia fundamentada na prática em rua e nas normativas da fotografia-expressão; pela crítica do texto curatorial e pelo ponto de vista da instituição BAVM; pelas relações existentes entre espaço e sujeito, dando ênfase à análise da identidade construída junto às relações territoriais.

Como Levy procurou cenas de violência urbana em suas diferentes modalidades e Bittar trafegou em cenários de fronteira do Paraguai, além do interior deste país, procura-se entender as relações entre a comunicação escrita e a narrativa visual em cada série fotográfica[1]. A análise focaliza a investigação sobre os significados observados em situações de similaridades, complementaridades ou divergências associado aos valores, aspirações, modelos, ambições e temores dos sujeitos que vivenciam o distanciamento do modelo do "Estado protetor". Neste aspecto, interessa avaliar se nos dois ensaios fotográficos existe um discurso de alteridade nos espaços urbanos e

[1] Apesar de *Sangre* e *Fin de Zona Urbana* apresentarem especificidades própria à temática e ao lugar fotografado, a questão central desta pesquisa permanece para todas as séries, ou seja, com foco para a interpretação do sujeito e suas territorialidades que são compreendidas como forma de representações identitárias culturais contextualizadas nos processos da globalização.

arredores e como este se apresenta. Ainda, ao longo deste capítulo busca-se comentar sobre o potencial dos ensaios fotográficos com relação às associações entre realidade, imagem, construção de memória social e imaginário individual. Para isso, recorda-se o texto de Canclini (2010, p.30):

> A época globalizada é esta em que, além de nos relacionarmos efetivamente com muitas sociedades, podemos situar nossa fantasia em múltiplos cenários ao mesmo tempo. Assim desenvolvemos, segundo Arjun Appadurai, vidas imaginadas (APPADURAI, 1996). Imaginado pode ser o campo do ilusório, mas também é o lugar, diz Etienne Balibar, onde nos contamos histórias, o que significa que temos o poder de inventar histórias (BALIBAR, 1998).

A metodologia de análise destes ensaios fotográficos tomou as referências teóricas que foram mencionadas nos capítulos anteriores, com destaque para os apontamentos realizados na seção 4.5.

5.1 A dimensão dos ensaios e o contexto histórico na produção das obras de Diego Levy e Carlos Bittar.

Para compreender a práxis fotográfica de Diego Levy, deve-se mencionar que a produção deste fotógrafo conta com a experiência que obteve no ramo fotojornalístico e um pouco menos no ramo publicitário e cinematográfico, conforme comunicado no *Apêndice A*. Contudo, a forma de trabalho e a estética observada nas quatro séries que compõem *Sangre* evidencia a princípio uma postura fotojornalística e fotodocumentarista. Isso é afirmado quando se verifica que a série *Sangre* de Buenos Aires foi realizada em diferentes lugares públicos quando Levy estava em trânsito pela cidade e outras vezes quando o fotógrafo cobria a pauta de jornal ou seguia espontaneamente o noticiário de eventos violentos comunicados na televisão (Figura 15). Além disso, Levy comenta sobre sua postura fotojornalística (Figura 16) em entrevista para “Folha de São Paulo” (ARANTES, 2005):

> Consegui ajuda das pessoas do jornal "O Dia". Eu ia de manhã cedo para lá, trabalhar como se fosse um fotógrafo do jornal. Sentava na editoria de fotografia e esperava ocorrer alguma notícia policial. Quando ocorria, acompanhava o fotógrafo do jornal, no mesmo carro. Fiz isso durante duas semanas. [...] No Rio, sempre me desloquei com o fotógrafo do jornal. Se ele dizia que em determinado lugar não convinha entrar porque era perigoso, eu não entrava. Fazia isso pela minha própria segurança e em respeito às pessoas que estavam me levando.

Figura - 15 Manchas de Sangue de uma civil ferida durante tiroteio entre polícias e delinquentes, Plaza Flores. Série de Buenos Aires [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 16 Jovens assassinados pela polícia. Série do Rio de janeiro [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

De forma detalhada, tem-se que Levy fotografa num estilo direto com o acontecimento que ainda está em ação e muitas vezes perto do ocorrido, mostrando mortos, feridos, indignação da comunidade que vive atos e cenas de violência urbana (Figuras 17 e 18). Segundo a percepção de Travnik (LEVY, 2006), as fotografias lembram cenas de filme policial

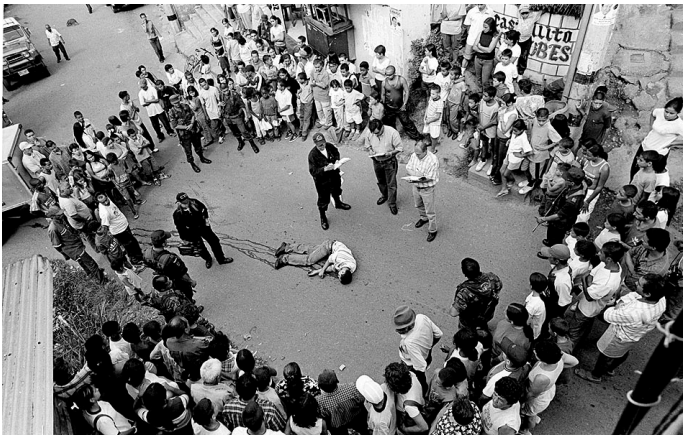
em preto e branco (*film noir*). Utilizando-se das palavras de Travnik (LEVY, 2006):

> Como los grandes exponentes de la novela o el cine policial negro, retrata el crimen y la muerte que hoy cruzan brutalmente la vida en las grandes ciudades de Latinamerica". Segundo ele, são imagens cruas que "retrata el crime y la muerte que hoy cruzan brutalmente la vida en las grandes ciudades de Latinamérica.

Figura - 17 Briga entre manifestantes e polícia. Série da Cidade do México [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 18 Jovem assassinado na comunidade 13. Série de Medellín [Diego Levy].



Fonte: Levy (2006).

Com relação ao espaço vivido, o fotógrafo Juan Travnik relembra em seu texto (LEVY, 2006), que há muitos anos atrás alguns dos bairros de Buenos Aires eram frequentados durante a noite calorosa de verão. Porém, ele observa que as mudanças sociais vieram carregadas pelas vivências de lutas políticas e pelo terrorismo ditatorial ocorridos na segunda metade da década de 1970 na Argentina. Dentre algumas consequências sociais percebidas como resultados deste contexto estão o suicídio como fenômeno novo, crimes e violências oriundas da marginalidade e roubos que foram acelerados na década de 80.

Interessante notar que a partir de 2000 estes temas passaram a ser recorrentes no trabalho de Levy. Além de publicar as fotografias de violência urbana no caderno policial de jornais, o fotógrafo concentrou-se no trabalho pessoal em Buenos Aires, seguindo adiante para fotografar a violência urbana no Rio de Janeiro, Medellín e Cidade do México. Além disso, algumas fotografias que compõem *Sangre* foram utilizadas junto ao texto do *relatório The Silent War of the Americas Canada´s Leadership Opportunity* (COMLEY et al, 2008). Neste documento constam alguns dados sobre a violência na América Latina e o projeto de recuperação desta situação, além do interesse do Canadá com essa possível melhoria.

Além do texto de Juan Travnik, encontra-se a escrita de Ricardo Ragendorfer no catálogo *Sangre*. Nesta publicação é mencionada a constância da violência presente nas cidades fotografadas por Levy. "Como si en la historia de la humanidad solo hubiera tres o cuatro metáforas, en un mundo donde morirse es más fácil que ganar al bingo"[2]. Ragendorfer, além de apontar de forma irônica a fragilidade da vida nestas cidades, ele elabora as seguintes associações: Buenos Aires ao fantasma da insegurança e à corrupção policial; Rio de Janeiro à marginalidade e à guerra entre traficantes; Medellín ao combate dos militares e da polícia contra o narcotráfico; Cidade do México ao ajuste

[2] "Como se na história da humanidade única havia três ou quatro metáforas, em um mundo onde morrê-lo é mais fácil que de ganhar ao bingo" (tradução própria).

de contas entre os cartéis de drogas e os grupos de jovens habitantes das cidades satélites (Figuras 19 até 29).

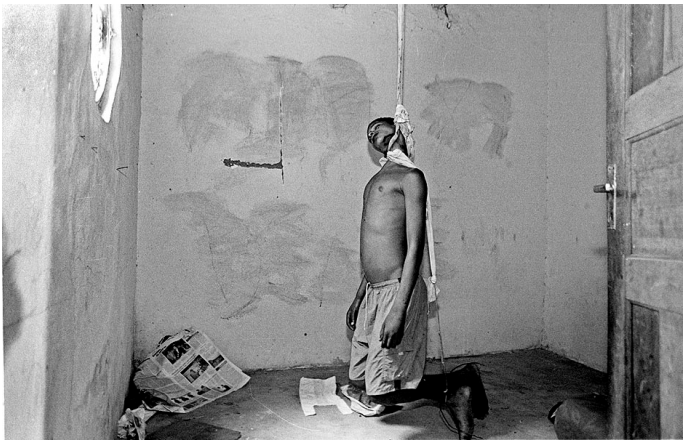
Figura - 19 Briga entre integrantes de grupos de um bairro miserável em Buenos Aires.
Série de Buenos Aires [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 20 Policial aposentado se suicida no porto La Boca.
Série de Buenos Aires [Diego Levy].

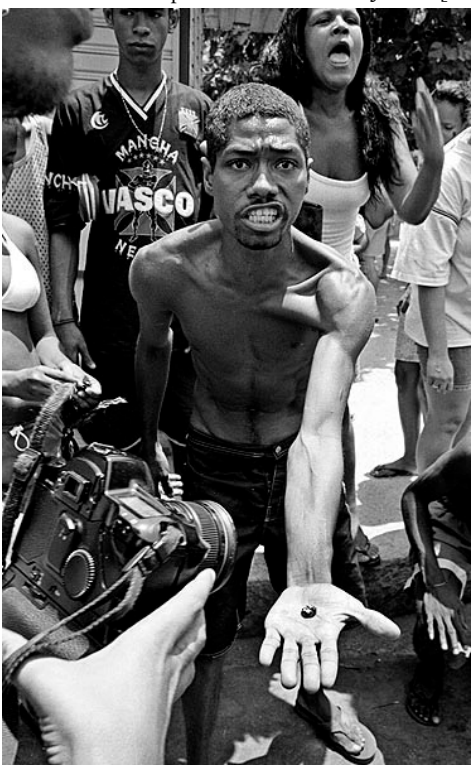
Fonte: Levy (2006).

Figura - 21 Jovem assassinado na Favela de Acari. Série do Rio de Janeiro [Diego Levy].



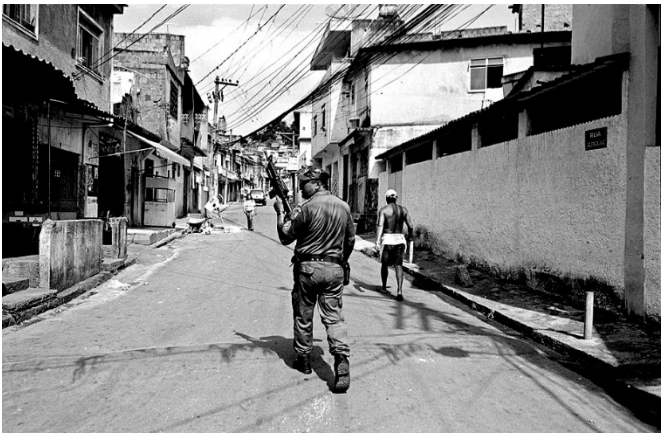
Fonte: Levy (2006).

Figura - 22 Protesto contra a polícia. Série do Rio de Janeiro [Diego Levy].



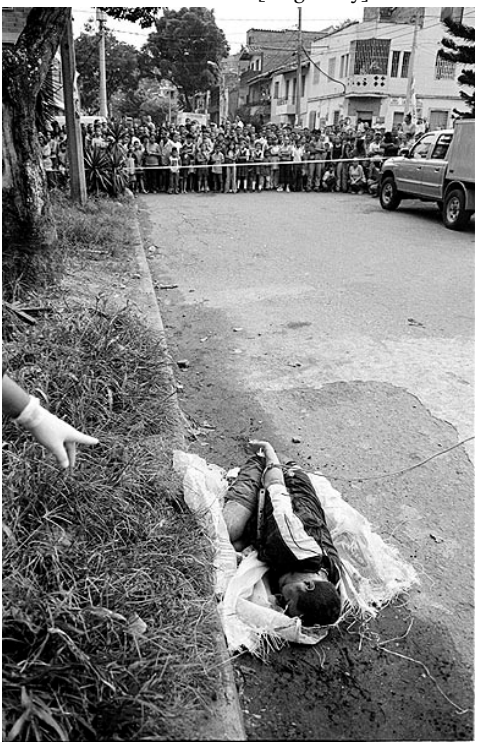
Fonte: Levy (2006).

Figura - 23 Controle policial. Série do Rio de Janeiro [Diego Levy].



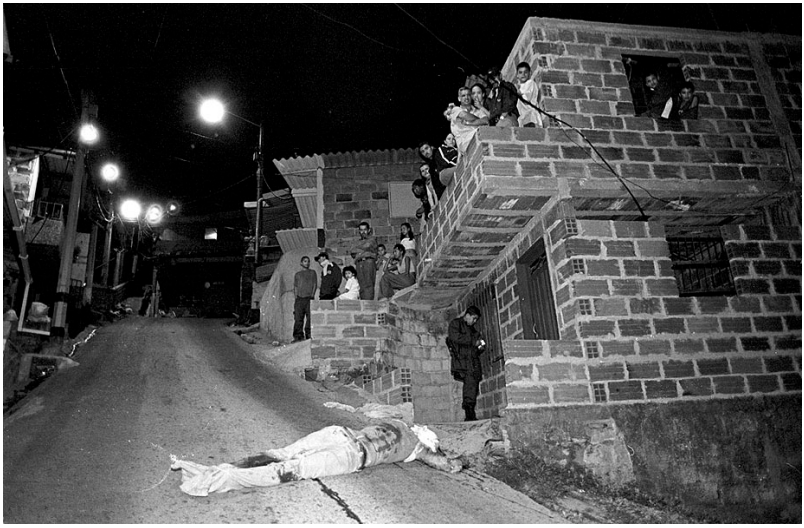
Fonte: Levy (2006).

Figura – 24 Corpo dentro de um saco de um jovem desaparecido no bairro Moravia. Série de Medellín [Diego Levy].



Fonte: Levy (2006).

Figura - 25 Assassinato em Caicedo. Série de Medellín [Diego Levy].



Fonte: Levy (2006).

Figura - 26 Presos na delegacia policial. Série da Cidade do México [Diego Levy]

Fonte: Levy (2006).

Figura – 27 Morto por queda na Colônia Tolteca. Série da Cidade do México [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

De fato, as marcas de sangue, as balas, as perseguições, as mortes, as apreensões, os crimes, as revoltas mostram a história de todos os dias. Conforme mencionado, as fotografias tiradas na cidade do Rio de Janeiro foram realizadas a partir da orientação dada pela rotina dos fotógrafos do jornal "O dia". Logo nota-se que o cotidiano das ações dos fotojornalistas funcionou como fonte de pesquisa para Levy. Ainda, em outras situações, o mesmo buscou as notícias em anúncios transmitidos no rádio e na televisão. Essa postura próxima aos meios de comunicação situa sua produção no regime da informação (CAUQUELIN, 2005) e conduz às observações feitas por Canclini no artigo "Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de Comunicação" (2002). Neste texto Canclini (Op. cit., p. 50) afirma:

> Uma descoberta que se confirma em diversas pesquisas dos últimos anos é que a imprensa, o rádio e a televisão contribuem para reproduzir, mais do que para alterar, a ordem social. Seus discursos têm função de mimese, de cumplicidade com as estruturas socioeconômicas e com os lugares comuns da cultura política. Mesmo quando registram manifestações de protesto e testemunham a desigualdade, editam as vozes dissidentes ou excluídas de maneira a preservar o *status quo*.

No entanto, a ação de Levy se diferencia dos fotojornalistas. Primeiro porque sua produção extrapola os meios de comunicação, pois elas são vistas no universo artístico e sendo assim passam a ter maior credibilidade no sentido de não se mostrarem como imagens "banalizadas", mas como fotografias que buscam a beleza, apesar de afirmar o desgaste entre sujeito e Estado. Neste sentido, na poética do processo de Levy prevalece o critério da escrita segundo a subjetividade do fotógrafo que busca a beleza no cotidiano violento das cidades mencionadas. Utilizando as palavras de Levy em entrevista para o jornal "Folha de São Paulo" (7/09/2005):

> O critério de edição é exclusivamente estético. Este trabalho não tem uma intenção jornalística ou de revelar informação, mas sim estética. Há certas

> fotos que me agradam e me parecem funcionar; outras não. É uma questão subjetiva[3].

No conjunto da obra verifica-se a peculiaridade na representação da violência de cada cidade, apesar do contexto social de cada uma esbarrar em problemas similares, resultantes da política neoliberal, corrupção, tráfico de drogas, exclusão social, entre outros. Tomás Eloy Martínez é citado no catálogo *Sangre* (LEVY, 2006) para resumir essa problemática: "Diego Levy es uno de los fotógrafos que mejor captan la realidad actual de América Latina"[4]. De fato, as fotografias foram produzidas no contexto da sociedade cultural (TOURAINE, 2007), marcada pelas contradições dos processos de globalização. Entretanto, isso não significa que as séries fotográficas são "espelho do real". Nesta pesquisa concorda-se com Belting (2011) quando relaciona a fotografia com imagens mentais.

> Photography no longer shows us what the world is like, but what the world was like at a time when people still believed that they could possess it in photography (BELTING, 2011, p. 146)[5].

> Frank's reflections on the image explore the relationship between the medial image (the photograph) end mental image (experience, felling, and self-expression). He is interested in the transparency of photography for a different kind of image, one that has its locus in himself and his imagination (BELTING, 2011, p. 165)[6].

Esta formulação da fotografia próxima à noção de imaginário e sua exemplificação com a obra do fotógrafo Frank pode ser compreendida ao longo da análise do trabalho de Levy. Verifica-se que o fotógrafo utiliza

[3] Esse critério da subjetividade conduzirá a análise do trabalho de Levy para o conceito fotografia-expressão (ROUILLÉ, 2009).

[4] "Diego Levy é um dos melhores que captam a realidade da América Latina" (tradução nossa)..

[5] A fotografia não nos mostra mais como o mundo parece ser, mas o que o mundo parecia ser no momento em que as pessoas ainda acreditavam que poderiam possuir o ocorrido na fotografia (BELTING, 2011, p. 146).

[6] As reflexões de Frank sobre imagem exploram a relação da imagem-mídia (a fotografia) e da imagem mental (experiência, sentimento, e auto-expressão). Ele está interessado na transparência da fotografia para uma espécie diferente de imagem que tem lugar em si mesmo e em sua imaginação (BELTING, 2011, p. 165).

câmera de pequeno formato pelo fato das fotografias serem retangulares e por obter cenas que exigem um ato fotográfico rápido. A escolha da fotografia em preto e branco é constante neste trabalho, apesar do fotógrafo utilizar a fotografia-cor em outros ensaios como *Choques* e *Golpes* (www.diegolevy.com). Esta exaltação ao filme preto e branco e o uso constante da câmera de pequeno formato mostra que a práxis fotográfica e a estética de *Sangre* aproximam-se do fotojornalismo. Todavia, conforme observa Travnik, a poética visual de *Sangre* lembra as cenas de *film noir*, conciliando seu trabalho à poética artística que valoriza contrastes exagerados e cenas misteriosas.

Para obter esse tipo de simbiose poética (documento-arte) no registro do acontecimento imediato, associando a fotografia à expressão de “terror” e à sensação de “suspense”, sempre exaltando a beleza em preto e branco, Levy preferiu a valorizar a estética ao invés de fazer o simples registro do “isso foi”, conforme afirma em entrevista para a Folha de São Paulo (LEVY, 2005).

> O que tento é recortar imagens da realidade e encontrar beleza em algum ponto delas. Pode parecer estranho, mas, para mim, as fotos de "Sangre" são lindas, além de serem cruas, duras, fortes e pesadas. Eu as vejo como imagens belas, que eu penduraria na parede da minha casa.

Estudando com maior detalhe a obra de Levy, nota-se que ela tem raízes no *fotodocumentário* dos anos 1930. Isto é verificado pela preferência do fotógrafo por imagens figurativas (maior ligação entre fotografia e seu referente) e a forte intenção de apresentar a fotografia como linguagem engajada e testemunhal. Ainda, na entrevista citada (idem), a repórter Silvana Arantes auxilia nesta questão quando comenta sobre a fala do fotógrafo: “Nas quatro cidades, Levy acompanhou fatos policiais de toda natureza. "Não interessava muito sua origem, mas sua consequência, que era a violência nas ruas", afirma o fotógrafo”.”

Analisando a entrevista e buscando referências nas tabelas apresentadas na seção 4.3, pode-se afirmar que Levy trabalha a

hibridização da fotografia documental, seguindo algumas características dos anos 1930 e outras particularidades das produções dos anos 1950 até a atualidade. O certo é que o fotógrafo busca o belo na violência urbana, conforme frisa em entrevista para Folha de São Paulo (*idem*). No caso, o que aproxima a produção de Levy ao conceito fotodocumental é a circulação de *Sangre* e a narrativa das séries que se complementam neste ensaio, quando seguidos os critérios de análises comunicados nas tabelas 1 e 2, localizadas na seção 4.3. Além disso, conforme comunicado no *apêndice A*, verifica-se a inserção na *Revista de Estudios Sociales* (Bogotá, 2006) e na seção *Seleccion Fotográfica* como trabalho premiado em *Nuevo Periodismo Iberoamericano* (2001). Ainda, junto com a série produzida no Rio de Janeiro, aparece a série de Buenos Aires comunicada na revista eletrônica mexicana*,Zone Zero*, que é especializada em fotodocumentarismo. No ambiente artístico este ensaio foi exibido em diversas exposições, conforme exposto neste mesmo apêndice. De fato, o trabalho desenvolvido por Levy busca a legitimação no universo das artes, conforme aponta o currículo deste fotógrafo. Verifica-se, também, que somada às exposições, este fotógrafo publicou os catálogos *Sangre* e *Golpes* e recebeu diversas premiações (www.diegolevy.com).

Tendo essas informações relacionadas à produção de Levy, defende-se que a concepção da fotografia documental deixa a desejar. Isto porque conforme informado, essas fotografias podem ser compreendidas como uma produção que busca a experiência do fotógrafo (segunda a "realidade" eleita por ele) e "grava" os sentimentos e a autoexpressão do fotógrafo próxima à leitura visual do *film noir*.

Somando essas informações aos apontamentos de Belting (2011) e de Rouillé (2009), considera-se que as fotografias que compõem o catálogo *Sangre* é uma expressão subjetiva do fotógrafo (fotografia-expressão). Estendendo essas considerações e somando-as aos referenciais teóricos dos capítulos anteriores, afirma-se que as representações culturais comunicadas nas fotografias que compõem o ensaio *Sangre* não podem ser entendidas como determinada unidade

identitária, ou seja, considerando-as como a representação do "sujeito latino americano". Contudo, estas podem indicar a diversidade dos desejos e das revoltas vividas por pessoas que se encontram, naquele determinado momento, em espaços elegidos pelo fotógrafo. Por exemplo, na série da Cidade do México e nas fotografias tiradas nas favelas do Rio de Janeiro (Figuras 61 e 62) notam-se diferentes tipos de manifestações ou resultados provenientes destas situações.

Figura - 28 Policias detêm manifestante no centro de DF.
Série Cidade do México [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 29 Protesto de vizinhos. Série do Rio de Janeiro [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Esta relação imaginário/realidade se dá uma vez que tais atos não foram encenados, mas foram propositalmente escolhidos por Levy, seguindo critérios de beleza e sentimentos a respeito de determinadas ações violentas que estão presentes nas cidades selecionadas por ele. Além disso, a vivência destas situações foi concedida em muitos casos pelo contato que teve com fotojornalistas da região, sendo desta forma seu trabalho direcionado por pessoas externas ao processo de criação.

Com essas observações, busca-se no "documentário-imaginário" de Levy, a compreensão dos códigos visuais de cada fotografia, tendo como norte algumas considerações apresentadas sobre a metodologia de Mauad (1994, 1996, 2004) e Lima & Carvalho (1997) resumidas na seção 4.5. Sabendo que o assunto central de *Sangre* é a violência urbana, levantou-se nas séries fotográficas a ausência ou a presença, a predominância ou a particularidade de alguns elementos visuais. Para obter essas informações foi necessário delimitar a pesquisa visual optando por analisar a ocorrência dos seguintes descritores:

A) Visualidade do corpo

a. Estado do corpo: morto, queimado, ferido, com sangue, atropelado
b. Cabeça da pessoa está encoberta
c. Corpo do morto: visível, parcialmente visível, totalmente encoberto

B) Tipologia humana – faixa etária, gênero

a. Homem, mulher, adolescente, criança, bebê
b. Grupo de homens, mulheres, adolescentes, crianças, bebês

C) Tipologia Humana – funcional

a. Policial ou grupo de policiais
b. Civil ou grupo de civis
c. Repórter ou grupo de repórter
d. Moradores
e. Bandidos
f. Grupo de rivais
g. Transeuntes

D) Tipologia do lugar – território

a. Centro urbano
b. Periferia
c. Rodovia
d. Matagal
e. Paisagem
f. Delimitada pela polícia

E) Tipologia do lugar – elementos contidos no espaço

a. Casas
b. Casebres
c. Favelas
d. Prédios (comercial e residencial)
e. Delegacia
f. Sanatório
g. Comércio
h. Porto

F) Tipologia do lugar – elementos de segurança

a. Grades
b. Portões, portas de aço
c. Muros
d. Arame farpado

G) Tipologia do transporte

a. Carro
b. Ônibus
c. Ambulância
d. Carro do IML
e. Veículo policial (viatura ou camburão)
f. Motocicleta
g. Bicicleta
h. Taxi
i. Caminhão ou caminhonete
j. Maca
k. Cadeira de Rodas
l. Navio

H) Fotografia

a. Diurna ou noturna
b. Horizontal ou vertical
c. Fotografia interna (locação) ou externa
d. Profundidade de campo grande ou pequeno
e. Enquadramento aberto, médio ou fechado
f. Observa-se o horizonte na composição
g. Ângulo de visão de cima para baixo, de baixo para cima, frontal
h. Fotografia posada ou instantânea (referente em movimento)
i. Fotógrafo está próximo ou longe do referente
j. Fotógrafo e referente interagem

I) Situação ou ação

a. Protesto civil
b. Pessoa assassinada pela polícia
c. Pessoa assassinada pelo traficante
d. Pessoa supostamente assassinada pelo traficante ou bandido
e. Policial assassinado
f. Suicídio
g. Atropelados (mortos)
h. Morte indefinida
i. Perseguição policial
j. Detenção policial
k. Apreensão de armas
l. Controle policial

Com a conclusão deste trabalho de percepção visual, destacaram-se alguns resultados observados nas quatro séries (Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro e Medellín):

i) Visualidade do corpo:

- O *corpo humano morto* aparece em 40% do total de 83 fotos que compõem as quatro séries. Sua exposição perde somente para as fotos que mostram *corpo com sangue* (31%). Medellín é a cidade que mostra o maior número de fotos de *corpos humanos mortos* (13 fotos). Isso representa aproximadamente 65% das fotos que forma a série desta cidade.
- O *corpo da pessoa morta* aparece sempre visível nas cidades do Rio de Janeiro e de Medellín, sendo que Medellín destaca-se por ter em sua série 35% de corpos mortos totalmente visíveis (5 fotos de bandidos, 1 foto de civil mulher e 4 fotos de corpos não identificados).
- Interessante notar que Medellín e Rio de Janeiro não mostram corpos totalmente encobertos, somente parcialmente encobertos ou totalmente visíveis.
- No caso específico de corpos de pessoas vivas, algumas fotos mostram a *cabeça da pessoa encoberta*. Verificou-se que Buenos Aires e Cidade do México exibem essa atitude somente em 2 fotos de bandidos para cada cidade. Nas demais fotos de Buenos Aires e Medellín todas as cenas dos rostos dos bandidos aparecem nas cenas.
- O rosto totalmente escondido do possível bandido ocorre nas cenas de Buenos Aires e Cidade do México. Isso sugere a interpretação de que a mídia na Argentina e México tenha grande repercussão pelo fato do bandido ter o desejo de encobrir seu rosto.

Quando se traça o perfil geral da representação do estado do corpo para cada cidade observa-se que em números absolutos, Buenos Aires mostra 8 corpos com sangue e 5 fotos de mortos. Nas demais cidades destacam-se a representação da morte: 7 fotos para Rio de Janeiro; 8 fotos para Cidade do México e 12 fotos para Medellín. Em porcentagem isso significa que o corpo (morto) aparece em 16% das fotos de Buenos Aires; 22% no Rio de Janeiro, 25% na Cidade do México e 38% em Medellín. Com esses dados sobre a visualidade do corpo, afirma-se que segundo os ensaios de Diego Levy a morte está mais presente em Medellín. Essa informação aproxima-se do contexto violento que se

encontra a Colômbia. Além disso, deve-se observar que a exibição do corpo morto, totalmente visível, mostra maior aproximação do civil com os mortos nas cidades de Medellín e Rio de Janeiro.

> **ii) Tipologia humana – gênero, faixa etária, funcional:**
> - Para todas as cidades o número absoluto de fotos é maior para cenas onde tem grupos de homens: 11 fotos para Buenos Aires; 13 fotos para Rio de Janeiro; 21 fotos para Cidade do México e 9 fotos para Medellín. Isso resulta que 39% no total das fotos apresentadas com pessoas que entram nas categorias de gênero (homem, mulher, adolescente, criança, bebê e seus grupos) são fotografias de grupos de homens.
> - A apresentação de grupos de mulheres é significativa para Rio de Janeiro: 6 fotos; Cidade do México: 6 fotos e Medellín: 7 fotos. A série de Buenos Aires apresenta somente 1 foto com grupo feminino.
> - A aparição de grupo de adolescentes é distribuída entre as cidades: 3 fotos para Buenos Aires; 4 fotos para Rio de Janeiro; 2 fotos para Cidade do México e 4 fotos para Medellín.
> - No entanto, para o caso do grupo de crianças a cidade de Medellín vence com 7 fotografias. Nesta análise foram obtidas: 3 fotos do Rio de Janeiro; 2 fotos de Cidade do México e nenhuma foto para Buenos Aires. Somente Rio de Janeiro tem 1 foto de um bebê morto fotografado no IML.

Esses dados mostram que a violência urbana representada em todas as séries de Diego Levy é vivenciada com maior frequência entre o grupo masculino (39%). O grupo feminino aparece em seguida com 15%. Nas cidades de Medellín, Rio de Janeiro e Cidade do México a exposição de grupos de mulheres é bem distribuída: Rio de Janeiro (35%), Cidade do México (35%), Medellín (36%). Somente 5% no total das fotos de Buenos Aires mostram grupo de mulheres. Dentre as pessoas mais presentes nas séries está o policial

> **IV) Tipologia do lugar – espaço, elementos contidos no espaço, elementos de segurança:**
> **-** A tipologia territorial da área urbana mostra que 32% de todas as fotos ocorreram no centro urbano e 68% são fotografias tiradas na periferia Sobre a condição de urbanização desses dois locais, obteve-se que o maior número de ruas tem asfalto ou calçamento (92%).

- Com relação à tipologia funcional observou-se que 39% são residenciais e 34% são comerciais e prédios.
- O uso de grades, portões de aço, muros e arame farpado contabiliza 55 fotografias no total das fotos das quatro séries (83 fotos).

Esses elementos indicam que a violência urbana foi registrada com maior frequência na periferia, ou seja, em territórios pobres apesar de apresentarem em sua maioria asfalto ou calçamento. As cenas de violência são vividas tanto em áreas residenciais como em áreas comerciais, sendo que algumas dessas possuem alguma forma de proteção: grades, portões de aço, etc. A arma de fogo aparece 56% no total de 32 fotos que mostram qualquer tipo de arma (armas em geral, algemas, forca, etc.).

V) Tipologia do transporte:

Nas fotos urbanas de Levy algumas delas apresentam algum tipo de meio de transporte. Verificou-se que 82% dessas exibem carros, seguindo para 12% que mostram viatura policial ou camburão. O carro do IML aparece 12% e a maca como transporte de corpo (vivo ou morto) ocorrem 8% no total das fotos.

VI) Fotografia

Das fotos que é possível determinar o período, verificou-se que 77% foram realizadas durante o dia. O ato fotográfico resultou em sua maioria em fotografias instantâneas, horizontais, locação externa e sem mostrar o horizonte. Muitas das fotografias apresentam enquadramento de cima para baixo. Além disso, é frequente a presença do fotógrafo relativamente próximo ao referente.

VII) Situação ou ação

Sobre as ações, situações e temas trabalhados pelo fotógrafo observou-se que no total de todas as fotografias 25% delas são resultantes de mortes vindos do narcotráfico ou supostos bandidos. As apreensões de armas pelos policiais resultam 23% e pessoa assassinada pela polícia 16%.

A tabela a seguir mostra esses dados e destaca as porcentagens para cada cidade

Tabela 3 Assuntos levantados no ensaio fotográfico *Sangre* de Diego Levy.

ASSUNTO	CIDADES								ENSAIO SANGRE	
	BA		RJ		CM		M			
	TOTAL	%	TOTAL	%	TOTAL	%	TOTAL	%	TOTAL	%
NÚMERO TOTAL DE FOTOS	19	23	18	22	26	**31**	20	24	83	100
PROTESTO CIVIL	1	8	4	31	8	**61**	0	0	13	**16**
PESSOA ASSASSINADA PELA POLÍCIA	3	**75**	1	25	0	0	0	0	4	5
PESSOA SUPOSTAMENTE ASSASSINADAPELOTRAFICANTE/ BANDIDO	0	0	4	19	5	24	12	**57**	21	**25**
PESSOA ASSASSINADA PELO NARCOTRÁFICO	0	0	1	**100**	0	0	0	0	0	1
POLICIAL ASSASSINADO	0	0	1	**100**	0	0	0	0	0	1
ATROPELADO (CORPO MORTO)	0	0	1	33	2	**67**	0	0	3	4
MORTE INDEFINIDA	0	0	1	33	0	**0**	2	**67**	3	4
SUICÍDIO	1	**100**	0	0	0	0	0	0	1	1
PERSEGUIÇÃO POLICIAL	1	**50**	0	0	1	**50**	0	0	2	3
DETENÇÃO POLICIAL	6	31	4	22	7	**36**	2	11	19	**23**
APREENSÃO DE ARMAS	2	**67**	1	33	0	0	0	0	3	4
CONTROLE POLICIAL	0	0	2	**67**	1	33	0	0	3	4
OUTROS										9

Legenda: BA= Buenos Aires, RJ= Rio de Janeiro, CM = Cidade do México, D.F., M= Medellín. TOTAL = número absoluto de fotografias.

% = porcentagem de fotografias da cidade no total do ensaio *Sangre*.
Negrito = corresponde à maior % do assunto.

Com a finalização do levantamento dos códigos visuais, a dimensão fotográfica do ensaio *Sangre* de Diego Levy evidência que o território urbano de periferia é o *lócus* da violência. As pessoas que vivenciam essas situações são em sua maioria grupo de homens. A predominância de corpo-morto nas séries é de pessoas assassinadas por supostos

bandidos ou narcotraficantes. A ação da polícia que mata e apreende armas chama a atenção pela sua frequência. Isso mostra que o espaço vivido é composto por múltiplos atores (policiais, moradores, grupo de homens e de mulheres) sendo que alguns utilizam armas de fogo, presenciam ou sofrem assassinatos. A violência no trânsito é outro tema incorporado à visão de Levy, porém com menor ênfase. Este problema é particularmente trabalhado no ensaio *Choques* (www.diegolevy.com).

Para contextualizar esses resultados, tem-se que considerar que o projeto teve início em Buenos Aires (2001) e que o fotógrafo é de origem Argentina. Além disso, sua experiência em Buenos Aires estendeu para outras cidades da América Latina. Sendo assim, busca-se comunicar parte da história recente da Argentina para compreender as condições históricas, sociais e culturais da década de 1990, além do contexto atual do México, Colômbia e Brasil.

No século XX a Argentina é um país que se destacou por ter o menor índice de analfabetismo na América Latina apresentando o Produto Interno Bruto (PIB) superior a 45% até 1975. Mas, isso mudou no século XXI, adquirindo este país uma dívida externa de 140 bilhões de dólares em 2002 (SADER, 2006, p. P-99). Consta nesta referência: "se durante o peronismo os argentinos assistiram à versão autóctone do Estado de bem-estar social – era dos populismos latino-americanos -, os anos 60 foram marcados pelo Estado desenvolvimentista; nos anos 70, surgiu o Estado terrorista (como a maioria dos países do Cone Sul); e nas décadas de 1980 e 1990 reinou o Estado neoliberal" (SADER, 2006, p. P-101).

Para compreender esta mudança propõe-se repassar alguns momentos da história da Argentina no início do século XX. Neste período, ocorreu a expansão da elite que contava com a retenção da terra e o domínio do sistema político representado pelo sistema republicano e federal, oligárquico e conservador. Nestas circunstâncias, a Argentina que recebeu uma leva de imigrantes no século XIX e XX passou a construir Buenos Aires com ambição cosmopolita.

Entretando, com o conservadorismo republicano, a proteção dos interesses dos latifundiários e a repressão dos setores populares resultaram num processo que gerou instabilidade política neste país - a Argentina sofreu em 1930-1976 sete golpes militares. Dentre os motivos principais que deu início a este processo aponta-se a necessidade que houve de firmar a aliança dos militares com os latifundiários, exportadores, banqueiros e corporações estrangeiras com o objetivo de garantir a soberania, uma vez que perceberam que não conseguiam "construir um partido de direita que levasse o governo pela via eleitoral" (SADER, 2006, p. A-101). O registro do extremo poder de violência desta elite correu na última ditadura militar, período de 1976-1983, quando utilizaram formas exageradas de controle como a matança para defender os benefícios da renda latifundiária e financeira, refletindo em resultados desastrosos no que tange o direito civil e humano.

Para compreender as atitudes e as mudanças sociais e econômicas ocorridas na recente história da Argentina é interessante rever a predominância do bipartidarismo neste país. Dois grandes partidos são notados: União Cívica Radical (UCR) e Partido Justicialista (PJ). O primeiro representado pelos setores médios e altos da cidade e do campo e o segundo associado aos setores operários e setores médios e altos da burguesia industrial.

Em 1912 ocorreu a reforma eleitoral. Após três mandatos consecutivos de diferentes presidentes, (sempre membros do UCR), aconteceu o primeiro golpe de Estado. Na presidência esteve Yrigoyen, entre 1916-1922 e 1928-1930 (interrompido). Após esta contínua presença do UCR, nenhum membro deste partido conseguiu terminar ao longo do século XX e início do século XXI o mandato presidencial (SADER, 2006, p. A-102).

Na década de 1990 vale destacar que "os radicais voltaram ao poder em 1983, com a transição democrática conduzida por Raúl Ricardo Alfonsín. Sua gestão enfrentou uma grave crise que desembocaria em

hiperinflação, vários motins militares e forte pressão sindical. Em 1989, Alfonsín antecipou a entrega do cargo" (idem).

Para ter uma noção da gravidade em que a Argentina se encontrava, passaram pelo governo quatro ministros da Economia. Dentre os planos operados evidencia-se o Plano Brady que "explica o crescimento da dívida externa argentina e sua implosão no período de 2001-2002. O Plano Brady significou a plena incorporação da Argentina ao modelo neoliberal e à globalização" (SADER, 2006, p. A-111). No fim do governo Menem (1989-1999) "de 500 grandes empresas, 314 eram estrangeiras. A taxa de crescimento – de cerca de 9% da economia no período de 1991-1995 – despencou, o desemprego tornou-se estrutural, ampliou-se a distância entre ricos e pobres e a classe média começou a encolher, dando lugar ao surgimento dos 'novos pobres'" (SADER, 2006, p. P-A113).

Nesta insustentável condição assumiu a presidência Fernando De la Rúa (1999-2001) e como vice-presidente Carlos Chacho Àlvarez (líder da Frepazo – ex-justicialistas e socialistas). Porém, devido a um escândalo de corrupção, este partido que se posicionava como centro-esquerda, viu-se obrigado a efetivar a renuncia presidencial. Além disso, "na área econômica, aprofundou-se o modelo neoliberal ortodoxo da gestão menemista a tal extremo que desembocou na pior crise social e institucional da história argentina. Em 20 de dezembro de 2001, depois de saques e repressão policial, De la Rúa decidiu renunciar (Idem)." Em 2002, segundo dados oficiais, 57,5% da população urbana era pobre e 27% eram indigentes (SADER, 2006, p. P-A116). Nos anos 90 surgiu a nomenclatura "nupos" para denominar os novos pobres, que eram as pessoas de classe média que se tornou paupérrima.

Esta instabilidade social pode ser descrita através dos dados e das discussões apresentadas no artigo "*Mortes e crimes cometidos com armas de fogo na Cidade Autônoma de Buenos Aires, 2002"* (SPINELLI H. et al, 2007). Segundo os autores, o uso das armas de fogo - com preferência aos revólveres - representa 54% entre os tipos apreendidos pela Polícia

Federal da Argentina em 2002. Spinelli H. *et al.* comentam que as armas de fogo aparecem na América Latina relacionadas ao crime organizado – tráfico de drogas e contrabando de armas – funcionando como forma de pagamento ou monitoramento dos pontos de venda de drogas. Por outro lado, o uso dessas armas aparece como ação reativa à insegurança, mostrando-se associada ao símbolo de masculinidade, coragem e capacidade individual de se defender.

Relacionando essas informações com as fotografias da série do Rio de Janeiro, observa-se que elas se aproximam, ou seja, a representação da violência urbana ocorre na predominância da representação do corpo morto (5 fotografias) e de vestígios de sangue (8 fotografias) no total de 19 imagens, sendo que a arma de fogo é vista em 8 fotografias do total desta série.

Segundo as autoridades, na Cidade do México a violência é com frequência referida aos cartéis de drogas. Para os representantes deste país, a violência vivida ocorre entre as gangues rivais. O mesmo pensamento é partilhado com os EUA. Por exemplo, Michele Leonhart, chefe da Agência Antidrogas dos EUA, afirmou durante uma palestra em Cancun: "Pode parecer contraditório, mas o deplorável nível de violência é um sinal de sucesso na luta contra as drogas." Os cartéis "estão como animais enjaulados, atacando uns aos outros" (BBC, 2011).

Essa visão não vai ao encontro da opinião de Emílio Alvarez.

> Quando assumi à frente da CDHDF [em outubro de 2001], havia 16.000 detentos nas prisões da capital. Atualmente, o seu número é de 36.000, entre os quais há, sobretudo, jovens das classes pobres, encarcerados por roubos de valores inferiores a 3.000 pesos [cerca de R$ 470]", lembrou o defensor dos direitos humanos em entrevista ao diário "Crônica" (apud STOLZ, 2008).

A truculência da policia do México, governada há mais de dez anos pela esquerda, é sentida pela população. Para resolver esta situação o governo lançou o plano "tolerância zero" aplicado em 2008 sob a

justificativa de combater a violência urbana, com destaque para o crescente número de sequestros[1].

> A lei de cultura cívica, como foi batizada, enquadra-se entre as 146 propostas para combater a violência na Cidade do México sugerida pela firma de consultoria do americano Rudolph Giuliani, ex-prefeito de Nova York entre 1994 e 2002, contratada por um grupo de empresários. O valor de sua consultoria está no fato de ele ter derrubado as taxas de criminalidade na cidade americana com a adoção da política de tolerância zero (STOLZ, 2008).

Na realidade este projeto foi elaborado em resposta a passeata feita pela população que exigiu segurança, mas essa estratégia acabou atingindo o comércio informal (guardadores de carro, limpadores de para-brisa e vendedores ambulantes). Além disso, essa nova lei deu maiores poderes à Polícia Federal, responsável pela segurança na capital. No entanto, esta situação tornou-se incômoda pelo fato dos 10.000 agentes serem notórios pela corrupção.

Estas manifestações populares e este projeto de segurança, somados aos sentimentos de insegurança em um ambiente de polícia, reconhecida pela sua amoralidade, estão representadas nas fotografias realizadas na Cidade do México. As cenas são de perseguição policial, detenção policial e brigas com a polícia. Percebe-se neste caso, que a presença policial ocorre de forma significativa nas séries das cidades do México e Buenos Aires.

Para analisar o contexto histórico e social da Colômbia tem-se que relembrar que o sistema político bipolar, representado pelos partidos Liberal e Conservador, tomou outro rumo na década de 40, ou seja, quando do assassinato em 1948 do líder Jorge Gaitán, pertencente a ala esquerda do Partido Liberal. Segundo Chilcote (1970, apud Filipe, s/d, p. 3) esse acontecimento, denominado *Bogotazo*, deu início ao conflito que sobrevive neste país.

[1] Em 2001 correram 100 casos registrados pela polícia na capital mexicana. Isto significa um a cada quarenta horas (STOLZ, 2008).

O *Bogotazo* marcou uma onda de repressões severas orientadas pelo Partido Conservador. Com essa revolta ocorreu a formação de guerrilheiros cooptados pelo Partido Liberal e a composição de grupos armados vindos dos simpatizantes da direita. Essas diversidades resultaram no período conhecido como *La Violencia*, isto é, entre 1948 e 1958 foi contabilizada a morte de 300 mil pessoas na Colômbia (CASTRO, 2010, p. 131).

Com a situação agravada, a década de 60 foi marcada pelo surgimento oficial das primeiras guerrilhas, tendo em vista a luta campesina: *Fuerzas Armadas Revolucionárias de Colombia* (FARC - 1964) com orientação comunista; *Ejército de Libertación Nacional* (ELN- 1965) e *Ejército Popular de Liberación* (EPL- 1967). Durante uma década a situação piorou e o narcotráfico começou a obter espaço na comunidade urbana e rural. Nesse contexto surgiu na década de 70 a segunda geração de guerrilhas (*Movimento 19 de Abril*, M-19) e junto com as demais se formou uma única entidade: *Coordinadora Guerrilhera Simón Bolívar*. Na década de 80 e 90 a situação agravou-se com a expulsão dos cultivadores de drogas da Bolívia e Peru, pois isso incrementou o cultivo das terras da tradicional elite colombiana para 21 % neste país (FILIPE, s/d).

Em 1997 novamente a direita paramilitar se organizou denominando-se *Autodefesa Unidas de Colombia* (AUC). Essas ações mostram a falta de controle do Estado sobre o território, a fronteira, a segurança e a proteção contra a violência. Por outro lado, essa situação exibe a organização e a "confiança" dos civis para com as entidades subestatais (paramilitares). "Na Colômbia, os maiores oponentes do Estado são a guerrilha das FARC com 18.000 efetivos, os paramilitares da AUC com 12.000 efetivos e a insurgência da esquerda do ELN com 3.500 a 5.000 efetivos." Cada qual com sua especialidade. A FARC ataca representantes do Estado e estruturas nacionais; ELN utiliza o sequestro e ataca as explorações de Petróleo; AUC tem como alvo indivíduos e instituições democráticas com apoio de alguns setores militares. Mas, a

história recente da Colômbia mostra que a violência e a corrupção aparecem junto às forças armadas e à polícia autoritária do Estado. Dessa forma, os paramilitares não podem ser compreendidos como atores oponentes do Estado.

Com estas informações verifica-se que o Estado necessitava de uma ajuda "extragovernamental" para combater os problemas sociais. Nessas condições elaborou-se em 2000 o *Plano Colômbia* quando da presidência de Andrés Pastrana (1998-2002). A ideia era pacificar o país a fim de construir um Estado moderno e contra o narcotráfico. Com apoio de US$ 860,3 milhões vindo dos EUA, totalizando US$ 7,5 bilhões, este programa foi criticado porque "aproximadamente 75% são orientados para o fortalecimento bélico da já longeva e ineficaz "guerra contra as drogas" que cada vez mais toma o caráter de "luta antinarcoguerrilha" na nomenclatura de Washington (TOKATLIAN, 2002, p. 139). Nessa conta aparecem somente 7% reservado aos direitos humanos, fortalecimento da justiça e da democracia.

Com certeza, com esse incremento bélico se promove mais violência e mortes. Na "Colômbia já se alcançou a maior taxa de homicídios do mundo, é o terceiro país com número de deslocados internos e "o sequestro tornou-se uma indústria nacional (MCLEAN, 2002, apud FILIPE, s/d, p. 6)." Com relação à violência existente entre os narcotráficos, guerrilheiros, e paramilitares sabe-se que "este levou, entre 1988 e 1995, à morte de 16.694 civis e 4.280 em assassinatos coletivos (FILIPE, op. cit.)."

Além do problema da violência, os civis que se sentem fragilizados perante estas ações e situações vividas, acabaram por absorver *no Plano Colômbia* problemas ecológicos, ou seja, tiveram que enfrentar os resultados não controlados resultantes da pulverização de veneno em terras cultivadas. Em outras palavras, a ação de acabar com as plantações de drogas por meio do espaço aéreo, ultrapassou os territórios desejados, invadindo as áreas de plantação não previstas. Para completar a insatisfação dos civis, a Colômbia mostrou que perdeu a autonomia

política e de segurança quando concordou com a presença de bases militares norte-americanas a partir do acordo fechado para desenvolver *o "Plano Colômbia."*

Esse desastre social e econômico apagou a fama da Colômbia como grande produtor de café e projetou ao mundo este país "como maior produtor e distribuidor de cocaína refinada no mundo e maior produtor e distribuidor de heroína do hemisfério ocidental" (RABASA & CHALK, 2001). Alguns dados referentes a isso são apontados por Castro (2010, p. 138):

> Segundo relatório *das Nações Unidas contra Drogas e Crime* (UNODC) de 2006, a Colômbia é responsável pela produção de 50% da cocaína consumida no mundo. É inegável, portanto, que detendo quase o monopólio da produção mundial, e a despeito de esforços mundiais (não se observando queda significativa do consumo), trata-se de um dos negócios mais rentáveis do mundo, pois não pesa sobre qualquer tributação. Suspeita-se de que boa parte do financiamento das FARC venha do lucro com o comércio com a droga.

Essas constatações mostram o Estado fracassado, quer dizer, incapaz de proteger seus indivíduos e comunidades das forças que ameaçam sua integridade. Contudo, apesar dessa situação, a Colômbia não tem um "Estado anárquico" porque o governo não está integralmente ausente. De fato, o governo está presente conforme mencionado no *Plano Colômbia*, agindo junto às forças armadas da Colômbia e EUA, mas também se relacionando com os paramilitares, os fazendeiros e os narcotraficantes. Essas facetas do Estado (falhado) parecem descrever um *Estado esquizofrênico* que sobrevive ao conflito interno armado. Para compreender esse conflito identitário e funcional do Estado, marcado pela violência armada, seguem algumas descrições sobre os atores e suas ações que compõem essa trama.

No artigo "O escândalo dos falsos positivos na Colômbia", Castro (Op. cit., p. 137) apresenta o governo, os narcotraficantes, os paramilitares, as guerrilhas como principais atores do conflito interno

armado. Segundo a autora, o governo reserva anualmente 6% do PIB na compra de armamentos e manutenção do Exército. Para ter uma ideia dessa dimensão, a pesquisadora compara aos EUA que gastam 4% do seu PIB. Nessa investida, o exército colombiano conta com 500 mil pessoas, sendo 47 milhões o número de habitantes conforme o senso de 2006. Comparando esses dados com o Brasil, a Colômbia teria 25% da população brasileira, porém o Brasil tem menos da metade de efetivo das forças armadas colombiana.

Para manter essa estrutura militar e alimentar o setor de armamentos, os EUA injetam por meio do *Plano Colômbia* uma quantia de US$ 500 milhões ao ano. "Em troca, lhes é permitido instalar uma base militar no Cone Sul, fato que traz a desestabilização política à região, provocando enorme desconforto político entre os países vizinhos, principalmente entre a Venezuela e a Colômbia e o Brasil e a Colômbia" (CASTRO, 2010, p. 137).

Nessas condições a Colômbia é um território em que o espaço vivido se caracteriza como violento e armado, orientado pelas negociações ditadas pelos militares colombianos e norte-americanos, descaracterizando a tradicional identidade de um Estado que seria a oferta de segurança unicamente planejada e estruturada pelo país.

Nessa dinâmica, pode-se conceber uma situação de sobrevida do Estado, porque para tal ele conta com os "serviços de segurança" dos paramilitares, organizados desde a década de 50, quando se unem (não oficialmente) com as forças armadas para proteger os grandes proprietários de terra com o objetivo de combater as atitudes vindas da guerrilha. Esse processo é complexo porque os próprios paramilitares oferecem proteção aos cartéis de drogas. Essa assimilação da atuação dos paramilitares em diferentes territórios mostra que a Colômbia está passando por um período de sobrevida que foge dos limites do Estado.

> Estamos diante muito mais de uma revolta amorfa e desequilibrada de um complexo amálgama de setores emergentes inconformados, excluídos e esquecidos. Uma revolta que é canalizada parcial e contraditoriamente por

> grupos armados poderosos que, apesar de carecerem de um projeto unívoco, afirmam sua influência social, seu controle territorial e sua projeção política através do colapso inacabado do Estado e da agonia da sociedade desarmada. Trata-se de uma agitação violenta e difusa, impulsionada igualmente por movimentos guerrilheiros, máfias organizadas e grupos reacionários, que parecem ter força suficiente para encurralar o Estado, mas que não possuem capacidade para construir uma nova autoridade (TOKATLIAN, p. 133).

Perante essa situação o Estado busca "limpar" o território colombiano e tenta mostrar sua atuação por meio de "ações afirmativas" que combatam a violência no país. Todavia, a forma de agir e o resultado parecem minar a representação do Estado perante aos civis. Isto porque ele é o país "com a mais grave crise humanitária do hemisfério ocidental, catalogou o Alto Comissionado da ONU para os refugiados (Acnur) no ano de 2000. Três anos depois, a Colômbia era o segundo país do mundo em número de refugiados. Perdia apenas para o Sudão" (RAMPINELLI, 1991, p 157).

Incrivelmente, a falha do Estado com relação à segurança civil tenta ser minimizada na estatística que "mostra" o resultado camuflado do combate contra a guerrilha. No entanto, essa aproximação "numérica" é cruel. Castro (2010, p. 135-136) relata em seu artigo.

> Os detalhes dessa investigação não foram divulgados, mas os relatórios de grupos nacionais e internacionais de defesa dos direitos humanos detalharam a prática, no Exército colombiano, da síndrome da 'contagem dos corpos´, que já havia sido denunciada inúmeras vezes, mas que havia sido rechaçada pelo Presidente Uribe como `falsas denúncias. A utilização sistemática do modelo de contagem de corpos como forma de auferir o sucesso ou não da guerra contra as guerrilhas, defendida publicamente pelo general Mario Montoya, tornou-se um incentivo institucional a pratica do assassinato. Na falta de baixas inimigas, os *positivos* no jargão dos soldados, a serem apresentadas, *forjam-se* os corpos dos indivíduos mortos. Tudo em nome do propósito mesquinho e perverso da promoção pessoal, da folga do batalhão, da recompensa financeira. Depois de mortas as vítimas são vestidas com fardas de guerrilheiros, algumas não apresentando nem mesmo um buraco de bala. Não se tratando, porém, de guerrilheiros mortos em

> combate, passaram a ser chamados pela mídia colombiana de os falsos positivos.
>
> [...] semana publicou um texto de Michel Evans, membro da ONG norte-americana *The National Security Archive*, no qual este mostra como cabogramas confidenciais enviados à CIA pela Embaixada dos EUA na Colômbia desde 1994, tornados públicos (´desclassificados´) mais de dez anos depois, atestam que o corpo diplomático norte-americano suspeitava da existência dessa síndrome da `contagem dos corpos no Exército Colombiano, e que, além disso, reconhecia a existência de forte indícios que apontariam para a prática da eliminação intencional de inocentes para que se aumentassem as cotas oficiais de guerrilheiros mortos. Segundo relatório da procuradoria geral da Colômbia divulgado no mês de outubro, de 2022 a 2008 foram computados pelo menos 2.000 `falsos positivos´, dentre eles 122 mulheres e 59 menores de idade, uma média de uma pessoa inocente morta por dia. Tratava-se, portanto, de uma conduta sistemática.

Para contextualizar a matança indiscriminada de civis colombianos, deve-se mencionar que logo após assumir a presidência, Uribe incorpora o discurso pós *11 de setembro,* manifestando a urgência de realizar a "guerra contra o terror". Nesta linha de pensamento defendeu que a luta da Colômbia se dá entre Estado e guerrilheiros, ignorando outros atores da história deste país, conforme destaca Tokatlian (s/ d. p. 136).

> No que se refere à última década, o nível de violência política alcança a cifra de quase dez mortos por dia. Aproximadamente, 120 municípios (12% do total) estão totalmente destruídos pelas guerrilhas. Somente no biênio (1998-2000) ocorreram mais de quinhentos massacres (assassinato coletivo de quatro ou mais pessoas), em sua grande maioria cometida por paramilitares. Dos anos 80 para cá, o número de desaparecidos por motivos políticos supera 4 mil – somente em 2000 ocorreram 743 desaparecimentos. Entre 1995 e 2000, foram levados a cabo 12 mil sequestros a mando de atores armados, da criminalidade comum e até dos corpos de segurança do Estado. Em toda a década de 90, a cifra de homicídios superou os 250 mil. Desde 1996 já se deu um êxodo para o exterior de quase 350 mil colombianos. Nos últimos quinze anos foi produzido um deslocamento interno forçado de mais de 1,8 milhão de pessoas. Entre assassinados, mutilados, sequestrados, deslocados e recrutados, mais de 1 milhão de crianças são vítimas da guerra.

> A grande maioria desses fatos permanece impune. Na verdade, a guerra colombiana produziu, produz e continuará produzindo uma angustiante e descontrolada insegurança que afeta, principalmente, a população civil não-combatente.

O desajuste vivido na Colômbia é discutido por Castro (2010) quando compara o número de "mortos desaparecidos" ocorrido na Argentina durante a ditadura. Para isso, apresenta os dados obtidos com a organização argentina dos Desaparecidos que registrou aproximadamente 30.000 pessoas mortas. No caso da Colômbia, Castro (2010, p. 133) cita que a *Unidad de Justicia y Paz* da promotoria pública documentou 25.185 casos de desaparecimentos forçados de 1996 a 2003."

Interessante notar que na "Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe", Sader (2006, p. C-339) reserva uma parte para discutir a violência na Colômbia. Menciona que na história deste país houve, após sua independência, oito conflitos civis generalizados ao longo do século XIX, quatorzes locais e duas guerras com o Equador. A história da violência na Colômbia segue para o século XX com a guerra contra o Peru, depois a violência política presente no bipartidarismo entre 1940 e 1950 e o presente conflito interno com os atores já mencionados. Cifras parciais como a média anual de 3.086 sequestros no período de 1996-2003 e a média anual de 176 massacres no período de 1997-2002, além das 130 mil minas antipessoais colocadas nos campos cultivados até 2001 oferecem um panorama geral da situação. Na enciclopédia citada (idem) lê-se:

> A violência não decorre apenas dos conflitos armados. Quando se leva em conta o total de homicídios cometidos entre 1997 e 2001 (126.231), o número de mortes decorrentes do fenômeno da violência política (25.468) representa apenas 20% do total. A delinquência comum responde por 80% dos casos. A isso é preciso agregar o alto índice de impunidades, pois a ineficiência da justiça fez com que em 2002, do total de delitos contra a vida e a integridade pessoal (91.244), apenas 37% (33.851 casos) resultassem em prisões. Quanto

> aos homicídios, do total registrado no mesmo ano (28.622), só foram feitas prisões em 21% dos casos (5.987).

De fato, os números parecem significativos quando se analisa os crimes comuns (80%). Todavia, Rubio (1999, p. 79) escreve o artigo "Violência e justiça: algumas evidências para a Colômbia", buscando aproximar a violência homicida da presença de agentes armados. Primeiro ele critica a defesa de que a maior parte da violência neste país "seria acidental, fortuito, determinado por questões como as rinhas, ou alcoolismo e convivência." Segundo ele, essa defesa deriva do diagnóstico realizado pelos chamados "violentólogos" ao final da década de 80 e entra em conflito com as poucas evidências existes.

> Sabe-se, além disso, que o mistério em torno dos homicídios está diretamente relacionado à intensidade da violência e à presença de agentes armados, conforme Paz Pública, Carta n°1, *Universidad de los Andes*, 1997 (RUBIO, 1999, p. 80).

Segundo este pesquisador (Op. cit., p. 81) a associação entre violência e presença de grupos armados é notada nos territórios onde ocorre a expansão destes grupos: zonas cafeeiras no centro da Colômbia e nas áreas de fronteira (piemonte dos Llanos Orientais) por ser uma área propícia para desenvolver os cultivos ilegais. Em segundo lugar, a violência se mostra fortalecida em municípios onde existe a presença de agentes armados.

Após detalhar a relação entre violência e grupos armados, Rubio (idem) enumera três suposições que colaboraram para essa estatística: "a) como exemplo do êxito, econômico e político, que se pode obter através das armas; b) pelo enfraquecimento dos organismos de segurança e do sistema judicial; c) pela difusão da tecnologia da guerra".

A contextualização da história recente da Colômbia mostra que os dados sobre a violência neste país são assustadores e algumas vezes questionáveis no que se refere ao real levantamento de homicídios e das identidades funcionais (bandidos, civis, traficantes, guerrilheiros), uma

vez que o governo, as forças armadas, os paramilitares trabalham em simbiose. O certo é que a Colômbia é um Estado "falhado" e sua sobrevida se dá pelo trabalho extragovernamental.

Associando essas análises às fotografias tiradas por Levy em Medellín, é concebível que esta cidade apresente o maior número de fotografias de corpo morto quando comparadas à Buenos Aires, Cidade do México e Rio de Janeiro. A morte está mais presente em Medellín. Ela é visível. O corpo nunca está encoberto nas fotografias tiradas por Levy nesta cidade. Isso pode ser compreensivo pelas suspeitas nas dinâmicas existentes entre os atores governamentais e os paramilitares, uma vez que não se "questiona" ou não se tenta resolver o crime. O corpo é mostrado como num ato de abandono e como recado à comunidade que com frequência verifica-se a presença da mulher. Nas fotografias de Medellín tudo parece suspeito e sem identificações de seus autores. Nessas fotografias paira a atmosfera da suspensão dos atos. Ninguém conhece e ninguém busca resposta. Existe um acúmulo de pessoas que observam o acontecido. Existe nesse conjunto de fotografias uma sensação de paralisia que não é vista nas fotografias de Buenos Aires, Rio de Janeiro ou Cidade do México. Tudo isso sugere que o silencio é a lei.

No caso específico do Rio de Janeiro as fotografias apresentam dinamicidade própria. Essa sensação ocorre porque das 18 fotografias tiradas no Rio de Janeiro, 11 são instantâneas e muitas vezes as fotografias foram feitas próximas ao referente.

Para compreender as fotografias dos grupos fotografados nas favelas do Rio de Janeiro, deve-se mencionar que o local se insere na história da economia local e global. Neste território ocorrem diversas ações dos sujeitos (moradores, comerciantes, policiais, trabalhadores, bandidos, milícias, traficantes), a intervenção do Estado (planos habitacionais, planos de segurança), adaptando-se ou não aos projetos oriundos de instituições internas e externas (associação de moradores e ONGs) entre outros. Em uma complexa trama, atribuída junto a esses

diversos atores, ocorre a formação da identidade do sujeito que mora ou trabalha no "espaço favela".

Essa problemática da identidade da favela e das pessoas que por ali percorrem ou se instalam é discutida junto ao tema violência. Essa relação é citada em diversos trabalhos acadêmicos, projetos humanitários e habitacionais. Por exemplo, no relatório "*Urban Violence: The Silent War of the Americas Canada´s Leadership Opportunity*" (COMLEY et al, 2008, p. 8) consta: "Latin America, with only 14% of the world´s population accounts for 42% of firearms-related homicides in the world. Brazil has the highest number of national gun-related deaths in the world, surpassing even Iraq on a per capital basis in 2006"[2]. Outros dados específicos ao Rio de Janeiro são apresentados neste relatório, mencionando que na cidade do Rio de Janeiro ocorreram 120 homicídios anuais por 100.000 habitantes em 2005, ultrapassando Cali e Caracas (COMLEY et al, 2008, p. 9). Dentre os afetados pela violência urbana estão "[...] 5,000 to 6,000 children and youth are involved in the drug trade in Rio de Janeiro, employed by three drug factions[3]" (COMLEY et al., op.cit., p. 4).

Para entender a atual situação da favela e as relações identitárias dos sujeitos e seus espaços, primeiro deve-se comunicar a defesa de Freitag no artigo "Cidade e violência" (s/d) com relação aos equívocos que ocorrem a respeito da relação cidade-violência. Segundo Freitag, alguns pesquisadores entendem a violência urbana "como se a cidade contemporânea fosse a causa da violência" (FREITAG, s/d, p.1). Contudo, ela adverte:

> Nem o campo nem a cidade são criadores de violência, pois essa decorre de relações sociais (econômicas e de poder) desiguais e injustas que geram

[2] "A América Latina, com apenas 14% da população mundial, representa 42% dos homicídios relacionados com armas de fogo no mundo. O Brasil tem o maior número de mortes relacionadas com arma de fogo no mundo, superando até mesmo o Iraque com base per capita de 2006" (tradução nossa).

[3] [...] 5.000 a 6.000 crianças e jovens estão envolvidos no tráfico de drogas no Rio de Janeiro, empregados por três facções da droga (tradução nossa).

> conflitos e cujo desdobramento, por sua vez, pode resultar em violência, seja no campo, seja na cidade (FREITAG, s/d, p. 1).
>
> Em suma, a violência urbana tem raízes econômicas, políticas e sociais, cuja dinâmica cabe examinar mais de perto. Da mesma forma o tráfico de drogas e de armas, que implementou a violência nas favelas do Rio de Janeiro e de São Paulo, não é gerado pela cidade e sim, é o resultado do crime organizado que se desenvolve paralelamente à economia mundial oficial, altamente excludente (FREITAG, s/d, p. 2).

Esse engano acaba resultando em problemas básicos como, por exemplo, a autoidentidade dos moradores junto às relações de violência vivida. No artigo de Freire (2008) intitulado "Favela, bairro ou comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significados", a pesquisadora mostra a complexidade das formas de apropriação e classificação dos espaços por parte dos moradores de Acari[4] e pelos agentes do poder público. O que motivou a pesquisa de Freire foi conhecer o resultado obtido com o Programa Favela-Bairro criado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 1993, durante a gestão do prefeito Cesar Maia (1993-1997). O programa foi elaborado para ser aplicado às favelas que tinham entre 5.000 e 2.500 unidades habitacionais. Segundo consta no artigo *Favela, bairro ou comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significados* (FREIRE, 2008), a Secretaria Municipal de habitação declara que "seu objetivo institucional é construir ou complementar a estrutura urbana principal (saneamento e democratização de acessos) e oferecer as condições ambientais de leitura da favela como bairro da cidade, ou da forma como é frequentemente divulgado, "transformar as favelas em bairros populares" (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2002).

[4] Freire (2008, p. 97-98) descreve Acari. "Localizado na zona norte do Rio de Janeiro, Acari é uma região ocupada em geral por uma população com baixo poder aquisitivo e pouca qualificação profissional. Registrado na 25ª Região Administrativa, o bairro Acari consiste em uma área fundamentalmente residencial de quadras planejadas, mas que também engloba favelas, como Furão, Beira Rio e Parque Acari, totalizando uma população de 24.650 habitantes e com densidade demográfica de 153, 53 hab/km^{2,} segundo dados do IBGE de 2000. Já o complexo Acari refere-se, por sua vez, ao conjunto de quinze favelas da região, sendo esta denominação notadamente mais utilizada pela instituição policial, que concebe essas áreas como seus focos de atuação no que tange a segurança pública e, sobretudo, combate ao tráfico de drogas.

Com base no desenvolvimento do Programa Favela-Bairro, Freire (2008) analisa as mudanças de significado no "processo de transformação". Para isso, ela obteve entre 2003 e 2005 alguns depoimentos sobre as representações e usos do espaço da rua entre diversos atores. Ao longo da pesquisa Freire teve informações que caracterizavam Acari como "cidade" por apresentar hierarquização dos espaços urbanos, sendo que as fronteiras são, sobretudo, simbólicas.

Para compreender a territorialidade de Acari, é interessante mencionar que o espaço é constituído por quatro localidades (Conjunto Residencial Areal, as favelas Parque Acari, Vila Rica de Irajá e Vila Esperança), sendo que Parque Acari é representado pelos moradores como "a Zona Sul". Freire explica que eles buscam "reconhecimento enquanto uma certa elite de Acari, esses moradores acabam assim criando formas de se diferenciar daqueles que consideram ser verdadeiramente "favelados" (FREIRE, 2008, p. 98)."

Outro fator que colabora para o processo de mudança de significado favela-bairro é a existência de agentes comunitários que trabalham nas favelas com a perspectiva de difundir o princípio racionalista, defendido pelo programa Favela-Bairro, fazendo a ponte entre a prefeitura e a comunidade. "Assim, tentava-se, muitas vezes com sucesso, sobrepor aos moradores a concepção negativa de favela como local da desordem urbana, em que predomina a ausência de normas e limites, e onde o público e o privado se confundem" (FREIRE, 2008, p. 101).

Esta busca de mudança de paradigma relativa ao conceito e significado da favela salienta a questão urbana na atualidade que deixa de ser um "problema" para ser resolvido e passa a ser um "plano de ajustes estruturais".

Na história habitacional do Rio de Janeiro verifica-se que várias propostas de políticas públicas ocorreram para os assentamentos ocorridos no século XX. Na primeira década, os terrenos com valor imobiliário significativo foram "limpos", justificados nos fundamentos higienistas e modernizadores. Neste período a favela era compreendida como "lepra", "aberração" do espaço urbano (BURGOS, 2006; VALLADARES, 2005;

VALLA, 1998, apud FERNANDES & COSTA, 2010 p. 5). Burgos (2006) cita o trabalho de Fernandes & Costa (2010) para comunicar que até a década de 1940 os habitantes das favelas não eram compreendidos como cidadãos, mas como "almas" necessitadas de uma educação civilizadora.

Interessante notar que tal identidade é atualmente verbalizada entre os moradores das favelas. Na pesquisa desenvolvida por Freire (2008, p. 106), ela comenta que nenhum morador se autodenominava favelado, mas diferenciavam os moradores "favelados" considerando os diferentes hábitos e os comportamentos dos "outros". No entanto, frisavam sobre o equívoco da imagem homogênea que as pessoas têm da favela, considerando todos os moradores como pobres, violentos e marginais em potencial.

Contando com a identidade estereotipada do "sujeito necessitado", a partir da década de 1940, as favelas do Rio de Janeiro passaram a ser vistas como "massa eleitoral". Nesta perspectiva, não fazia sentido se desfazer de um público eleitoral, mas acariciá-lo com "vantagens" de melhorias na área.

Para aprimorar o local, ao longo de 1940 e 1950, foram originados o Departamento de Habitação Popular (1946), Fundação Leão XIII (1947) e Cruzada São Sebastião (1995), O Serviço Especial de Recuperação das Favelas e Habitações Anti-Higiênicas (1956) e a Coligação dos Trabalhadores Favelados do Distrito Federal, adotando políticas sociais direcionadas a esses grupos, discutindo, inclusive, a própria categoria de favelado (FERNANDES & COSTA, 2010, apud BURGOS, 2006, p. 6). Isso resultou em uma maior participação dos moradores como atores políticos.

Em 1960, Carlos Lacerda (1960-1965) orienta uma ação de destruição de 27 favelas, transferindo em torno de 42.000 pessoas para áreas da cidade, originando a Cidade Deus e as Vilas Kenedy, Aliança e Esperança (BURGOS, 2006; VALLADARES, 1978, apud FERNANDES & COSTA, 2010, p. 6). Com a falta de infraestrutura e de legalização do território, transformaram-se em grandes grupos de favelas, instalando o poder paralelo liderado por traficantes de drogas e policiais. Em 1983,

com o governo de Leonel Brizola, as classes populares aproximaram-se do poder estatal, obtendo mudanças de estrutura física na favela e estimulando os moradores a substituírem os barracos por alvenaria. Ocorre neste período a legitimação da favela como moradia particular.

> A constituição de 1988 propiciou autonomia financeira aos municípios e a responsabilidade pela organização do espaço urbano, o que no município do Rior de Janeiro gerou o Projeto de Urbanização Comunitária/Mutirão remunerado, implantando em 1989, e posteriormente, em 1983, o Programa Favela-Bairro. Inserido nesse mesmo processo observa-se a oficialização dos bairros da cidade com a nova delimitação das fronteiras e incorporação formal das áreas de favelas aos bairros, o que não significou uma absorção social destes espaços (FERNANDES e COSTA, 2010).

Diante desta recente história das favelas, percebe-se que ela deixou de ser vista como problema social e passou a ser entendida como local de permanência "provisória" que mostra a dicotomia "favela-asfalto", apesar da favela se apropriar cada vez mais das áreas do "asfalto", sobrepondo seu território ao espaço urbanizado que a princípio "dividiria" a favela da cidade.

Com os estudos mencionados, encontrou-se que a favela é entendida pelos atores políticos como bairro, para os policiais é chamada de localidade, para as associações de moradores a nomenclatura favela é referida como comunidade, sendo estes últimos induzidos pelo "trabalho educativo" das agentes comunitárias que seguem esta denominação, evocando a noção de civilidade dada pelo discurso da prefeitura (FREIRE, 2008).

Neste complexo entendimento identitário prevalece a relação favela-violência, conforme explica Amaral (2010, p. 36).

> Esse imaginário da favela como local do crime é abordado por Paulo Vaz no estudo Pobreza e Risco: a imagem da favela no noticiário do crime. Em seu artigo, Vaz observa que a cobertura efetuada pela mídia elabora conexões entre a violência urbana e o tráfico de drogas, dissociando-o de certa forma da atividade que o caracteriza – o comércio ilegal de drogas – e relacionando-

> o a "toda sorte de assalto, tiroteio, falsa blitz e assassinato". Uma segunda relação percebida por Vaz mostra as favelas como lugar de origem dos traficantes, fechando círculo que correlaciona as favelas à violência.

O problema do tráfico de drogas no Rio de Janeiro ultrapassa o território da favela. Segundo relata Hélio Luz (ex-chefe de Polícia Civil) à TV a cabo *Globo News* em 22 de julho de 2001, "qualquer modalidade de crime só existe e se organiza com a participação de policiais, pois uma das metas primordiais das organizações criminosas é a corrupção policial" (MARINO, 2002, p. 3). Essa situação reflete na insegurança local. Alvito (2000, p. 75, apud MARINO, 2002) transcreve a fala do morador de Acari:

> Morador não prefere tráfico nem polícia, ele não pode expulsar o traficante (...). Se houvesse uma polícia honesta, os moradores escolheriam a polícia, mas às vezes é melhor confiar no tráfico do que a na polícia. Isso traz imagens negativas e falsas da favela, induzindo a sociedade a enxergar que o morador da favela, também é traficante.

De fato, essa mistura de territórios acaba exercendo maior poder nos menos protegidos, ou nos desfavorecidos, ocorrendo a situação extrema de que as próprias associações de moradores funcionam como área estratégica para os traficantes, através das "eleições" dos presidentes por meio da participação dos mesmos.

Essa situação agravou a representação dos moradores e sua visibilidade como atores sociais perante o público e o Estado, tendo em vista que a partir de 1980, iniciou-se o processo de "democratização" da cocaína, ocorrendo o barateamento e o varejo da mesma nas favelas cariocas (MARINO, 2002, p. 2). Neste contexto, a situação do território na favela tornou-se embasada. O espaço vivido foi controlado com políticas de segurança que priorizavam "promoções por bravura", ou seja, "as atividades policiais que resultassem em prisões ou mortes de traficantes e em apreensões de drogas e armas em favelas eram premiadas com aumentos de salário e promoções de carreira (JORNAL

EXTRA, 19-set. 1999 apud MARINO, 2002, p. 8). Nestas condições de "relacionamento", a população da favela manifesta-se contra a morte de inocentes através de ações como depredação e queima de carros e ônibus, objetivando chamar a atenção da mídia.

Apesar de o tráfico levar ao estado de insegurança local, as crianças e jovens moradores se atraem pelos valores de poder e de visibilidade porque estes passaram a assumir o papel de protetor e provedor da "comunidade". Neste sentido, o crime está atribuído aos valores sociais e aos símbolos que desempenham na favela e no "asfalto".

Com esta crise de identidade da própria da favela, percebe-se que não existe de fato um grupo que domina o perfil geral da favela, o conceito e sua significação. Conforme observado nas fotografias da série do Rio de Janeiro, a favela vive sua própria dinamicidade, com a tentativa de controle do território por parte dos policiais, com a revolta dos moradores, com as vidas que se perdem entre os projetos de denominação vividos pelos intregrupos (policiais, narcotraficantes, milícias). A identidade prevalece somente por um instante, ou seja, quando da ação ou do resultado observado por determinada ocorrência.

Com esta apresentação sobre a história dos países Argentina, México, Brasil e Colômbia, enfatizando dados recentes sobre a violência vivida nas cidades de Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro e Medellín, pode-se observar algumas similaridades como a presença de governos ditatoriais ao longo da história, o problema econômico na era da globalização e a violência vivida em diferentes classes sociais. Além disso, notaram-se características próprias em cada série, segundo seu contexto e o visível nas fotografias.

Buenos Aires sofreu mudanças econômicas junto aos processos globalizadores, agravando a condição socioeconômica. Como resultado nota-se a desigualdade social e o aumento da violência comunitária e das operações truculentas por parte da polícia, instaurando insegurança nesta capital. Neste contexto, os dados levantados em 2002 por Spinelli et al. (2007, p. 1237) mostram: 6,8 mortes por uso de arma de fogo por cada 100

mil habitantes da capital da Argentina. Confirmando esses dados, na série de Buenos foram vistas 8 fotografias contendo armas de fogo no total de 19 imagens. Isto representa 42% de fotografias exibindo armas de fogo em Buenos Aires. A série do Rio de Janeiro mostrou 11% de fotografias, México resultou em 19% e Medellín contou com 15%.

A Cidade do México enfrenta uma onda de violência urbana com sequestros e bandidismo. Segundo a Comissão dos Direitos Humanos da capital do México, as ações das policias saíram de controle (STOLZ, 2008). Nas fotografias desta cidade verifica-se proximidade com este problema. Cidade do México se destaca nos seguintes temas, contando o número total de fotografias para todas as séries: protesto civil, perseguição policial e detenção policial.

Após o *Bogotazo*, Colômbia não tem o controle da representação nacional por este ser ditado por diversos grupos: força armada, paramilitares, narcotraficantes e fazendeiros. Essa mescla de poderes gera conflitos que são difíceis de apontar a autoria, de justificar as ações e de puni-las. Neste sentido é interessante frisar que Medellín destaca-se com fotografias de mortes indefinidas e com fotografias que mostram mortos supostamente assassinados por traficante e bandido, quando se analisa todas as séries fotográficas.

A história recente da cidade do Rio de Janeiro mostra que a favela passou por diversas mudanças socioculturais, segundo a realização de alguns planos habitacionais. Além disso, com o aumento do tráfico de drogas, do poder das milícias e da corrupção policial, a favela acabou absorvendo problemas decorrentes desta atividade ilícita. Esta vivência intregrupos, junto aos moradores é verificado na série de fotografias destas cidades. Por exemplo, as fotografias realizadas por Levy mostram a presença de mães, crianças e adolescentes em cenas de violência urbana ou da qual é resultante da mesma. Dentre as cenas que se diferenciam das demais séries fotográficas está a maior representação do controle policial na área e o assassinato de um policial.

Para estudar o ensaio *Fin de Zona Urbana* do fotógrafo Carlos Bittar (BITTAR, 2002) propõe-se seguir a mesma metodologia utilizada para o ensaio *Sangre* (LEVY, 2006), mas sem fazer o levantamento quantitativo das fotografias pelo fato desta coleção ser composta por um número muito menor de fotografias: Assunção (11 fotografias feitas em 2001, 2000, 1998 e 1996), Cidade de Leste (05 fotografias realizadas em 2001 e 1995), Luque (01 fotografia feita em 2001), San Lorenço (02 fotografias realizadas em 2001) e em direção à Caacupé (01 fotografia feita em 2001), todas localizadas no Paraguai. Neste sentido, buscou-se nesta quantidade pequena de fotografias algum indício residual ou marginal que se apresentasse como sintomático quando visto no contexto geral em que se apresentam.

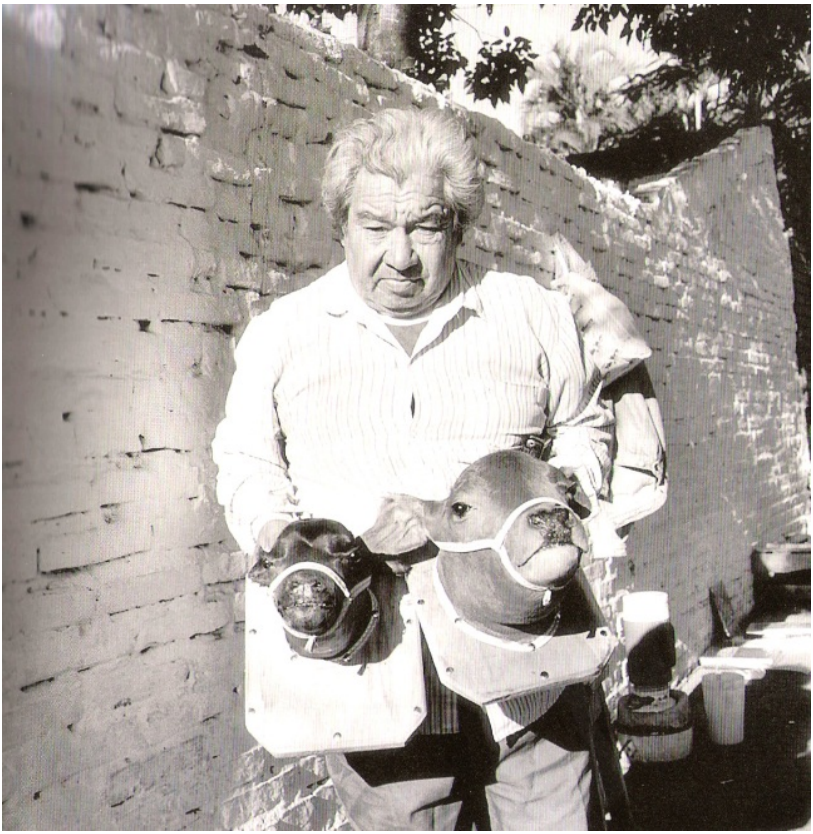
Com a análise inicial desta série fotográfica verifica-se que o tema central é a demarcação visual do território das cidades de Luque, San Lorenço, Fernando de La Mora e em direção à Caacupé com destaque para maior representação em Assunção (52% fotos) e Cidade de Leste (23% fotos).

Bittar explica que o título *Fin de Zona Urbana* relaciona-se com os cartazes e as placas publicitárias encontradas nas estradas quando ele passava de uma cidade à outra, saindo de Assunção. Segundo ele declara em seu *blog*, a súbita invasão desses anúncios, após o governo Stroessner, levou-o à Cidade de Leste.

Figura - 30 Chofer, Assunção, 2001 [Carlos Bittar].

Fonte: Bittar (2002)

Figura - 31 Três rostos, Assunção, 2000 [Carlos Bittar].



Fonte: Bittar (2002)

Sendo assim, a escolha do título *Fin de Zona Urbana*, assim como a verificação da localização territorial do registro dessas fotografias, sugere a pesquisa sobre o mundo comercial implicado na dimensão da espacialização de trocas de mercadorias e das pessoas que ali se encontram. Desta forma, o exame de *Fin de Zona Urbana* foca os códigos visuais presentes em cada fotografia, referindo-se principalmente ao território Cidade de Leste, assim como as pessoas que ali estão presentes realizando determinadas ações vinculadas ao contexto comercial, característico pelas negociações transnacionais.

Com o estudo aprofundado do catálogo *Fin de Zona Urbana*, notou-se que este é composto por dois textos pequenos: *Las fotos sacrílegas* de Jesús Ruiz Nestosa e *Contrapunto* de Adriana Amalga. Neste segundo texto, a autora (2003, p. 11) menciona: "Bittar le gusta la calle. La ciudad, con su caos urbano y humano, sus anomalías y oportunidades, es para ele un reservorio de relatos personales, vivencias colectivas y relaciones espaciales signadas por el poder"[5]. Interessante explicitar que Almada intitula seu texto como *Contrapunto* por entender que as fotografias expõem de modo simultâneo a aspiração cosmopolita e a precariedade social. Sua defesa basea-se na observação que faz com relação à proposta do fotógrafo: "Bittar invitándonos a recuperar el sentido del espacio público como lugar de encuentro com el Outro, a la intemperie"[6] (2003, p. 11). Javier Rodríguez Alcalá, curador da Representação Nacional do Paraguai escreve no catálogo da IV BAVM, "la ciudad de Bittar es el espacio del vendedor informal, del migrante rural que busca estabelecer en ella alguna impronta identitaria" [7] (2003, p. 318). As figuras 5 e 6 são as fotografias publicadas junto ao texto de Javier Rodríguez Alcalá.

A forma de trabalho de Bittar pode ser analisada segundo sua biografia, comunicada no *Apêndice B*, assim como na leitura de seu *blog* (http://bittarb2.blogspot.com). Com acesso às suas palavras pôde-se compreender porque a maior representação das fotografias é da Cidade de Leste e Assunção.

> En los últimos quince años fui de manera regular a Ciudad del Este con el fin de visitar a mi padre, que está afincado ahí hace como treinta años. Lo hice inconscientemente –en principio- para retomar una relación que se había cortado desde que se mudó allí. Durante esas cortas visitas retraté lo que

[5] "Bittar gosta da rua. A cidade, com seu caos urbano e humano, suas anomalias e oportunidades, é para ele o reservatório de histórias pessoais, de experiências coletivas e de relações do espaço assinadas pelo poder" (tradução nossa).

[6] "Bittar nos convida para recuperar o sentido do espaço público como lugar do encontro com o Outro, ao ar livre" (tradução nossa).

[7] "a cidade de Bittar é o espaço do vendedor informal, do migrante rural que procura imprimir nela alguma marca identitaria" (tradução nossa).

> tenía a mano en las calles próximas al Puente de la Amistad, que une Brasil y Paraguay sobre el Río Paraná[8].

Esta vivência aproxima a subjetividade pessoal do projeto fotográfico, conduzindo à leitura do conceito de fotografia-expressão (ROUILLÉ, 2009). Bittar completa sua fala, comunicando que as cidades paraguaias convivem há anos com ícones e símbolos culturais resultantes do fenômeno da globalização.

> Ciudad del Este es el ejemplo más destacado de este fenómeno en Paraguay, representando el deterioro y la polución visual resultados del fenómeno global desenfrenado; en donde la hibridación se da de manera extrema debido al cruce de culturas. La ciudad, que liga con Brasil y se encuentra en la zona llamada Tres Fronteras, se caracteriza por el intenso flujo comercial legal e ilegal que fluye a través del puente de la Amistad[9].

Tício Escobar, pesquisador e crítico de arte paraguaio, participa desse mesmo *blog* (http://bittarb2.blogspot.com): "Bittar trabaja desde la posición andante de un *flâneur*: Deambula por la ciudad exponiéndose a sus acontecimientos. Su curiosidad lo lleva a pulsar los puntos más críticos pero también más sensibles y expresivos de la ciudad[10]."

Essa maneira de compreender Cidade de Leste por meio de práticas espaciais instiga a busca das identificações simbólicas e funcionais territoriais e da identidade do regional, possibilitando apontar as especificidades da cidade por meio da observação sobre o modo como as

---

[8] "Nos últimos quinze anos eu ia da maneira regular à Cidade de Leste com a finalidade de visitar meu pai, que se estabeleceu por lá há trinta anos. Eu fiz isso inconsciente - a princípio era para retomar uma relação que foi cortada desde que se mudou para lá. Durante aquelas visitas curtas eu retratava o que tinha à mão nas ruas próximas à Ponte da Amizade, que une o Brasil e o Paraguai sobre o Rio de Paraná" (tradução nossa).

[9] "A Cidade do Leste é o exemplo proeminente deste fenômeno no Paraguai, representando a deterioração e os resultados visuais do fenômeno global da poluição desenfreada; onde a hibridização ocorre da maneira extrema devido ao cruzamento das culturas. A cidade, que se liga com o Brasil e se encontra na chamada zona de três fronteiras, é caracterizada pelo intenso fluxo comercial legal e ilegal que corre através da Ponte da Amizade" (tradução nossa).

[10] "Bittar trabalha na posição andante do flâneur: Ele caminha pela cidade expondo-se aos seus eventos. Sua curiosidade o leva a saltar os pontos mais críticos, mas também os mais sensíveis e expressivos pontos da cidade" (tradução nossa).

pessoas praticam o espaço nesse território e as sociabilidades geradas (regionalidade) nessa região.

Desse mameira, destacam-se em *Fin de Zona Urbana* as vivências de rua, uma vez que a fotografia praticada por Bittar é neste *lócus*, tendo como inspirações as obras do fotógrafo Lee Friedlander (1934) que fotografou de carro as cidades norte-americana nos anos 60 e no trabalho de fotografia de rua realizado pelo fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927).

Para realizar um estudo detalhado nas fotografias que compõem o catálogo *Fin de Zona Urbana* foi feito o recorte na série da Cidade de Leste porque é o território que tem maior representação no Paraguai quando se estuda a economia transnacional. Conforme apresentado, buscou-se algum sintoma ou enigma que não se "enquadra" no contexto geral.

Os descritores formais vistos na figura 32 mostram ponto de vista central com ângulo de visão normal, câmera baixa, arranjo de linhas predominantemente verticais, enfatizando o prédio comercial *Monalisa*. O carregador de caixas está centralizado no enquadramento, a figura humana apresenta-se em movimento e emoldurada por uma quantidade significativa de bolas de futebol penduradas. Os planos da fotografia estão em foco. Existe contraste entre o prédio, os carros e o vendedor. Os padrões temáticos são circulação diurna, homem em movimento empurrando carro de mercadorias com vestimenta simples. Os carros, mercadorias e motos mostram desorganização espacial. Os descritores icônicos mostram paisagem urbana (rua) em vista parcial. A infraestrutura do local mostra quantidades significativas de fios elétricos e asfalto com poucas árvores. Estrutura arquitetônica e transportes voltados ao comércio.

Figura - 32 Monalisa, Cidade de Leste, 2001 [Carlos Bittar].

Fonte: Bittar (2002, p. 22)

A fotografia seguinte (Figura 33) apresenta os seguintes descritores formais: ponto de vista deslocado (um terço para a esquerda), ângulo de visão em teleobjetiva, ou seja, aproximando o assunto, câmera alta, arranjo de linhas na horizontal, vertical, diagonal, destacando o poste que sustenta essas linhas de fios de energia elétrica, atrapalhando a visualidade da placa de cosméticos *La Belle*. Os padrões temáticos mostram que não existe presença humana e nem de transporte. A vista é uma paisagem parcial, urbana. Além do título La Belle/ Ciudad del Leste (2001) encontra-se na mesma página o texto: “Ciudad del Este. No hay un lugar en el país en

materia de imagen urbana – tan contradictorio como este. Los cables se resisten a aceptar una imagen tan bella”[11] (ídem).

Figura -33 A Bella, Cidade de Leste, 2001 [Carlos Bittar].

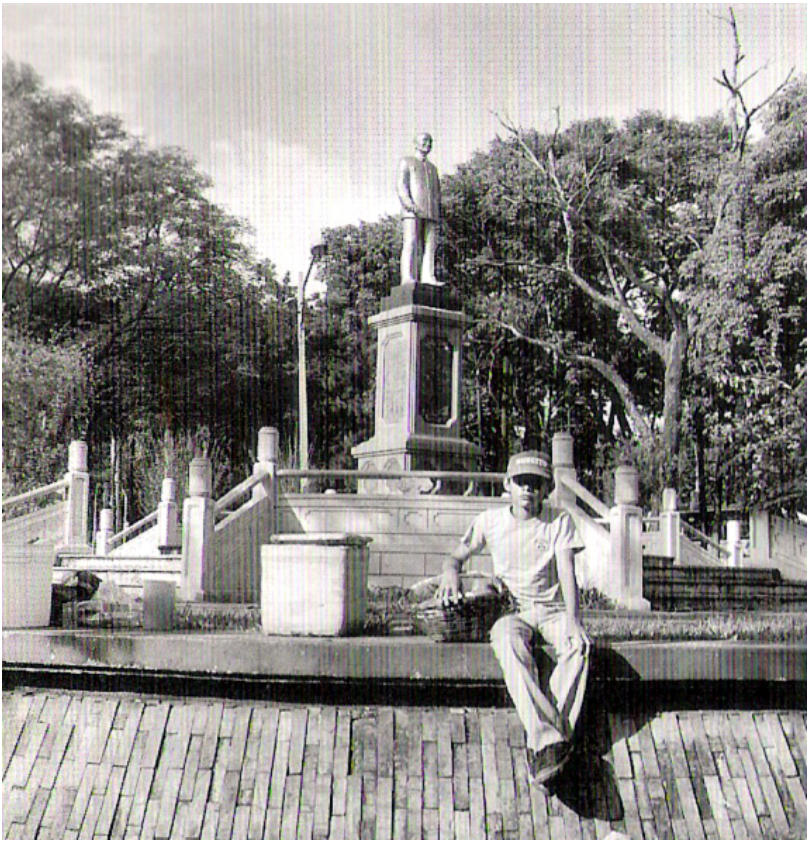
Fonte: Bittar (2002, p. 25).

Os descritores formais da Figura 34 mostram que o ponto de vista de baixo para cima, ângulo de visão aberto, arranjo de linhas verticais. Todos os planos da fotografia estão em foco. Existe contraste médio entre o primeiro plano e segundo plano, alto contraste entre primeiro e terceiro plano da foto. Os padrões temáticos mostram retrato de menino vendedor, sentado ao lado

[11] Cidade do Leste. Não há um lugar no país em matéria de iamgem urbana. Tão contraditória como esta. Os cabos resistem a aceitar uma imagem tão bela” (tradução nossa).

da caixa de isopor e cesta. Ao fundo uma estátua centralizada destaca-se na infraestrutura paisagística composta por diversas árvores.

Figura - 34 Chang e Rusito, Cidade de Leste, 2001 [Carlos Bittar].



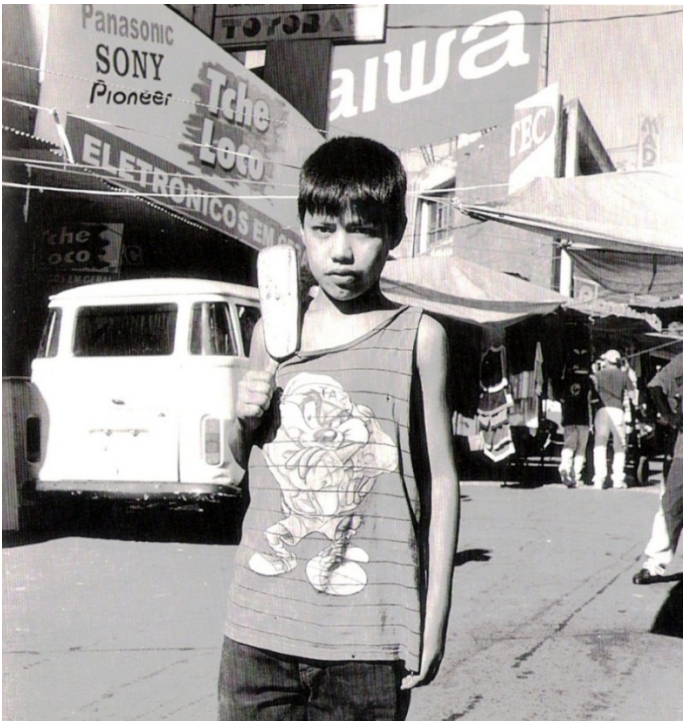
Fonte: Bittar (2002, p. 32).

A figura 5, presente no catálogo da IV BAVM e no catálogo *Fin de Zona Urbana* (2002, p. 37) tem ponto de vista central, ângulo de visão próximo ao assunto, câmera na altura dos olhos, arranjo de linhas curvas, primeiro plano sem foco, sendo os demais com nitidez. Padrões temáticos, retrato em close com circulação de carros em pano médio. Vendedores aparecem misturados à circulação de carros. Boias penduradas nos fios que cortam a fotografia na diagonal unem-se ao

chapéu de palha de um possível vendedor. Rosto, chapéu e face do Mickey juntam-se no enquadramento da foto. Consta como título “Una carita”.

A última fotografia de Cidade de Leste veiculada no catálogo *Fin de Zona Urbana* (Figura 35) apresenta os descritores formais da seguinte forma: ponto de vista central, visão normal, ângulo de visão médio, predominância de linhas verticais, todos os planos em foco, luminosidade alta. Os padrões temáticos mostram retrato de menino engraxate em primeiro plano e central, pessoas compradores andando ao fundo, automóvel à esquerda estacionado. Placas de lojas fazem propaganda da Panasonic, Sony e Pioneer. A infraestrutura mostra asfalto e lojas. Cortam a fotografia na direção horizontal os fios que sustentam o toldo de plástico das barracas.

Figura - 35 O engraxate, Cidade de Leste, 2001 [Carlos Bittar].



Fonte: Bittar (2002, p. 43).

Com essa descrição formal e de padrões temáticos levantados nas 5 fotografias de Cidade de Leste tem-se que de modo geral a poética fotográfica de Carlos Bittar destaca o entorno desta cidade como zona urbana que comporta a dimensão da espacialização das trocas de mercadorias. Observa-se que das 5 fotografias, 4 mostram o retrato de personagens que se alteram entre trabalhadores adultos e crianças. Os adultos parecem estar envolvidos com o comércio de produtos enquanto que as crianças serviços (venda de comida e engraxate).

Os planos das 5 fotografias estão sempre em foco e existe a predominância de uma centralização do assunto principal. O entorno das 4 fotografias mostra certa desordem na tipologia do espaço com exceção da fotografia da praça com certa infraestrutura paisagística.

Em sua maioria o ser humano foi retratado próximo ao fotógrafo. A única fotografia sem figura humana mostra a face de uma bela mulher exposta em uma placa publicitária. Os fios de energia que cortam a composição da fotografia apontam a desordem do ambiente urbano.

Com o levantamento desses códigos visuais interessa mencionar que Bittar mostra a inserção das pessoas na lógica do espaço de compra e venda de mercadorias, localizadas em uma estrutura não planejada da cidade e no contexto do mercado transnacional. As representações visuais Cidade de Leste estão voltadas às relações entre espaços, pessoas e negócios. Nota-se que o fotógrafo não aborda diretamente a ilegalidade do comércio como ponto fundamental nas fotografias. Ele destaca a informalidade presente na dinâmica do mercado e a visualidade publicitária que suporta o imaginário do consumo de mercadorias vinculadas à noção do mundo global.

Ainda, deve-se observar que Bittar exibe através do registro de vendas de mercadorias, a tipologia urbana misturando-se aos ícones de produtos estrangeiros. Como exemplo, perfumes e aparelhos eletrônicos anunciados nas placas de lojas, a face do personagem Mickey ilustrado num produto e a beleza do rosto feminino divulgada na fachada da loja de cosméticos importados.

Essa visualidade indica a presença do imaginário da cultura global existente numa cultura local. Sendo que a cultura local pode ser caracterizada pela importância e na forma de trabalho existente nessa espacialidade.

Dentre todas as fotografias feitas em Cidade de Leste, a mais instigante é "Chang y Rusito, Ciudad del Este, 2001" (Figura 34). Em um primeiro momento, observa-se nesta fotografia um menino sentado com uma cesta que armazena *empanada*. Seu nome é Rusito. No entanto, observa-se ao centro da imagem um monumento com vestimenta próxima ao estilo oriental: paletó liso com gola "estilo japonesa". Essa percepção da roupa vai ao encontro do título que menciona o nome: Chang.

Essa informação textual somada às observações dos elementos da fotografia trouxe à tona a problemática sobre a existência do monumento de uma personalidade oriental em um local público e arborizado na Cidade de Leste. Esse apontamento remete as ideias de Ginzburg (1990) quando defende o historiador como sendo um detetive. Pesavento (1995, p. 16) explica:

> Tal como Freud ou Sherlock Holmes, ele opera de forma detetivesca, recolhendo os sintomas, indícios e pistas que, combinados ou cruzados, permitam oferecer deduções e desvelar significados. Por vezes, a constituição de um paradigma indiciário não prende às evidencias manifestas, mas sim aos pormenores, aos sinais episódicos, aos elementos de menor importância, marginais e residuais, que, contudo, permitirão a decifração do enigma e o desfazer de um enredo.

Com a ajuda de Bittar[12] verificou-se que *Chang* deveria ser Chiang kai-shek, ou seja, esta escultura representa o líder do Partido Nacionalista Chinês que se encontrou obrigado a ir para Taiwan por não concordar com a política de Mao Tsé-tung. Chiang governou Taiwan até ser sucedido pelo seu filho Chiang Ching-kuo. O fotógrafo supõe que o

[12] Foi feito contato por email com o fotógrafo, perguntando o nome do local, onde este se encontra e qual é o personagem representado no monumento. Uma pesquisa detalhada desta fotografia é apresentada na seção 5.3.

governo de Taiwan doou esta praça planejada com ponte e telhado "estilo oriental". Segundo ele comunicou por email, este lugar fica muito perto do centro da Cidade de Leste. O ambiente é usado entre os vendedores ambulantes para descansarem.

Com a finalização da descrição dessa série, tem-se que o estudo se concentra na década de 1990, tendo como temas principais a cultura e o comércio no Paraguai, objetivando uma visão geral no setor do trabalho urbano. Para isso, considera-se que o problema social comunicado no ensaio deste fotógrafo relaciona-se à histórica formação da ordem ditatorial, comandado pelo general Stroessner, ocorrida entre 1954-1989, estabelecendo o total de 35 anos[13]. Em outras palavras, a violência é a vertente desta análise inicial. Uma violência regida pelo fortalecimento do monopólio do poder político, unificado pela figura do presidente Stroessner e que repercutirá no processo de mudanças políticas, sociais e econômicas. Goiris (2000, p. 14) trata essa transição segundo duas perspectivas:

> Na primeira, emprega-se a expressão transição política para fazer referência às mudanças de regime político ocorridas no Paraguai, buscando especificar os contextos que geraram a adoção de medidas de cunho eminentemente político-institucional, de caráter fundacional, que abrange o período da queda da ditadura de Stroessner, passando pelo governo do general Rodríguez e chegando às eleições municipais e constituintes de 1991.
>
> [...] Na segunda perspectiva, a expressão transição democrática é empregada para indicar o processo que se inicia com a eleição presidencial de 1993.

Anterior à transição política, o processo de formação ditatorial do período Stroessner contou com o apoio das Forças Armadas, o Partido Colorado e a visibilidade de sua chefia que se apropriou da dual identidade General-Presidente, conseguindo atuar com o objetivo de manter a função institucional de ordem oligárquica por meio da garantia

[13] A longa duração do autoritarismo paraguaio fez com que alguns estudiosos da área, a exemplo de Weffort (1990), "consideressam que o regime de Stroessner representou, em alguns aspectos, a antecipação de todos os regimes militares dos anos 60 e 70 instalados nos países do Cone Sul" (GOIRIS, 2000, p. 23).

da “unidade da grande propriedade agrária” e da “submissão atomizada de uma massa de trabalhadores camponeses à lógica dos interesses de latifundiários nacionais e empresas estrangeiras” (SADER, 2006, p. E-900).

Para isso, realizaram-se ações violentas institucionais nas relações políticas a ponto de alguns membros da corporação militar ter que obrigatoriamente se filiar ao Partido Colorado ou alguns políticos serem excluídos deste partido. Para os dirigentes aparecem alguns privilégios de poder, contanto com ações de apropriação de bens públicos e corrupção. Nesta conjuntura, a sociedade passa a sofrer limitações devido à união entre os comandantes militares, o poder político e a aliança entre grupos economicamente fortalecidos (latifundiários e comerciantes).

Como o país encontrava-se economicamente atrasado e politicamente reprimido, passando entre 1955-60 pelo estado de sítio, sendo os opositores perseguidos, tendo o congresso dissolvido e o sindicato e as associações vigiadas, tem-se um enfrentamento violento entre as forças oligárquicas e as forças populares (setor dos camponeses, operários, estudantes). Nessas condições, para controlar tal situação, foi estabelecida em 1955 a lei n° 294 “Defesa da Democracia”.

Devido a este violento período aparece na década de 1960 o movimento de contestação efetivado pelos partidos *Frente Unida da Libertação Nacional* (FULNA) e *Movimento 14 de Maio* que estavam tomados pelas ideias da Revolução Cubana. Isto resultou em conflitos diretos com ações de torturas e massacres de jovens pertencentes aos partidos de oposição, o que contribuiu para uma “revisão” por parte do governo sobre a forma de controle de qualquer saída democrática para o povo. Neste contexto,

> O governo propôs uma saída eleitoral sob a fórmula de “democracia sem comunismo”. Por essa época, a doutrina norte-americana de segurança nacional representava um poderoso apoio aos governos afinados com Washington. Além

> disso, nos planos de contra insurgência, a Aliança para o Progresso[14] condicionava a ajuda econômica às exigências formais da "democracia" concebida para fortalecer a cooperação internacional com esses tipos de regime político (SADER, 2006, p. P-903).

Com a aplicação do estado de sítio e a lei nº 294 - "Defesa da Democracia" a oposição não conseguia exercer atitudes contrárias ao governo. Nesta dinâmica,

> Uma fração de dirigentes do próprio Partido Liberal histórico que se prestou a legitimar o pacto de unidade nas cúpulas, entre o poder militar e o Partido Colorado sob a liderança política de Stroessner. A inserção desse grupo no espaço do Parlamento do stronismo, como escriba do projeto do Executivo, significou a aprovação de empréstimos e financiamentos para promover, por meio do Instituto do Bem-estar Rural (IBR), a repartição de terras do Estado a grupos de camponeses, com o objetivo de ampliar a base social da estrutura agrária latifundiária (SADER, 2006, p. P-903).

A política agrária do "Bem-estar rural" implementada no Paraguai colocou-se para garantir os interesses dos latifundiários e também viabilizar a burocracia político-militar. Por seu intermédio buscou-se incluir parte dos camponeses pobres no sistema agrário para funcionarem como apoio ao regime e para desarticularem a massa rural. Adicionalmente a lei nº 852, aplicada em 1963, procurou "eliminar progressivamente o latifúndio e o minifúndio, substituindo-os por um sistema justo de propriedade, posse e exploração da terra" (SADER, 2006, p. P-904). Todavia, a lei funcionou de forma indireta para defender os interesses dos grupos dominantes que convertia "um pobre sem propriedade em um parceiro de novas misérias" (SADER, 2006, p. P-904).

[14] "Primeiro plano estratégico dos Estados Unidos como pretensões de liderança continental, a Aliança para o Progresso foi lançada pelo presidente John F. Kennedy (1917-1963) no momento em que Cuba se declarou socialista e a América Latina iniciou um ciclo de lutas de libertação nacional. [...] compromissos traçados eram propostos sob a forma de um chamamento aos países da América Latina a produzir profundas mudanças econômicas, sociais e políticas, por iniciativa própria, e com ajuda externa, que podia ser entendida como golpes de Estado ou derrubada de governos, quando fosse necessário" (SADER, 2006, p. A-64).

A forma da distribuição de terras, que em geral era outorgada aos camponeses em regiões inóspitas do Paraguai, resultou em dois efeitos políticos: impediu a aliança entre camponeses, pequena burguesia, intelectuais e operários e otimizou as condições de confiança entre os latifundiários e o presidente-general Stroessner. Com isso, obteve-se em pouco tempo a "reforma agrária" latifundiária. O comando das terras acabou centralizado entre os membros que construíam a burocracia político-militar, fortalecendo a aliança entre os latifundiários e o Estado.

Após 10 anos de governo Stroessner, a não representatividade do povo assumiu uma resistência sociopolítica pautada na subjetividade coletiva e representada por sindicatos, centros universitários e organizações camponesas. Nesta conjuntura, após prévio acordo com os partidos opositores chamou-se em 1967 uma Assembleia Nacional Constituinte. O objetivo era "garantir a representação usurpada do poder coletivo e conseguir a eleição do "stronismo" personalizado, modificando o obstáculo que impedia "constitucionalmente" a continuidade da liderança do presidente" (SADER, 2006, p. P-905). Em outras palavras, foi feito uma simulação ou teatralidade em torno da ação "democrática" entendida no momento pela simples participação minoritária dos opositores na Assembleia Nacional Constituinte. Isto resultou na aprovação da ditadura, legalizada em 25 de agosto de 1967, por meio da formalidade de uma democracia representativa ("democracia sem comunismo").

> A nova constituição, elaborada formalmente com a participação do Partido do Estado e dos demais partidos políticos, conservou fundamentalmente a estrutura jurídico-ditatorial (o estado de sítio permanente e as faculdades extraordinárias para o Poder Executivo), assegurou uma cota de legitimidade política e deu ao ditador a possibilidade de reeleger-se "democraticamente" (SADER, 2006, p. P-905).

O descontentamento da sociedade passa a crescer e a violência policial e militar torna-se evidente. Com a visita do presidente Rockefeller (EUA) em junho de 1969 no Paraguai, estudantes universitários fazem passeatas em Assunção e chamam a atenção da

Igreja Católica e dos partidos políticos, mostrando novamente a subjetividade coletiva como capaz de exigir abertura política neste país. No entanto, a força repressora dos militares e do governo, embasada na Lei da Defesa Democrática, reprime as ações e intenções.

No início dos anos 70 o modelo econômico e político mostram sinais de esgotamento. No entanto, o Estado oligárquico focado no monopólio da terra e na força repressiva para o controle social toma fôlego quando da assinatura do tratado bilateral Brasil-Paraguai efetivado entre os presidentes-generais Strossner e Médici. Isto refletiu no período de 1973-1981, ou seja, caracterizado por um *boom* econômico, fortalecendo a sustentação do regime político. O país converteu-se em "território de enorme atração para as empresas transnacionais e de investimento privilegiado de capital estrangeiro" (SADER, 2006, p. P-907). Os dados econômicos mostram que entre 1977-1980 houve uma expansão econômica de 11% ao ano no Paraguai (idem).

> Considerando a conjuntura regionalmente favorável da construção da represa de Itaipu e o aumento dos preços internacionais dos principais produtos de exportação (algodão e soja), o Paraguai passou a constituir-se em um espaço privilegiado para o maciço investimento de capital estrangeiro e a presença de empresas transnacionais. Mais ainda, a rápida expansão das atividades agroindustriais financeiras, de serviços, comércio e construção consolidaram a ampliação da base do predomínio econômico da velha classe latifundiária, com setores emergentes, camadas médias, empregados e operários (idem).

Atrelado ao crescimento econômico, a construção civil, as atividades comerciais e a importação de produtos estrangeiros expandiram os setores médios e ampliou o setor empresarial. Com isso, os trabalhadores paraguaios submetidos à relação salarial incorporam-se à lógica capitalista que favorecia principalmente os membros "stronistas" que apareciam como sócios privilegiados dos grupos financeiros. Neste contexto, os setores dominantes tradicionais e a nova burguesia industrial garantiam a acumulação de bens através do fluxo de

investimentos estrangeiros e da comercialização do algodão e da soja. Em paralelo, os resultados como emprego e consumo, obtidos com o projeto de construção da Itaipu, acabaram por fortalecer o sistema político caracterizado pela burocracia corrupta que acompanhava neste processo e na esfera econômica as ações dos bancos estrangeiros, das empresas transnacionais, dos empresários locais.

> O novo grupo empresarial hegemônico, conhecido como os "barões de Itaipu" contribuiu com sua experiência e conhecimento de negócios para apropriar e distribuir os lucros gerados à elite governamental em troca, o poder militar garantiu a ordem e a estabilidade política. A vinculação entre o poder econômico e o militar contribuiu significativamente para a consolidação do regime ditatorial (SADER, 2006, p. P-908).

Desta forma, durante a construção de Itaipu teve-se a figura do poder personificado no presidente-general Stroessner. Um poder que agradou a elite político-militar e o grupo empresarial por garantir a rentabilidade da acumulação permanente por meio do entendimento da "democracia sem comunismo".

No entanto, com a finalização da construção de Itaipu (1981) ocorreu a queda dos investimentos estrangeiros no Paraguai e as condições sociais diminuíram de modo significativo. O agroexportador e o empresário emergente do setor industrial não conseguiram dar continuidade ao sistema de produção vigente. Além da classe dominante, os trabalhadores também sentiram as mudanças e com isso as condições sócias se deterioraram. "A situação aguçou-se à medida que novos contingentes de desempregados retornaram ao campo em busca de um lote de terra e se depararam com a maciça imigração de brasileiros – estimados em cerca de 200 mil – em zonas fronteiriças, ocupando áreas importantes do território paraguaio e formando verdadeiros enclaves econômico-culturais" (SADER, 2006, p. P-908).

Essa crise contribuiu para a deterioração do funcionamento do regime Stroessner. "Esse aspecto é realçado por autores como Lezcano; Martini (1991) que assinalam que o regime de Stroessner começa a

entrar em decadência quando a simbiose governo-Partido Colorado diminuiu sua capacidade de distribuir prebendas e privilégios vinculados a negócios públicos e privados, em decorrência da própria crise econômica da metade dos anos 80" (GOIRIS, 2000, p. 24). Houve uma situação de oposição efetivada pelos partidários da mudança governamental e pelos defensores do governo, contando com os conflitos socais. Nestas condições a sociedade se organizou para exigir a abertura política que era impraticável pela própria estrutura ditatorial, culminando na crise do Partido Colorado, presenciada em 1 de agosto de 1987 durante uma convenção partidária quando da disputa entre facções.

> O antagonismo entre facções do partido do Estado acentuou-se pelo predomínio dos militantes combatentes "stronistas", o grupo mais próximo do ditador, que consideraram necessário marginalizar todos os que se opunham ao projeto continuísta. A crise manifestou-se em cinco fatos significativos: a ocupação da direção do Partido Colorado por quadros leais à família Stroessner; a sétima reeleição presidencial do ditador (fevereiro de 1988); a ascensão significativa de militares aos postos superiores, entre outras a de Gustavo Stroessner ao posto de coronel, como futuro sucessor de seu pai, representando militantes combatentes "stronistas"; o objetivo do entorno presidencial de tirar do poder militar o general Andrés Rodríguez, o segundo homem na estrutura do Estado; e a miopia política dessa camarilha fanatizada que não entendia os sinais de "exigências democratizantes" de Washington e da diplomacia do Itamaraty (SADER, 2006, p. P-909).

Nestas circunstâncias e com a pressão dos camponeses em obter acesso a terra, unificar os partidos políticos no Acordo Nacional e a presença influente da Igreja Católica para promover os direitos humanos, o general Andrés Rodríguez, representado pelas Forças Armadas dá o golpe de Estado em 3 de fevereiro de 1989. "A "causa nobre" que inspirou o golpe, em seu aspecto real, tem mais a ver com a proteção da estrutura ditatorial do Estado, representada pela unidade entre governo, o partido e o Exército, do que com as exigências democráticas da sociedade civil e dos partidos de oposição" (idem). A percepção de Rodríguez foi que o golpe seria a saída

para permanecer com a unidade histórica (governo, partido e forças armadas) e dificultar um projeto alternativo de sociedade.

Este golpe possibilitou uma maior pressão internacional para obter a abertura política e democrática no Paraguai. Segundo Goiris, "esse momento pode ser considerado o ponto inicial do processo de transição política paraguaio, em especial pela emergência da liberalização que torna possível a recuperação das liberdades políticas. [...] A liberalização, à semelhança da brasileira, configurou-se, então, como um processo lento e gradual, ou como diriam O´Donnell; Schmitter (1998) assumiu o formato de uma *democradura*" (GOIRIS, 2000, p. 25).

Nesta condição ocorreram as eleições presidenciais e dos membros do Congresso em maio de 1989. Sob o controle do Tribunal Eleitoral, uso dos recursos do Estado em favor do partido oficial e fraude no processo eleitoral, o "novo" governo é representado pelo presidente Andrés Rodrígez (Partido do Colorado) que foi eleito para o período de 1989 a 1993.

Neste período ocorreram duas reformas políticas: Código eleitoral[15] (1990) e Constituição Nacional. Com isso, o Partido Colorado conseguiu manter-se até 2005 "liderando o processo de transição para a democracia e a "acumulação primitiva permanente" seguia administrada com eficiência pelos herdeiros do "stronismo"" (SADER, 2006, p. P-910).

Outras ações foram efetivadas pelo presidente Rodríguez resultando em fortes alianças entre as Forças Armadas e o Partido Colorado. Com isso, "o predomínio militar foi ocupando espaços de decisão na estrutura estatal e nos negócios compartilhados com grupos empresariais" (SADER, 2006, p. P-910). Isto interferiu no poder militar e civil. Por exemplo, o principal líder histórico do Partido Colorado, Luis Maria Aragana, era o candidato natural à presidência. Mas, devido a esta reformulação no cenário compartilhado entre os militares e os políticos,

[15] O Código Eleitoral aprovado pelo Congresso inovou por introduzir o voot direto e o bollotage que é o sistema de dois turnos, quando um presidente não obtiver mais de 50% do total dos votos. Consta, também, a criação de um novo Tribunal Eleitoral associado ao Poder Jurídico (GOIRIS, 2000, p. 26).

Lino Oviedo teve uma ascensão rápida no poder militar e Juan Carlos Wasmosy, conhecido como um dos "barões de Itaipu" passou a se destacar no poder civil, vencendo as eleições de 1993.

Apesar de Wasmosy ser conhecido publicamente como o primeiro presidente civil, esta liderança pode ser compreendida como um representante civil do "grupo" militar. Suas ações passavam pelas ordens de quem o "designou" como presidente. Neste cenário fica latente a instabilidade política. Se em maio de 1993 Wasmosy teve apoio de Oviedo, em abril de 1996 apareceram rumores de um golpe de Estado encabeçado por ele.

O agravamento desta situação fez com que os EUA, com o apoio internacional, manifestassem apoio à Wasmosy para a defesa da democracia no Paraguai.

> Na ocasião, a luta pelo poder concentrava-se na administração burocrática do Estado-partido. A possibilidade de que um grupo político ocupasse a direção do Estado e capturasse cotas de poder supunha, de acordo com a ideologia "stronista", o desenvolvimento e o fortalecimento de poderosos grupos econômicos por meio da pilhagem e da corrupção. Por esse esquema, o território converteu-se em simples encrave de exploração de recursos e de trabalho servil. Assim, o governo Stroessner distribuiu uma grande porcentagem de terras fiscais, praticamente gratuitas, à burocracia político-militar e a outros grupos vinculados com o circulo do poder. Atualmente, o Paraguai tem uma das mais altas concentrações de terras em mãos de poucos (SADER, 2006, p. P-911).

Segundo Goiris (2000, p. 27) Galeano (1991) entende que "num país essencialmente rural como o Paraguai, questões como a distribuição de terras, isto é, reforma agrária, seriam mais um fator a estimular a conexão e a confusão entre as tarefas que são inerentes à transição política e aquelas que correspondem à democratização".

Com a aproximação das eleições duas correntes políticas apareceram para disputar a candidatura da República: o líder histórico colorado, Luís María Argana, e o ex-general Oviedo. A solução deste impasse foi neutralizar Argana e excluir Oviedo através do Tribunal Militar que o condenou pela sua

participação na tentativa de golpe de Estado. Em seu lugar foi designado o engenheiro Raúl Cubas Grau que era adversário de Argana, apesar de tomar posse como vice-presidente. Mas, em março de 1999, Argana é assassinado em uma rua de Assunção fazendo com que a população se manifestasse ocupando a Praça do Congresso e assim este designasse Luiz Gonzáles Macchi, do Partido do Colorado, como presidente da república para terminar o mandato. Em 2003, doutor Nicanor Duarte Frutos é o presidente que governa sob a aparência de uma democracia representativa. Em 2008, Fernando Lugo, líder da *Alianza Patriótica para el Cambio* (APC) é eleito presidente.

Com essa breve apresentação sobre a trajetória política do Paraguai, vale problematizar a definição de democracia, seguindo para alguns apontamentos específicos a este país.

> Garretón (1992) considera necessário definir a democracia como um tipo de regime político e não como um tipo de sociedade. Em outras palavras, o regime político, que é o problema fundamental das transições, diz respeito às mediações institucionais entre Estado e sociedade. Em última análise, a democracia deve ser distinguida do processo de democratização, apesar de que na América Latina esses conceitos parecem contaminados e inter-relacionados. As transições que implicam em mudança de regime resolvem, então, basicamente duas coisas: o modo como se governa a sociedade e o modo como a sociedade civil se relaciona com o Estado. Isso significa dizer que, com a passagem do regime autoritário para o "democrático", não são resolvidos problemas como desigualdade social (GOIRIS, 2000, p. 27).

Apesar de o Paraguai mudar a forma de governo, diversos problemas sociais ainda resistem e outros se somam às contradições que marcam a globalização. Essa abertura política e econômica contextualiza as fotografias tiradas nesse país com principal interesse ao estudo do espaço vivido em Cidade de Leste, observado segundo o olhar de Bittar sobre este território e pelo mesmo ter importante representação internacional na economia transnacional.

Interessante verificar que o Paraguai tem uma história singular quando pensada sob o viés da representação governamental de

Assunção. Isto é, apesar de Assunção ser a capital do Paraguai, sediar discussões acolhendo fechamentos de negociações internacionais, a exemplo do Tratado MERCOSUL, muitas pesquisas sobre este país percorre problemas intensamente presentes em Cidade de Leste. Esta observação com relação à Assunção é atualmente notada em outras capitais de diferentes países, mostrando que a capital não é o local onde se verifica uma relação direta com a produção do país, mas é o lugar que "mostra" e identifica por meio de sua visibilidade governamental o Estado. Ou ainda, a capital é um lugar visualmente simbólico.

A princípio isso é contraditório para o Paraguai, uma vez que a capital geralmente é entendida como um *carte de visite* para outros países. O fato é que a imagem do território de Assunção é de um lugar decadente. Isso pode ser verificado no artigo "A pobre Assunção reflete o Paraguai que Fernando Lugo herda a partir de hoje" (www.noticias.uol.com.br) quando a repórter Carolina Juliano relata a posse de Fernando Hugo em 2008. Segundo suas impressões,

> A capital Assunção é um reflexo das estatísticas negativas do Paraguai. Maior cidade do país, onde vivem 520 mil dos 6 milhões de habitantes, Assunção tem uma imagem opressiva. É suja, mal asfaltada, sem planejamento ou cuidado com suas ruas e avenidas. Seus prédios são mal conservados, muitos deles jazem abandonados degradados pelo tempo e pelo descaso.
>
> O Paraguai só perde para a Bolívia o posto de país mais pobre da América do Sul. Ali, 30% da população estão abaixo da linha de pobreza e, apesar de dados oficiais darem conta de que existe no país 6% de analfabetismo, especialistas estimam que 59% dos paraguaios sejam analfabetos funcionais, ou seja, sabem ler, mas não compreender.

Esse relato torna-se mais complexo quando se estuda Cidade de Leste. Por exemplo, os dados apresentados por Rabossi (2004, p. 7) mostram que apesar da pobreza e falta de educação verificado neste país, "em 1995, de acordo com declarações de funcionários paraguaios, o montante das negociações realizadas em Ciudad del Este alcançava cerca

de US$ 15 bilhões por ano, o que a transformava na terceira cidade com movimento comercial do mundo, depois de Miami e Hong Kong."

Cidade de Leste, fundada em 1957, aparece nas estatísticas como a segunda maior cidade do Paraguai em termos demográficos e econômicos. Localiza-se no extremo oeste do Paraguai e é separada pelo rio Paraná. Na confluência dos rios Iguaçu e Paraná estão os limites internacionais dos países: Brasil, Argentina e Paraguai. No discurso da fundação dessa cidade, foi comunicada a intenção de inaugurar um território que servisse de suporte de ligação entre a capital do Paraguai, Assunção, até a costa do Oceano Atlântico (RABOSSI, 2004, p. 9). Porém, o espaço vivido de Cidade de Leste trouxe à tona a caracterização de um território funcional e simbólico pertencente à economia transnacional. Entre os atores principais desta forma de economia estão os paraguaios, brasileiros, árabes, taiwaneses e chineses.

Com este estudo nota-se que a trama econômica no Paraguai perpassa por diferentes culturas e países, destacando uma significativa ligação entre Brasil, Paraguai, China e Taiwan. O Paraguai pode ser compreendido como um importante centro comercial para os paraguaios. Por outro lado pode ser "visto" ora como a capital do contrabando do continente sul americano, ora como grande mercado para os orientais.

Essa visualidade do mercado transnacional é sentida junto às mudanças políticas do Paraguai. Para Bittar, a poluição visual de placas publicitárias nas áreas de fronteira indica essas variantes. Observando todas as fotografias que compõem *Fin de Zona Urbana*, essa percepção encontra-se na leitura do excesso de comunicação visual nas cidades por onde ele trafegou. Entretanto, ao mesmo tempo em que essas fotografias mostram signos que indicam a possibilidade de consumo, os espaços fotografados mostram o contraponto: a pobreza, o abandono da infraestrutura local, a mão de obra infantil, provisória e barata. Este crescimento é notado como desarranjo em ambos os lados: pela desordem da visualidade publicitária e pelo improviso na forma de trabalhar. No outro extremo, projeta-se em *Fin*

de Zona Urbana a visualidade do estrangeiro invisível, representado pelos empresários libaneses e taiwaneses que comandam grande fatia deste mercado. De modo geral, *Fin de Zona Urbana* mostra a permeabilidade das fronteiras no setor econômico e cultural. A identidade do sujeito é fixa em seu sentido prático, ou seja, na forma como assume seu papel no segmento do trabalho, mas poroso em suas vivências. O sistema local parece imaginar-se e tenta projetar-se no sistema global, mas a característica étnica e cultural permanece. Esta ora agrupa, ora descrimina cada grupo. Nas fotografias feitas por Bittar, privilegia-se o retrato de rua de modo que evidencia o retrato do sujeito paraguaio e de seu espaço físico geográfico, com limites multiculturais que se inter-relacionam.

5.2 O vermelho no preto e branco: o documentário imaginário de *Sangre*.

O resultado da análise *Sangre* (LEVY, 2006), tendo em vista a descrição dos códigos visuais apresentados na seção 5.1, mostrou que essas fotografias são do gênero policial, ou seja, as imagens resultados são de registros de ações procurando o interventor ou capturando o bandido, apreendendo as armas, registrando os resultados das ações policiais, narcotraficantes, e até mesmo documentando o suicídio de um policial no bairro argentino *La Boca*.

Na série de Buenos Aires nota-se certa sutileza na forma de retratar a violência presente nas ruas desta cidade. Por exemplo, o corpo do indivíduo morto não aparece à mostra, mas encoberto (Figura 36). Em outros casos, os indícios de violência são vestígios de bala (Figura 3) ou de sangue (Figura 15) encontrados no local do crime, que em sua maioria são lugares públicos. Na Figura 37 verifica-se a proximidade de Levy junto aos repórteres. Isso relata que a ação policial parece ser valiosa. No entanto, a maioria das fotografias exibe o distanciamento do fotógrafo com o referente quando se analisa a série fotográfica mencionada (Figuras 36 até 41).

Figura -36 Jovem assassinado logo após ter cometido assalto, s/ d.
Série de Buenos Aires [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 37 Busca, s/ d. Série de Buenos Aires [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 38 Perseguição policial. Série de Buenos Aires, s/d [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura -39 Assaltante assassinado pela polícia, s/d. Série de Buenos Aires [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 40 Jovem detido e algemado em San Telmo, s/d. Série de Buenos Aires [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Figura - 41 Jovem atropelado, Constitución, s/d. Série de Buenos Aires [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Este tipo de apresentação visual da violência, ou seja, captura do evento à distância, pode ser compreendida como resultado da práxis fotográfica de Diego Levy: fotografias realizadas em sua maioria com o uso de objetiva grande-angular e foco quase sempre ao infinito,

possibilitando vistas amplas com nitidez (foco) em toda a imagem. Neste estilo de atuação, Levy deixa transparecer algumas regras de conduta para o registro das cenas policiais. Isto é, existe determinado intervalo de tempo entre o momento do crime e o ato fotográfico. Por exemplo, o que foi (a ação policial ocorrida) e o que está representado na fotografia não é "o aqui-agora".

Este tipo específico de visualidade da violência urbana sugere a ideia de que aquela cena fotografada é o resultado "positivo", efetivo e definitivo da ação policial, conferindo a noção de segurança para o público em geral. Sendo assim, as fotografias de *Sangre* (Buenos Aires) mostram representações "positivas" e seguras da atividade policial que objetiva eliminar "[...] todo e qualquer outro, o diferente, o sujo, o impuro, o anormal [...]" (GAUER, op. cit., p. 403).

Neste sentido, a representação visual relativa às questões da violência urbana em Buenos Aires pode ser compreendida pelo entendimento do raciocínio positivo que tenta ordenar, organizar e limpar o "diferente" a partir da exclusão de qualquer tipo de perigo ou diferença que foi convencionado pelo grupo social dominante. Da mesma forma, as fotografias que compõem a série da Cidade do México exibem o resultado da ação policial em duas modalidades: pessoa assassinada pela polícia e detenção policial.

Seguindo a mesma forma de investigação, os dados referentes aos códigos visuais obtidos para a série *Sangre* do Rio de Janeiro mostra que o tema buscado por Levy é o cotidiano vivido nos morros da favela, realizado segundo normas de trabalhos praticados pelos repórteres fotográficos, conforme Levy explicou em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo* (LEVY, 2005).

Os códigos visuais na série *Sangre* do Rio de Janeiro comunica o poder da polícia militar (Figura 11) e as regras do exército de narcotráfico (Figura 10). Permeado por estes dois grupos aparecem os moradores das favelas observando os corpos de adolescentes mortos pela polícia (Figura 16) ou do protesto de famílias contra a violência local (Figura 22).

Também estão presentes em *Sangre* registros fotográficos de policiais ordenando ou catalogando as mortes (Figura 42) decorrentes de brigas entre facções.

Figura - 42 Perícia de corpo de jovem sem vida, s/d. Série do Rio de Janeiro [Diego Levy].

Fonte: Levy (2006).

Esta pluralidade visual da violência registrada por Levy no Rio de Janeiro expõe a forma como o fotógrafo trabalhou nesta série: com acesso restrito, porém sempre próximo às cenas dos crimes, possibilitando a interlocução entre o fotógrafo e os fotografados ou talvez funcionando em alguns casos como forma de comunicação entre os criminosos, as facções e os moradores das favelas.

Com esta articulação, os estudos de Michaud (2001) servem como referência para compreender parte a violência comunicada em *Sangre* do Rio de Janeiro. Nesta linha de pensamento, pode-se verificar que a diversidade da violência presenciada na favela do Rio de Janeiro mostra-se na dinâmica de lutas territoriais entre grupos (policiais, narcotraficantes, moradores) que tentam ser reconhecidos. Isto é notado nos diferentes aspectos e resultados de *Sangre:* na própria conduta de

trabalho de Levy quando se orienta dentro da favela, seguindo as normas locais; na fotografia que mostra os policiais tentando monitorar o trânsito de pessoas na favela; e no retrato do jovem que foi enforcado por determinada facção (Figura 21).

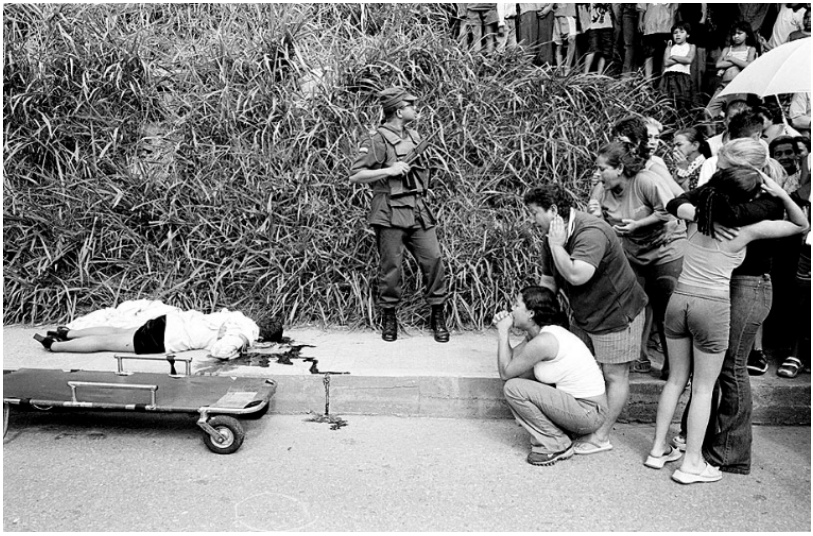
Com estas apresentações visuais pode-se observar que a violência comunicada em *Sangre* (Rio de Janeiro) mostra parte dos processos de lutas territoriais e de poder que tem como base a manutenção ou transgressão de regras ditadas por diferentes grupos sociais pertencentes ou não à favela. Desta forma, a violência nas favelas do Rio de Janeiro exibe a complexidade do cotidiano dos intregrupos e dos intragrupos que por diferentes formas tentam tomar ou manter-se no poder ou em outros casos passam a mostrar sua indignação frente aos acontecimentos.

Diferente da dinamicidade presente na série do Rio de Janeiro observa-se certa apatia ou o desespero nas fotografias que compõem a série de Medellín (Figura 43). As frequentes cenas de corpos mortos expõem a paralisia, uma vez que nas 20 fotografias feitas nesta cidade, nenhuma se refere a qualquer tipo de protesto ou indignação, somente desespero. O controle policial não aparece como nas fotografias do Rio de Janeiro e Cidade do México, nem as apreensões de armas como visto em Buenos Aires e Rio de Janeiro.

Figura - 43 Vizinhos do bairro Moravia, s/d. Série de Medellín [Diego Levy].

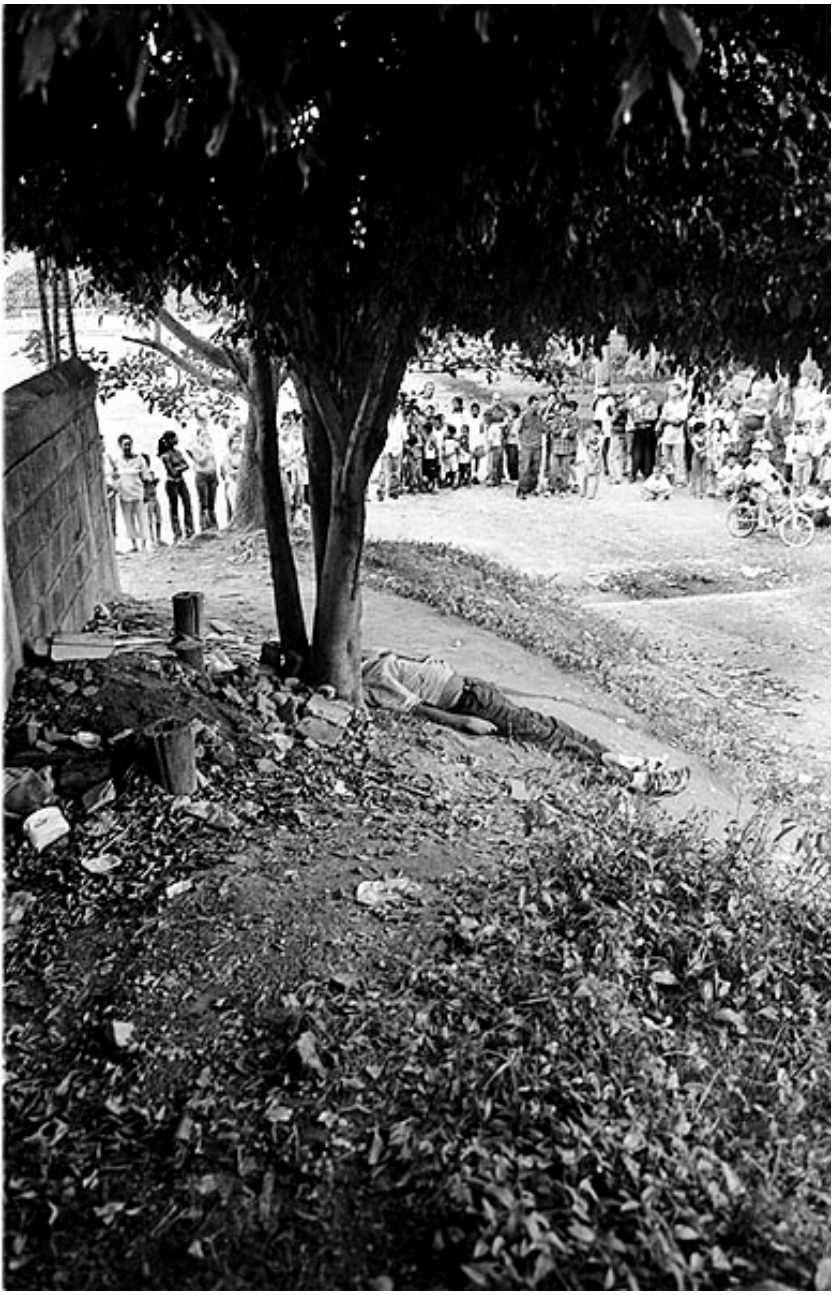
Fonte: Levy (2006).

Figura - 44 Mulher assassinada por ex-marido em Santa Cruz, s/d. Série de Medellín [Diego Levy].



Fonte: Levy (2006).

Figura – 45 Assassinato em Belén-Altavista, s/d. Série de Medellín [Diego Levy].



Fonte: Levy (2006).

Com estas observações pontua-se que os atores encontrados em cada espaço vivido são diferentes para cada cidade. Em Buenos Aires as cenas predominam na representação de situações e ações onde o policial tenta manter a "ordem" social. Para Cidade do México, o ocorrido é semelhante, porém existe espaço para manifestações contra a polícia. Neste sentido, ambos colaboram para a representação da ação policial como detentora de um "projeto" de "ordem cívica". O Estado parece ser representado pela força policial, mas com características truculentas.

Para o caso das fotografias que formam a série da cidade do Rio de Janeiro, existe uma interlocução entre os moradores e o fotógrafo e a observação da vivência de sujeitos em múltiplos territórios, ou seja, no mesmo espaço físico: narcotraficante, policial, morador, comerciante e paramilitar. Logo, predomina a visualidade da "terra de ninguém". Isto é, constrói-se uma imagem negativa da favela, interferindo na identidade das pessoas que moram por lá, estereotipando-as como bandidos e traficantes.

Como o ensaio fotográfico de Levy está contextualizado na sociedade pós-industrial, então a noção de documento-verdade pode ser questionada seguindo as ideias de Edgar Morin (1970, p. 185): "qualquer objeto, assim como qualquer acontecimento real, abre uma janela para o irreal; o irreal tem arraias assentes sobre o real; quotidiano e fantástico são uma e a mesma coisa, com dupla face."

Nesta linha de pensamento, entende-se que a nomenclatura "*sangre"* usada por Levy sugere identificar este ensaio fotográfico segundo o tipo sanguíneo. A partir das colocações comunicadas nesta seção, interpreta-se a série *Sangre* de Buenos Aires e da Cidade do México como "tipagem sanguínea O^{+}" no sentido destas fotografias sugerirem a leitura de uma violência que tem como justificativa a tentativa dos policiais em resolver, eliminar ou higienizar a cidade. Positivo, enquanto forma possível de proteção, que tenta dominar o "perigo", eliminando o impuro, conforme a abordagem de Gauer (2005) em *Da diferença ao perigo da igualdade.*

Seguindo este raciocínio, a série *Sangre* do Rio de Janeiro pode ser identificada como "tipagem O^-" dentro da lógica da higienização, ou seja, a situação presente na cidade do Rio de Janeiro parece interferir de forma negativa ou contra a(s) identidade(s) dos moradores da favela que parecem estar incluídos na lógica de Homi Bhabha (2001): em (um) lugar – a favela – que se apresentam como entrelugares de conflitos das mais variadas identidades.

Com a análise das fotografias que compõem as séries de *Sangre* nota-se que o crime e a violência vistos nas fotografias de Buenos Aires e da Cidade do México parecem estar relacionados ao código da ordem (policial). Por outro lado, na favela do Rio de Janeiro, a violência parece servir como forma de comunicação tendo como fundamento o código do poder dos intregrupos e intragrupos. Em Medellín, a situação é indefinida, ou seja, não se sabe quem tenta ordenar e o que organizar. Seguindo o raciocínio pode-se interpretar que a série *Sangre* de Medellín é identificada pela "tipagem AB", uma mistura de grupos sociais que sentem a falta de anticorpos para proteger-se da desordem que impera no Estado.

5.3 Imaginário provincial e imaginário global em *Fin de Zona Urbana*.

Conforme explicado na seção 5.1, *Fin de Zona Urbana* (BITTAR, 2002) é um tipo de trabalho próximo ao estilo trabalhado feito por Lee Friedlander em *America by car* (2010). Isto é, as fotografias feitas tanto por Bittar dependiam da rota automobilística. As cenas que exibem placas publicitárias nas ruas e rodovias, além de vendedores informais são sua maioria. Mas, *Fin de Zona Urbana* atinge seu ápice nas fotografias tiradas nas ruas de Cidade de Leste, pois mostra o cenário da prática comercial de fronteira, caracterizada por negociações que geram a rota da economia (in)formal contextualizado no mercado transnacional.

Este exercício social mostra o espaço como algo em processo, ou seja, um local que está em permanente situação de "tornar-se". Em outras palavras, o espaço exibido nessas fotografias pode ser compreendido como uma espacialização (*spacing*), segundo Doel (1999). Para ele, "se algo existe, é apenas enquanto confluência, interrupção e coagulação de fluxos. [...] a permanência é um efeito especial da fluidez" (1999, p. 17).

Essa observação pode ser relacionada a analise que Bauman faz sobre a dinâmica social na contemporaneidade (modernidade líquida) quando menciona em entrevista (PALLARES-BURKE, 2004) a seguinte situação:

> Jean-Paul Sartre aconselhou seus discípulos em todo o mundo a ter um projeto de vida, a decidir o que queriam ser e, a partir daí, implementar esse programa consistentemente, passo a passo, hora a hora. Ora, ter uma identidade fixa, como Sartre aconselhava, é hoje, nesse mundo fluido, uma decisão de certo modo suicida. Se se toma, por exemplo, os dados levantados por Richard Sennett – o tempo médio de emprego em Silicon Valley, por exemplo, é de oito meses –, quem pode pensar num *projet de la vie* nessas circunstâncias? Na época da modernidade sólida, quem entrasse como aprendiz nas fábricas da Renault ou da Ford iria com toda a probabilidade ter ali uma longa carreira e se aposentar após 40 ou 45 anos. Hoje em dia, quem trabalha para Bill Gates por um salário talvez cem vezes maior não tem ideia do que poderá lhe acontecer dali a meio ano! E isso faz uma diferença incrível em todos os aspectos da vida humana.

Num contexto similar, ou seja, de economia globalizada, porém em uma condição de trabalho específica da região de fronteira entre Brasil e Paraguai, tem-se a situação estudada por Rabossi (2004):

> Considerar a rua e, particularmente, o comércio desenvolvido nas ruas como 'a grande fábrica de Ciudad del Este' é uma caracterização, no mínimo, peculiar. Peculiar porque o trabalho daqueles que ganham suas vidas nelas dificilmente poderia ser assimilado ao trabalho nas fábricas levando em conta alguns dos seus elementos característicos, seja considerando o resultado que ele implica (um trabalho de transformação da matéria), ou

> considerando o tipo de relação que este trabalho supõe (relações salariais estruturadas a partir de um contrato).
> No entanto, assim como as fábricas foram o lugar privilegiado de inserção da população rural que migrou para as cidades em tantas outras partes, as ruas de Ciudad del Este ocuparam esse lugar no caso daqueles que chegaram de diversas partes do Paraguai, especialmente do interior. A fala de Cristóbal captura esse sentido.

Dentre as possíveis relações que se pode fazer para compreender o fluxo de trabalhadores da região rural para Cidade de Leste está a construção de Itaipu.

> A construção da hidroelétrica de Itaipu era, naquele momento, o grande atrativo para milhares de pessoas provenientes de diversos lugares do Paraguai e do Brasil que chegavam a procura de trabalho. Mas durante a construção da hidroelétrica (aqueles que não conseguiram emprego) e especialmente após o término de sua construção (aqueles que conseguiram emprego, mas que com a finalização da obra foram demitidos), a rua foi se transformando no espaço de possibilidades de inserção de diversas formas de ganhar a vida, as quais – muitas vezes- foram muito mais rentáveis que o trabalho na barragem (RABOSSI, 2004, p. 96).

A observação de Rabossi mostra que apesar do comércio de mercadorias na Ponte da Amizade não estar vinculado diretamente à estrutura empresarial, sabe-se que a construção de Itaipu, que ofereceu condições formais de trabalho, contribuiu para o crescimento de vendas num mercado de fronteira, exibindo certas particularidades.

> O universo dos sacoleiros é um universo social diferenciado no qual todos explicam sua participação pela possibilidade de conseguir bons lucros, ainda que as motivações explícitas enunciadas por uns e outros possam ser bem diferentes. [...] Para quem começa, a atividade é uma forma de se capitalizar. Reinvestir em novas compras é o primeiro passo e o que vai sobrando se guarda para uma casa o um carro, os quais por sua vez funcionam como deposito em caso de necessidade (por exemplo, si se perde na fiscalização ou em assaltos). Para comerciantes já estabelecidos, as compras em Ciudad del Este significam tomar proveito de um mercado com uma oferta de mercadorias e/ou preços que permitem crescer ou, simplesmente, se manter

> no negocio. Aqueles comerciantes de maior envergadura que deixaram de viajar pessoalmente enviam seus empregados (laranjas) para fazer as compras.
>
> Muitos trabalhos sobre dinâmicas informais e ilegais compartem certas retóricas da decepção que se inscrevem nesta estratégia, onde toda ação positiva das pessoas é transformada em reações sem sujeito: antes que comerciando, sobrevivendo; antes que trabalhando, refugiando-se do desemprego; antes que intentando fazer dinheiro, aguentando a condenação a qual o sistema os relega (ou resistindo ele); antes que ganhando-se a vida, alienando-se nas ilusões de consumo e afogando-se nas contradições da modernização (RABOSSI, 2004, p. 282).

Essas observações mostram que a prática do trabalho em Cidade de Leste expõe a porosidade territorial. Dentre todas as fotografias de *Fin de Zona Urbana*, a fotografia de Rusito (Figura 34) destaca-se pela peculiaridade de apontar questões culturais e comerciais ligadas ao mercado transnacional. Para desenvolver esta questão conta-se com os estudos sobre a relação China, Taiwan e Paraguai. O objetivo é compreender os motivos da existência desta praça e os variados significados do espaço físico em que Rusito se encontra. Isto é, esta representação do urbano opera como valor de "sintoma" dos processos de globalização.

Para desenvolver esta análise, tomam-se como fundamento os resultados comunicados no artigo "Uma ou duas Chinas?" (PINHEIRO-MACHADO, 2010). Nesta pesquisa discute-se a aproximação de chineses e taiwaneses na Cidade de Leste trazendo à tona a problemática da "questão de Taiwan" neste contexto particular.

Considerando como objeto de estudo a fotografia onde Rusito se encontra (Figura 34), observa-se que essa praça tem um monumento do líder taiwanês. Essa informação trouxe a possibilidade de compreender Cidade de Leste para além das representações fotográficas de vendedores ambulantes, do excesso de outdoors e da existência de grandes galerias.

Interessante observar que essa fotografia possibilita estudar a territorialidade de Cidade de Leste a partir da constatação de que existe

um lugar comum aos trabalhadores de rua que fazem suas pausas neste recinto com características fora do contexto cultural paraguaio. Nesta situação indaga-se: porque existe um monumento taiwanês em Cidade de Leste? Quem financiou esta estrutura urbanística próxima ao micro centro da cidade? Quais são os motivos que levaram a essa construção? De modo mais abrangente: quais identidades culturais estão presentes nesta cidade de fronteira que está inserida na economia transnacional?

Para analisar a presença do monumento de Chiang kai-shek em Cidade de Leste, precisa-se retomar a história do Paraguai, China e Taiwan. Conforme explica Pinheiro-Machado (Op. cit., p. 469), o Paraguai é um dos 26 países que tem relação diplomática com Taiwan e que a reconhece como nação soberana. A diplomacia entre os dois iniciou em 1957, mas aos poucos foi se consolidando tendo registros marcantes em 1995, 1997 e 1999 com o *Convénio Hermandad*. Esse empreendimento resultou no deslocamento de taiwaneses para o Paraguai. Adiante, nos anos de 1990, a província chinesa Guangdong (Cantão) evoluiu economicamente e passou a realizar a mesma ação, ou seja, alguns imigrantes começaram a chegar a Cidade de Leste a fim de participar do processo econômico entre China e Paraguai.

> Entre Taiwan e Paraguai, antes da década de 1990, havia apenas acordos formais que facilitavam a emigração de taiwaneses para o território paraguaio. Hoje, em Ciudad del Este, há cerca de nove mil chineses e taiwaneses. Não é possível avaliar com precisão a proporção entre os dois grupos, porém, com base nos cálculos nativos, bem como na observação etnográfica, pode-se supor que essa proporção esteja em torno de 50% de taiwaneses, 35% de cantoneses e 15% oriundos de outras províncias. Dentre todos os taiwaneses que vivem no Paraguai, 98% encontram-se na fronteiriça Ciudad del Este. Trata-se de um processo migratório com um fim muito particular: o de importar e comercializar produtos made in China na fronteira internacional entre Brasil e Paraguai (PINHEIRO-MACHADO, op. cit., p. 473).

Essa situação é complexa quando se analisa a mescla de identidade política, com a transgressão do espaço vivido por chineses e taiwaneses

na Cidade de Leste. Isto porque a vivência entre esses grupos gera alguns conflitos culturais, mas ao mesmo tempo aproxima-os por estarem num local estranho por este ter características que fogem à cultura oriental. Isso provoca a ressignificação e a reordenação identitária, pois entre China e Taiwan existe um conflito histórico no que se refere à (in)dependência de Taiwan, também denominada Formosa, China Nacionalista, República da China.

Todavia, no âmbito comercial de Cidade de Leste, em sua maioria, esses dois grupos são proprietários de lojas, diferenciando-se dos paraguaios que são empregados ou vendedores de rua, e dos brasileiros que são sacoleiros/muambeiros. Apesar da condição social parecida, os taiwaneses e os chineses em Cidade de Leste vivem algumas contradições. Para compreendê-las, tem-se que mencionar que em termos étnicos, Taiwan é basicamente chinesa e sua língua é o mandarim. Mas, após a Revolução Cultural, a China adotou caracteres simplificados, enquanto que Taiwan permaneceu com a escrita tradicional. Esses dois fatores (étnico e cultural) são usados pela China e por Taiwan para discutir a "questão China" [16]. Mas, a situação é diferente no território paraguaio, pois ambos aproximam-se devido às condições locais, gerando outra regionalidade.

> A diplomacia [entre Paraguai e Taiwan] facilitou o estabelecimento de associações taiwaneses em Ciudad del Este, como grupos organizadores nos meios de comunicação, sindicatos, associação feminina de comerciantes, ONGs, além do setor educacional. Ciudad del Este possui quatro escolas taiwanesas e na maior delas, 250 crianças são alfabetizadas e formadas até o ensino médio. Os imigrantes oriundos da China continental não possuem tais associações ou serviços no Paraguai, sendo que, muitas vezes, nem a sua condição de imigrante é legalizada (PINHEIRO-MACHADO, op. cit., p. 475).

[16] Pinheiro-Machado (2010, p. 470) explica: "Na república Popular da China, bem como em Taiwan, para designar o dilema da independência ou não da ilha, usa-se a expressão em mandarim *Taiwan wenti* que pode ser traduzida como assunto, questão ou problema. Muitas vezes, é adotado o termo "problema", por designar com maior propriedade o fenômeno ao qual se refere. Afinal, "problema" pode significar apenas "assunto", mas também tem sentido ambíguo que conota uma "complicada questão"".

Para entender quais são as relações existentes entre os taiwaneses e chineses, Pinheiro-Machado (Op.cit., p. 482) buscou depoimentos em situações do cotidiano em Cidade de Leste. Ela observou que os ciclos de influência se dão no âmbito da vizinhança e por isso as relações diárias entre taiwaneses e chineses, além da etnia e ancestralidade, marcaram a fronteira entre os "chineses-taiwaneses" e os "latino-americanos". Esta "união" entre os povos de Taiwan e da China também é resultado das mudanças econômicas:

> Dois informantes, Sr. Wan e Sr. Li, disseram que quem controla os negócios internacionais em Ciudad del Este são as importadoras taiwanesas, as quais importam de distribuidoras e fábricas da RPC, não mais de Taiwan. Tais estabelecimentos são gerenciados por taiwaneses que transferiram mão de obra e know-kow de Taiwan para Guangdong ou Fujian, a partir do momento em que o sul da China passou a oferecer vantagens economicamente irresistíveis.

Apesar de algumas aproximações, os imigrantes chineses se diferenciam por estarem em condição ilegal no Paraguai e por não contarem com sindicato, escola, jornal e banco taiwaneses. Ela afirma (Op.cit., p. 486): "a taiwanização é um fato que afeta tanto os adultos, através da interdependência econômica quanto os jovens, que crescem em escolas taiwaneses e assim, recriam os laços entre ilha e continente [...]". Entretanto, ela adverte que mesmo assim, existem alguns movimentos políticos separatistas em Cidade de Leste.

Seguindo outro ponto de vista da sociabilidade entre as pessoas que vivem em Cidade de Leste, a pesquisadora observou que existe um conflito velado entre os povos de Taiwan e Paraguai, diferente do que os meios de comunicação anunciavam (PINHEIRO-MACHADO, op. cit., p. 476).

> Os taiwaneses também reclamam da violência a que estão sujeitos vivendo no Paraguai. De acordo com os informantes, é impossível sair depois que anoitece nas ruelas de Ciudad del Este, pois isso implicaria em assaltos e demais formas de violência. Por essa razão é que o Sr. Cheng me disse ser impossível acreditar

> em uma relação diplomática entre os dois países, na medida em que seus compatriotas estavam sujeitos a uma situação permanente de medo no país "amigo" (PINHEIRO-MACHADO, op. cit., p. 479).

Utilizando-se das palavras de Sr. Cheng, Pinheiro-Machado (idem) relata:

> Eles [políticos] fazem acordo de avião, de venda, ficam se visitando e puxando o saco, mas nós aqui, se saímos na rua, somos assaltados por eles [paraguaios]... Esse negócio aí só serve para dar dinheiro ao Paraguai, em troca de apoio político. Não era para a gente ter proteção? O nosso consulado, não era para nos ajudar? A gente está à mercê desses paraguaios...

Outro depoimento marcante com relação às ações políticas foi dado pelo Sr. Luis Li, taiwanês de 26 anos que trabalha em uma importadora (PINHEIRO-MACHADO, op. cit., p. 479).

> O meu país tem relações diplomáticas com o Paraguai. Com nós estamos todos em Ciudad del Este, tem o nosso consulado aqui. Então, era para a gente ter melhorias aqui. Mas não, muito pelo contrário. Isso é pior para a gente, sabe por quê? Porque Taiwan dá dinheiro pra cá. Os paraguaios dizem que não têm dinheiro, o que eles fazem com esse dinheiro? Compram carro para a polícia. E com os carros novos da polícia, eles pegam os taiwaneses, ficam mais eficientes para nos pegar e dizer que somos ilegais, ou contrabandistas. Não! Eles não nos prendem, apenas ganham um dinheiro para o final de semana... Daí a gente vai ao consulado e pede para sair dessa, daí o consulado ajuda.

Estas narrativas mostram a dificuldade dos taiwaneses em se relacionar com os paraguaios e da necessidade de aproximação entre as duas culturas orientais num país latino-americano. O interessante é que tais perspectivas de análises estão indicadas na fotografia de Rusito por meio do estudo da praça localizada próximo ao micro centro. Nesta cena, verifica-se um menino, vendedor ambulante paraguaio, que descansa num local que provavelmente foi patrocinado pelo consulado taiwanês a

fim de "semear" raízes culturais na região de fronteira entre Brasil, Uruguai e Paraguai.

Tendo em vista que não foi observado nas fotografias de ruas de Bittar o retrato de sujeitos orientais ou de sua cultura, com exceção da praça, é significativo comentar que esta invisibilidade apontada neste conjunto de imagens, levanta a problemática da identidade taiwanesa e chinesa na nação paraguaia, conforme comunicada. Por outro lado esta invisibilidade dos estrangeiros que participam de forma significativa em parte da cadeia mercantil é expressa no ambiente de Cidade de Leste por meio das grandes galerias ou shopping Center como King Fong, Jebai Center, Americana, Continental e Hijazi, Lai-Lai, ou seja, os orientais não são vistos nas ruas como vendedores ambulantes porque trabalham nestes lugares fechados. Além dos chineses e taiwaneses, outros estrangeiros "invisíveis" participam com a identidade espacial do comércio local, como é o caso do empresário libanês Faisal Hammoud. Este iniciou o primeiro comércio anos de 1970. Depois de uma década lançou o Grupo Monalisa anos 80, com importadora e distribuidora com escritório em Nova York. A seguir funda a Loja Gioconda (1991), a Butique Afrodhite (1994), o Shopping Del Sol (1995), Mariscal Shopping (1996) e a partir de 1998 possui escritórios de distribuição em SP.

Com essas informações é possível polarizar a identidade cultural em Cidade de Leste: se os estrangeiros têm grande representatividade no grande comércio, os paraguaios representam-se no varejo com 300 vendedores ambulantes habilitados (2001), 1.500 a 4.500 *mesiteros* (2001) e outros tantos sujeitos que trabalham nas *casillas* (quiosques) (RABOSSI, 2004).

Desta forma, a visualidade da Cidade de Leste segundo as fotografias de Bittar se dá nas identificações de rua e do lugar, mostrando como os paraguaios praticam o espaço e indicando de forma indireta a participação de estrangeiros. *Fin de Zona Urbana* exibe os vendedores ambulantes e as placas publicitárias distribuídas em diferentes territórios do Paraguai. Este ensaio fotográfico abrange questões do cruzamento

entre o comércio local e o comércio global, mostrando práticas espaciais no Paraguai e apontando as sociabilidades econômicas de atores estrangeiros que retém a maior condição econômica do local. Nesta série de Cidade de Leste verificam-se somente as formas de trabalho de rua dos paraguaios.

Nesta lógica de análise percebe-se que o visível (mesiteros) se estende para a invisbilidade de outros sujeitos. Estes representados na mesma espacialidade por meio das estruturas comerciais como as lojas e shopping center no micro centro que em seu auge (1994-95) constava de 6.000 estabelecimentos. No entanto, em 2001 esta área central passou a ser representada por somente 1.750 unidades comerciais (RABOSSI, 2004).

Nestas representações culturais aparece o paraguaio, vendedor de balões que usa o chapéu de trabalhadores rurais do Mato Grosso, que por sua vez, sofreu influência dos "cowboys" texanos (Figura 5), o jovem paraguaio Rusito que descansa na praça em homenagem aos taiwaneses (Figura 34) e o carregador de mercadorias que atravessa a rua em que se encontra a famosa loja Monalisa (Figura 32), propriedade do mega empresário libanês que tem importante representação comercial[17].

Esta representação do comércio local e global é diferente da percepção de Robinson (2000), pois segundo ele,

> o ânus da terra é da máfia chinesa e japonesa dos gangsters italianos e russos, dos bandidos da Nigéria, e dos terroristas do Hezbollah - isso é chamado Cidade de Leste. Uma cidade com mais de mil prostitutas, assassinos, revolucionários, bandidos, traficantes, drogados, bandidos, contrabandistas...

Nos estudos das fotografias de Bittar compreende-se que o fotógrafo comunica a inserção das pessoas na lógica do espaço de compra e venda de mercadorias, localizadas em uma estrutura não planejada da cidade e

[17] Na década de 1990 Faisal Hammoud abriu a agência de turismo Sin Fronteras Viajes, foi o primeiro empresário a fornecer serviços de provedor de internet na Cidade de Leste, inaugurou o Colégio Francés del Alto Paraná Jules Verne. Sue filho, Shariff, foi presidente da Câmera de Importadores do Alto Paraná.

num contexto do mercado global. As representações visuais dessa série fotográfica estão voltadas às relações entre espaços, pessoas e negócios. A leitura subjetiva de Bittar em Cidade de Leste busca não trabalhar diretamente a ilegalidade do comércio. Bittar destaca a informalidade presente na dinâmica do mercado e a visualidade publicitária para além da Cidade de Leste, que suporta o imaginário do consumo de mercadorias vinculadas ao mercado transnacional. Neste sentido, propõe-se concluir a leitura das fotografias tendo em vista que o "*Imaginário provincial*" está relacionado à representação dos trabalhadores e a visualidade caótica do micro centro, e o "*Imaginário global*" está associado à visualidade das placas publicitárias e ao comércio transnacional administrado por chineses e libaneses que vendem mercadorias internacionais.

Com a finalização da análise das fotografias presentes em *Sangre* e *Fin de Zona Urbana* afirma-se que a BAVM é uma ação cultural que busca representar, por meio do evento e da exibição das obras, a regionalidade num espaço regional que é construído e representado pelo MERCOSUL. Isso não significa que essas ações resultam em homogeneização cultural. Pelo contrário é na região MERCOSUL que se observa a regionalidade de cada grupo/país. Neste sentido, a defesa da identidade latino-americana, homogênea, não é coerente.

Além disso, com a conclusão deste capítulo, promove-se o entendimento da produção do discurso historiográfico, ou seja, da identidade cultural analisada segundo a *performance* dos atores sociais (fotógrafos, referentes e curadores) em seus espaços vividos. Verificou-se também que a práxis fotográfica com sua linguagem contemporânea, inserem-se nos meio de comunicação e difere-se do rádio, da televisão, do cinema, por estar incluída no universo das artes visuais (catálogos de arte do próprio fotógrafo e catálogo da BAVM) e buscar a estética segundo o olhar subjetivo de cada fotógrafo.

Considerações finais

Esta pesquisa comunica um estudo diferenciado do ensaio *Sangre*, feito pelo fotógrafo argentino Diego Levy entre 2000 e 2003, e do ensaio *Fin de Zona Urbana,* realizado pelo fotógrafo paraguaio Carlos Bittar entre 1995 e 2003. Ambos foram veiculados no catálogo da IV BAVM (2003) que problematizou a representação visual da identidade regional (nacional) e estendida (latino-americana) no campo específico da produção de arte do Cone Sul. O objetivo principal foi investigar a representação identitária, considerando a relação sujeito/espaço vivido na sociedade cultural.

Para contextualizar o objeto de pesquisa, focalizou-se no estudo do Tratado de Assunção (1991), no MERCOSUL (1994) e na inauguração do evento artístico BAVM (1997). Somado a isso, levantou-se a conjuntura artística no Estado do Rio Grande do Sul, representada pelos Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas ELLAP (1989). Nesta trama, verificou-se que as ações mercadológicas e culturais do Cone Sul exibiram uma temporalidade próxima quando analisada a necessidade destes em obter a representação identitária, seja com particular atenção ao segmento político, seja ao segmento econômico, seja ao segmento cultural.

Contudo, observou-se na história do MERCOSUL que o interesse em associar a cultura junto à economia ocorreu somente em 1995, através da primeira reunião com os Ministros da Cultura. Em 1997, com a inauguração da BAVM, este espaço simbólico expôs a aproximação da cultura com a recente "bandeira" MERCOSUL. Neste sentido, a BAVM foi compreendida na presente investigação como uma evidência histórica que mostrou fluxos distintos como a arte, economia e política. Isto foi entendido como resultado das pressões vindas da sociedade (artistas,

professores, curadores, colecionadores e empresários) e dos Estados Partes e Associados ao MERCOSUL, que tinham o desejo de relacionar a identidade junto à cultura e à economia.

Esta percepção conduziu para a questão: Qual é o valor para a BAVM e para o MERCOSUL em expor os ensaios fotográficos *Sangre* e *Fin de Zona Urbana*? Dentre as respostas possíveis pode-se afirmar que ambos buscavam visibilidade internacional, de modo que desejavam conhecer, entender e afirmar a "identidade latino-americana" no contexto da sociedade globalizada. Especialmente acredita-se, conforme exposto por Fidelis (2005), que a BAVM e o MERCOSUL sustentaram a defesa de educar para integrar, na medida em que se conhece a diversidade.

A partir desta resposta foi levantado o problema identidade cultural, tendo como objeto de estudo os ensaios mencionados e como fonte principal de pesquisa os catálogos da BAVM (1997, 1999, 2001, 2003) e os catálogos dos artistas (LEVY, 2006; BITTAR, 2002). No entanto, o assunto se mostrou complexo porque trouxe consigo as contradições presentes nos processos de globalização. Dentre elas está a condição da individualidade do sujeito moderno, ainda que este viva num ambiente plural diferenciado, mas que privilegia o processo de homogeneização social.

Este problema foi investigado no capítulo 2. Com a análise dos discursos textuais dos curadores verificou-se que o curador geral da I BAVM (1997), Frederico Morais, relacionou a arte com a "consciência de Nação". Tício Escobar, curador internacional da Representação do Paraguai na II BAVM (1999), mencionou a dificuldade e a variância encontrada no conceito de identidade e na importância de conduzir a discussão sobre esta a partir de conceitos como utopia, contestação e representação. Nesta mesma edição, também, o curador geral Fábio Magalhães e a curadora-adjunta Leonor Amarante apresentaram o espaço como lugar identitário e ao mesmo tempo temporário.

Com a conclusão do capítulo 2, conferiu-se que a relação economia/política/cultura demostrou alguns sintomas da globalização. Como exemplo disto, observou-se a dificuldade em integrar a "diferença" e ao mesmo tempo de resguardar, descobrir ou elaborar a identidade do sujeito num contexto que aproxima diferentes nações em prol da visibilidade do bloco econômico MERCOSUL.

Tendo em vista esses enfoques junto às teorias relativas ao entendimento da identidade, o estudo das fotografias em questão contemplou a análise simultânea do indivíduo, da política e da cultura, tendo como fundamentos as interpretações a respeito do sujeito, conforme comunicado no capítulo 3. Essa escolha foi fortalecida com os estudos de Smith (2000) quando explicou que o termo "identidade nacional" deve incluir o aspecto plural e multicultural. Tais considerações indicaram que a compreensão sobre a identidade passa pela cultura. Nessa perspectiva, entendeu-se que o problema da identidade inclui a compreensão sobre o sujeito (*self-identity*).

Para dar suporte a especulação da identidade, tomaram-se no capítulo 3 as defesas de Canclini (2010), que afirma que as identidades são resultados de processos de identificação; os estudos de Hall (2006), que defende que o sujeito atual é definido historicamente; e as pesquisas de Bauman (1999; 2000), que explica que a identidade é fluída e provisória. Faz-se interessante notar que esses referenciais teóricos aproximaram-se da afirmação de Magalhães feita na II edição da BAVM (II Catálogo, 1999), ou seja, quando ele declara que as identidades são resultados de processos de identificação.

Ainda que essas teorias tenham reforçado a importância da subjetividade do ser humano para compreender sua condição atual na sociedade, foi principalmente na teoria de Touraine (2007, 2008) que a pesquisa se fundamentou. Neste sentido é conveniente relembrar que em sua análise, ele deixou de priorizar a problematização da Nação junto à ideia de identidade, passando primeiro a valorizar o "Eu" do sujeito que busca sua identificação. Segundo Touraine, isto pode ser comprovado

pelas manifestações de grupos étnicos, religiosos, de gênero, etc., que pontuam o distanciamento nas relações entre o sujeito e o Estado. Com esse estudo, verificou-se que esta percepção é similar ao comentário feito por Escobar no II catálogo da BAVM (1999), ou seja, quando mencionou que o conceito de Nação perde força na discussão sobre identidade. Para este curador prevaleceram nesse cenário os conceitos de utopia e contestação.

Com essas teorias, tentou-se responder outra questão: As manifestações sociais geridas no contexto democracia/sujeito/globalização podem ser compreendidas como paradigmas que nomeiam a identidade de grupos? Considerando essas teorias de modo superficial, poderia-se tomar como pressuposto inicial que a unidade identitária da América Latina é compreendida, em parte, pelos processos históricos que notificam o sujeito como ator social. Contudo, apesar de certa proximidade entre Argentina, Paraguai, Brasil, Colômbia e México com relação à história das ditaduras, ou da necessidade de formar um bloco econômico comum ou de fortalecer sua representação artística na esfera dominante, cada nação possui particularidades em sua história e cultura. Desta maneira, não se pode afirmar sobre a compreensão da identidade única do "sujeito latino-americano", tendo em vista somente suas manifestações. Tão pouco poderia conceber como delimitação identitária unicamente a língua românica, ou seja, o português e o espanhol (derivadas do latim), porque estes seriam "ajustes" simplórios para resolver a investigação. Desta forma, a alegação de Frederico Morais no texto da I BAVM (1997), quando tenta identificar a "identidade latino-americana" considerando a história das ditaduras, das guerrilhas, etc., é entendida nesta investigação como uma proposta interpretativa frágil, porém plausível quando se considera tais processos e manifestações históricas.

Para propor uma análise inovadora dos ensaios fotográficos, isto é, diferente da interpretação das fotografias focadas simplesmente na identidade nacional (física ou política) ou da "concepção homogênea" defendida por Frederico Morais, foi associada nesta pesquisa o sujeito

junto ao espaço vivido, contextualizado pelos desajustes sociais geridos junto à violência da racionalização totalizante.

O motivo da inserção do aspecto espacial em seu sentido amplo se justificou pela percepção de que o próprio bloco econômico MERCOSUL trabalha em diversas instâncias com a noção de território (físico, simbólico, econômico). Somado a isso, no decorrer da pesquisa, notou-se que a associação sujeito/espaço/identidade é singular para o estudo do tema identidade cultural, quando vista segundo as ações da BAVM. Isto porque nesta instituição, a sigla MERCOSUL assumiu a versão do território cultural, seja pelas representações de cada nação participante na BAVM, ou pela busca em visualizar, descobrir, indagar-se a respeito da identidade estendida (latino-americana). A este ponto de vista se adicionam as obras de Levy e Bittar, porque eles tiveram particular interesse em fotografar o espaço público da cidade e seus arredores.

Outra justificativa pertinente e complementar sobre a busca de referenciais teóricos, que sustentaram a discussão acerca da multiterritorialidade, está na verificação de que a própria BAVM buscou comunicar e se apresentar como uma instituição artística que "negocia" a visualidade da heterogeneidade local no universo global, tomando o espaço geográfico físico e o espaço econômico (representado pelo bloco econômico) como perspectivas identitárias. Isto foi notado nas leituras dos textos dos curadores quando eles assumiram a interculturalidade mobilizada no conceito do "espaço global", a identidade singular do indivíduo quando relacionaram os artistas à suas nacionalidades e a identidade coletiva do evento BAVM quando eles atrelaram a BAVM à sigla MERCOSUL, além da citação do termo "identidade latino-americana" nos catálogos desta instituição.

Com essa postura investigativa, a presente pesquisa afirmou que a BAVM assumiu, desde o seu início (1997), a representação cultural encabeçada pela sigla MERCOSUL e, como consequência, trouxe junto à arte os aspectos sociais, políticos e econômicos. Isto desvendou as obras como imagens que questionam as contradições presentes na sociedade

atual. Tal afirmação responde à questão da relação existente entre a temática central dos dois ensaios fotográficos (violência urbana e mercado transnacional) e a sigla MERCOSUL.

Além disso, com base na teoria de Cauquelin (2005), situou-se a BAVM no regime da história da arte e da história da imagem. Notou-se que as poéticas fotográficas de Levy e Bittar têm autonomia de exibição quando veiculadas na rede mundial de comunicação (blogs e websites). Adicionalmente, constatou-se que a trajetória da carreira destes fotógrafos se deu no meio fotojornalístico, o que contribuiu para que a práxis fotográfica fosse orientada pela linguagem da informação. Apesar disso, ambos trabalham a favor do estatuto da fotografia como arte, conforme visto na poética do processo fotográfico e no currículo dos mesmos.

Nesta linha de pensamento, concluiu-se que essas fotografias podem ser compreendidas no regime de consumo, pelo fato de terem sido incluídas em vários eventos artísticos, a exemplo da própria BAVM. Elas podem também ser vistas no regime da informação (blogs, relatórios, jornais). Neste sentido, as fotografias de Levy e Bittar contemplam sua expressão entre arte e documento, ou seja, como fotografia-expressão (ROUILLÉ, 2009). Essas representações visuais podem ainda ser entendidas como instrumento para interrogar o mundo, ou seja, como evidências históricas (BURKE, 2004). Isto vai ao encontro da defesa de Chartier (1991), que compreende as "representações-mundo" como sendo manifestações elaboradas por diferentes grupos sociais, gerando várias formas de sociabilidade.

Dando continuidade as interrogações levantadas, questionou-se sobre quais temáticas foram trabalhadas pelos fotógrafos Levy e Bittar. Verificou-se que Levy buscou em *Sangre* a expressão de cenas de violência urbana em diferentes contextos, principalmente no território de periferia. A abordagem varia para cada cidade, o que possibilitou uma interpretação diferenciada e ao mesmo tempo poética, seguindo a linha do título *Sangre* deste ensaio fotográfico. Na linha de investigação

realizada, a seção 5.2 demonstrou que as séries *Sangre* de Buenos Aires e da Cidade do México resultaram na "tipagem sanguínea O^{+}", porque as cenas das fotografias desta coleção mostram que o espaço urbano busca ser "limpo" por meio das ações "positivas" de policiais. A "tipagem" da série *Sangre* do Rio de Janeiro foi nomeada como "O^{-}" porque o espaço vivido nas favelas pareceu interferir contra a identidade dos moradores como cidadãos. Desta forma, os sujeitos vistos nas séries de Buenos Aires e da Cidade do México parecem viver, em seu cotidiano, o código da "ordem" policial. No caso das pessoas que convivem nas favelas do Rio de Janeiro, a violência vivida sugere funcionar como meio de comunicação orientado pelo código do poder dos entregrupos e dos intragrupos (paramilitares, traficantes, policiais).

Em uma situação diferenciada encontraram-se os sujeitos de Medellín, pois não se pôde observar nessas fotografias quem tenta ordenar e o que organizar. Por isso, a série *Sangre* de Medellín foi identificada pelo "tipagem sanguínea AB", por entender que a mistura desordenada de grupos sociais (moradores, paramilitares, policiais, traficantes) não gera a proteção devida, mas mostra a desordem vivida na Colômbia.

A obra de Levy sugeriu interpretar que a condição de pobreza e violência vivida nestas cidades é "global", visto como resultante da ruptura entre o Estado e o sujeito. Contudo, a particularidade de cada região (cidade) mostrou a regionalidade, compreendida a partir dos atores que agem a favor ou contra determinadas situações sociais. Mas, em todas as séries, a relação do sujeito com o espaço vivido trouxe a visibilidade da instabilidade social, propiciando identificações de grupos e intragrupos que se manifestam com maior ou menor expressão, seja a favor ou contra o regime (local ou global) que impera.

Com a finalização do estudo das fotografias que compõem o ensaio *Fin de Zona Urbana*, verificou-se que a abordagem predominante do fotógrafo foi sobre a visualidade do espaço paraguaio. Observou-se que Bittar abordou a identidade cultural a partir da visualidade de placas que

cortam as diversas regiões deste país. Também, o micro centro da Cidade de Leste mostrou uma urbanização espacial desorganizada e ações de compra e de venda de mercadorias transnacionais. Neste sentido, ao mesmo tempo em que as fotografias remeteram ao processo de globalização, elas elaboraram neste mesmo território a visualidade da regionalidade como o local "sem fronteiras". Assim, o espaço vivido foi compreendido como dinâmico e multiterritorial.

Com relação ao sujeito, verificou-se que em *Fin de Zona Urbana* a representação direta das pessoas não é frequente, apesar da região se constituir a partir das ações de atores como: vendedores ambulantes paraguaios, sacoleiros brasileiros e empresários de grandes lojas (em sua maioria imigrantes libaneses e taiwaneses). As poucas fotografias com pessoas mostraram a criança no setor de serviços e o adulto no setor de mercadorias. Desta forma, em Cidade de Leste, o sujeito foi representado num espaço físico que determina sua identidade como trabalhador informal, inserido na lógica da economia global. Contudo, a singularidade da presença de trabalhadores paraguaios nas fotografias indicou que a identidade em *Fin de Zona Urbana* se configurou somente no indivíduo que nasceu neste país. Assim, o processo de regionalização não é verificado no sujeito, mas na descrição visual do espaço urbano com a presença da fachada da empresa Monalisa, pelas placas das lojas e pelas formas de trabalho.

De modo particular, a fotografia Chang e Rusito (figura 34) feita em Cidade de Leste, teve sua importância na coleção fotográfica de Bittar por apresentar-se como sintomática. Neste estudo, verificou-se que a fotografia de Rusito apontou, de uma forma indireta, a existência do "ajuste" político-ideológico entre os taiwaneses e chineses no território paraguaio. Isso pode ser compreendido como um sintoma do mundo globalizado, indicando que a identidade é construída socialmente, economicamente, e com poder do Estado (CHARTIER, 1991). Além disso, a obra de Bittar confirma as ideias de Bauman (1999) com relação à porosidade e fluidez identitária.

Todavia é interessante frisar que *Fin de Zona Urbana* não mostra diretamente o problema identitário dos taiwaneses e chineses no Paraguai, nem mesmo fotografias de libaneses e brasileiros, entre outros. Essa observação é importante porque assinala que este ensaio fotográfico é um projeto subjetivo. Isto pode ser notado pelo interesse de Bittar em fotografar o que era mais "visível" nas ruas do Paraguai, agindo como observador privilegiado da "vida moderna" (flâneur).

Estas percepções levam às considerações finais de que a identidade cultural buscada no ensaio *Fin de Zona Urbana* pode ser compreendida como uma identidade territorial desorganizada, sem vínculos efetivos de uma única língua e costume. As fotografias direcionam a interpretação para a inexistência da identidade fixa por apontar relações mutantes entre espaços, pessoas e negócios do mundo transnacional. Na identidade do sujeito prevaleceu a identificação do paraguaio como trabalhador informal.

Nesta trama, diferentes sujeitos se mostram diretamente e indiretamente como atores deste espaço físico. Conforme relatou Pinheiro (2010), os paraguaios tentam sua inserção na economia globalizada, focados no poder de consumo. Já os orientais concentram-se no desejo de se afirmar como empreendedores. Contudo, foi singular notar que o processo de globalização em Cidade de Leste contribuiu para a aproximação entre as culturas orientais (chinesas e taiwanesas). A princípio, este fato não poderia ser imaginado no continente asiático, mas é concebível na região de fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai.

Com estas análises, concordou-se com a afirmação de Hall (2006) de que a identidade é definida historicamente. Além disso, este estudo permitiu assegurar as ideias de hibridismo cultural (BHABHA, 2001) com relação às identidades dos taiwaneses e chineses que vivem no território físico de Cidade de Leste.

Por fim, deve-se frisar que para fundamentar este estudo, utilizou-se principalmente a teoria de Touraine (2007, 2008), sobre a

compreensão do sujeito social e a teoria de Haesbaert (2010), sobre a dinâmica da multiterritorialização. Com isso, pôde-se defender que as identidades culturais dos grupos fotografados encontram-se em processo e seu devir está na constante dinâmica da ação desse sujeito em (re)territorializar-se.

Com a conclusão da pesquisa, verificou-se que a busca da BAVM em comunicar a identidade estendida ("latino-americana") é colocada em xeque, quando da análise destes ensaios e da compreensão sobre *sef-identity* compreendidos nos processos de globalização. No caso específico do estudo da práxis fotográfica desses artistas, entendeu-se que fotógrafo e fotografado agem como sujeito social. Com essa interpretação, defendeu-se que os ensaios fotográficos de Diego Levy e Carlos Bittar ocorreram no processo de diálogo entre referente e fotógrafo. Isso indicou que essas práticas visuais se aproximam do estatuto que oscila entre arte e documento, podendo denominar essas imagens de fotografia-expressão.

Com o término deste estudo, percebeu-se que a relação entre fotografia e história se dá de forma recíproca, ou seja, o fato de estarmos face a face com a fotografia nos coloca frente a frente com a história.

Em todo trabalho de investigação não se esgotam os questionamentos. Assim, duas perguntas permanecem em aberto por não serem o foco da pesquisa: Qual é o parecer da crítica de arte com relação às fotografias exibidas na BAVM? Qual é o ponto de vista dos atores da esfera dominante das artes (norte-americana e europeia) com relação à BAVM e as obras exibidas por esta instituição?

Referências

ADAM, Hans Christian. **Edward S. Curtis y los indios de norteamerica**. IN: Los Indios de Norteamérica. Ed. Taschen, 2005.

AGNEW, J. **Regions on the mind is not equal regions of the mind**. *Progress in Human Geography,* 23 (1). 1999.

Aguilar, Nelson. **Cânticos da Origem** IV catálogo BAVM, 2003.

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana**. As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001).** São Paulo: Boitempo Editorial, 2004

ALBROW, Martin. **The global age**. Stanford: Stanford University Press, 1997.

ALBUQUERQUE JR., D. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

Amaral, Layne. **O Imaginário do Medo: violência urbana e segregação espacial na cidade do Rio de Janeiro**. Contemporânea. Ed. 14, vol. 8, n 1, 2010.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis/Londres: University of Minesota Press, 1996.

ARANTES, Silvana. **Diego Levy retrata violência em centros da América Latina.** Folha de São Paulo. 07/09/2005. Caderno Ilustrada. Disponível em:<http://www1.folha.uol.com.br. Acesso em 05- 07- 2008.

Aron, Raymond. **Etapas Do Pensamento Sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ASSOULINE, Pierre. **Cartier-Bresson: o olhar do século**. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2008.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BALIBAR, Étienne. **Droit de cite: culture et politique em démocratie. La tour d´Aigues**, Vaucluse: Ed. de L´Aube, 1998. (Coleção "Mond en Cours").

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Ed. Nova Fronteira, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêncica Editora, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. Modernité In: Encyclopedia Universalis. Paris: 1968.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed. 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed. 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed. 2001.

BBC Em dia de passeatas contra violência, 59 corpos são encontrados no México. **BBC Brasil.** 07 de abril, 2011. Disponível em <http://www.bbc.co.uk/portuguese>. Acesso em outubro de 2011.

BELTING, Hans. **An antropology of images: pictures, medium, body**. New Jersey: Princeton University Press, 2011.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (1955), IN: Grünewald, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte : UFMG, 2001.

Bienal de Artes Visuais do Mercosul [I, II, III, IV e VIII Cat]. Porto Alegre : FBAVM, 1997;1999;2001, 2003, 2011.

BITTAR, Carlos. **Fin de Zona Urbana**. Faro para las Artes, 2002.

BITTAR. Carlos. **Fotografia Rusito**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por patricia.camera@ufrgs.br em 12 out. 2010.

BORGES, Maria Eliza. **História & Fotografia.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

BRANDON, Sara. **Edward Curtis, uma construção imagética do índio norte-americano.** Revista STUDIUM nº9, outono '2002. IFCH-UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciencia Humanas. Pos-Graduação de Filosofia e Ciencias Humanas, Universidade Estadual de Campinas: Brasil. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br>. Acesso em 2010.

BRITTOS, Juan. **Oriente/ Occidente**. Faro para las Artes, 2004.

BULHÕES, Maria Amélia. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: ZOUK, 2011.

BULHÕES, Maria Amélia & Kern,, Maria Lúcia Bastos (Org). **Paisagem desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2010.

BULHÕES, Maria Amélia & Kern,, Maria Lúcia Bastos (Org)**. América Latina: territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMERA, Patricia & SILVEIRA, Luciana Martha. **Fotografia no cenário artístico brasileiro**. Concinnitas. Ano 11 - Vol. 1 - n. 16 - Julho 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir da modernidad**. México: Grijalbo, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**, São Paulo: Iluminuras, 2010.

CANCLINI, Néstor García. Cidades **e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação**. Opinião Pública, Campinas, Vol. VIII, n 1, 2002, p. 40-53.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de; CHEIBUB, Zairo Borges; BURGOS, Marcelo Bauman [e] SIMAS, Marcelo. (1998), **Cultura política e cidadania: Uma proposta de metodologia de avaliação do Programa Favela-Bairro**. Rio de Janeiro, Finep/ SMH-Rio/Iuperj.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O Imaginário segundo a natureza**. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Carvalho, Vânia Carneiro de & Lima, Solange Ferraz de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. álbuns de São Paulo (1887-1954**).1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

CASTELLS, Manuel**. O poder da identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura**. Vol. 2. São Paulo: Editora Paz e terra, 2008.

CASTRO, Susana de. **O escândalo dos falsos positivos na Colômbia**. Disponível em:<http://www.cebela.org.br>. Acesso em outubro de 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Ed. Martins, 2005.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados. 11 (5), 1991. P. 173-191.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHEVRIER, Jean-François. **La fotografia entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Editora Gusavo Gili, 2007.

CHIARELLI, Tadeu & MESQUITA, Ivo. **Fotografia no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. **Identidade Não-Identidade: fotografia contemporânea brasileira**. MAM. São Paulo, 1997. Disponível em:<http:// www.fotoplus.com>. Acesso em novemnbro de 2010.

Chilcote, R.H.(1970), **Revolution and structural change in latin america: a biography on ideology, development and the radical left, 1930-1965**. Standford: Standford University, 609-611.

Chiramonte, José Carlos. **Nación y Estado em Iberoamérica.** Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.

COMLEY, Rebecca et al. **Urban Violence: The silent war of the Americas Canada´s Leadership Opportunity**. Disponível em:<http://www.actioncanada.ca> Acesso em julho de 2011.

CUCHE, Denys**. A noção de cultura nas ciências sociais**. São Paulo : EDUSC, 1999.

DATHEIN, Ricardo. **MERCOSUL: Antecedentes, origem e desempenho recente.** Econômia, Curitiba, v. 31 n. 1(29), p. 7-40, jan./jun. 2005. Editora UFPR.

Debord, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBROISE, Oliver. **Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografia en México**. Barcelona: Editora Gusavo Gili, 2005.

DELEUZE,G. & GUATTARI, F. 1996 (1980). **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. (vol. 2) Rio de Janeiro: Editora 34.

DOBRANSZKY, Diane de Abreu. **A Legitimação da Fotografia no Museu de Arte: O *Museum of Modern Art* de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia**. Instituto de Artes da UNICAMP. Tese. Campinas, SP: 2008.

DOEL, M. 1999. **Poststructuralist Geographies: the diabolical art of spatial science**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

DOMENACH, Jean-Marie. **Abordagens à modernidade**, Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas – SP: Papirus, 2000.

DUFILHO, Jérôme O pintor e o poeta. IN: Baudelaire, Charles. O pintor da vida moderna. Belo Horizonte: Autêncica Editora, 2010

ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahard, 2007.

Escobar Tício. **O desafio da identidade**. II catálogo BAVM, 1999.

ETCHEVERRY, Carolina. **Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964**). An. mus. paul., São Paulo, v. 18, n. 1, June 2010 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em 05 de dezembro de 2011.

FABRIS, Annateresa. **Discutindo a imagem fotográfica**. Fotografia Contemporânea Comunicação, 2007. Disponível em <http://www.fotografiacontemporanea.com.br>. Acesso em março de 2009.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FABRIS. Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX.** São Paulo: Edusp, 1998.

FEATHERSTONE, Mike. **O Desmanche da Cultura: Globalização, Pós-modernismo e Identidade**. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1997.

Fernandes, Tania Maria & Costa, Renato Gama-Rosa. **Cidades e favelas: territórios em disputa**. X encontro naciona de história oral. Testemunhos: história e política. Recife, 26 a 30 de abril de 2010.

FETTER, Bruna. **Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul.** 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) PUCRS, 2008.

FETTER, Bruna**. Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o global, o regional e o local na Bienal do Mercosul**. VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM) "Diversidad y poder en América Latina" Buenos Aires, Argentina. 2009.

FIDELIS, Gaudêncio. **Uma história concisa da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre : FBAVM, 2005.

FILIPE, Ângela Marques. **Dinamicas do Estado falhado e do conflito na Colômbia: a Economia da Droga**. CIARI. http://www.ciari.org/

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editoras, 1981.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOCAULT, Michel**. Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1986.

Freire Letícia de Luna. **Favela, bairro ou comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significados**. Dilemas. Vol 12, out. nov. dez., 2008.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: Arte conceitual no museu.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAG, Bárbara. **Cidade e violência**. Disponível em <http://www unb.br/ics/sol/itinerancias. Acesso em outubro de 2011.

FREITAG, Bárbara. **Habermas e a teoria da modernidade**. Caderno CRH, vol. 8 n. 22 (1995).

FRÉMONT, A. **A região, espaço vivido**. Coimbra: Almedina, 1976.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 13ª edição, 2008.

Friedlander, Lee. **America By Car**. San Francisco, CA: Fraenkel Gallery, 2010.

Frizot, M. (ed). **A New History of Photography**. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

FUCKS, Betty Bernardo**. Freud e a Cultura**. 2 ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2007.

GADEA, A. Carlos & SCHERER-WARREN, Ilse. **A Contribuição de Touraine para o debate sobre sujeito e democracia**. Rev. Sociol. Polit. n.25 Curitiba nov. 2005.

GARCIA Canclini, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

GARRETÓN, M.A. **Del autoritarismo a la democracia política:uma transición a reinventar**. In: ABDALLA, B. Cultura y gobernabilidade democrática: América Latina en el umbral del tercer milénio. Buenos Aires: Imago, Mundi, 1992.

GAUER, Ruth M. Chittó **A fenomenologia da violência**. Curitiba: Juruá, 2007.

GAUER, Ruth M. Chittó. **Da diferença perigosa ao perigo da igualdade. Reflexões em torno do paradoxo moderno**. Civitas. Porto Alegre, v. 5 n. 2 jul-dez, 2005. p. 399-413.

GIDDENS, Anthony **Modernidade** e **Identidade.** Ed. DP&A, 2002.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp. 1991.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das letras, 1987

GINZBURG, Carlo. **Raízes de um paradigma indiciário**. IN: Mito emblemas, sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Glusberg Jorge. **América Latina: uma arte nossa para o mundo inteiro.** II catálogo BAVM, 1999.

GOIRIS, Fabio Anibal Jara. **Autoritarismo e democracia no Paraguai contemporâneo**. Curitiba. Ed. UFPR, 2000.

GREBEN, Deire Stein. **The medium of the moment**. Art News, 2003.

GROTIUS, Hugo. **De jure belli ac pacis**. Oxford, Claredon Press, 1925.

HABERMAS, Jurgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote. Lisboa, 1990.

HAESBAERT, Rogério. ; LIMONAD, E. . **O território em tempos de globalização.** etc... v. 1, n. 2 (4) ago. 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/etc/>. Acesso em: agosto de 2011

HAESBAERT, Rogério**. Des-territorialização e identidade: a rede "gaúcha" no Nordeste**. Niterói: EdUFF: Niterói, 1997.

HAESBAERT, Rogério. **Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas**. Antares, v. 3, p. 2-24, 2010.

HAESBAERT, Rogério. **Regional-Global: dilemas da região e da regionalização na Geografia contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010..

HAESBAERT, Rogério. **Território e Multiterritorialidade: um debate**. GEOgraphia (UFF), v. 17, p. 19-45, 2008

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. **A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari**. GEOgraphia, Vol. 4, No 7 (2002). Disponível em: <http://www.uff.br/geographia>. Acesso em julho de 2011.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Ed. DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Minimal Selves**, in: Identity: The Real Me. ICA Document 6. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995/ 2000.

HAZAN. Atget: une rétrospective. Bibliothèque nationale de France. Ed. Hazan, Paris, 2007.

HEINICH, Nathalie. A Sociologia da Arte. Bauru: EDUSC. 2008.

Herzog, Tamar. **Identidades Modernas: Estado, comunidade e Nação no Império Hispânico**. IN: Brasil Formação do Estado e da Nação. Jancsó (org), 2003.

HOBSBAWM, E. e Ranger, T. (orgs). **The Invention of Tradiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Hobsbawm, Eric. E Ranger, Terence. **A invenção das tradições**. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984.

Huberman-Didi. **Ante el tiempo**. Adriana Hidalgo editora, 2008.

identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1999.

KERN, M.L.B. (Org.); FABRIS, A. (Org.). **Imagem e conhecimento**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **As invenções da Paisagem na modernidade**. IN: BULHÕES, Maria Amélia & Kern,, Maria Lúcia Bastos (Org). Paisagem desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem, historiografia, memória e tempo**. *Art*Cultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 9-21, jul.-dez. 2010. Disponícel em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/m_kern.pdf>.Acesso em novembro de 2011.

KNAAK, Bianca; MOTTER, T.B. ; FIORAVANTE, M. **. Porto Alegre, mundo e lugar nas Bienais do Mercosul. Panorama Crítico -** fragmentos remanescentes da produção contemporânea, v. nº 7, p. 03_php, 2010.

KNAAK, Bianca **Sobre construção de identidades culturais na era global: o caso das Bienais de Artes Visuais do Mercosul**. I Congresso de Educação, Arte e Cultura. 2007. CDROM.

KNAAK, Bianca. **Arte e política em trânsito: Bienais do Mercosul**. In: VI EHA – Encontros de História da Arte, 2010, UNICAMP, São Paulo.

KNAAK, Bianca. **As Bienais de Artes Visuais do MERCOSUL: utopias & protagonismos em Porto Alegre (1997-2003)**. Programa de Pós-graduação em História. tese de doutorado. UFRGS. 2008.

KNAAK, Bianca. **Entre intenções, maturações e recordações: as Bienais de Artes Visuais do Mercosul e a cidade de Porto Alegre.** Panorama Crítico, v. nº 4, p. 3 - 1-12, 2010.

KNAAK, Bianca. **Para uma história da maior mostra de arte da América latina: afirmações transversais, curadorias, projetos e oportunidades.** In**:** Encontro da

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, 18º evento, 2009 - Salvador, Bahia.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro**. O sofrimento social como experiência à distância**. **Uma reflexão sobre os silêncios da fotografia**. RBSE, v.2, n.4, pp.4-33, João Pessoa, GREM, Abril de 2003.

Koutsoukos, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do seculo XIX.** Tese de Doutorado. Instituto de Artes/ Multimeios. UNICAMP, Campinas, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editora Gusavo Gili, 2002.

KUNZE, Alexandra Biezus. **Imagens da desagregação e da violência : insurreições contra a totalidade racionalista**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Direito. PUCRS, Porto Alegre, 2006.

LEFEBVRE, H. (1974). **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1986.

LEPETIT. Bernard. **Por ima história Urbana**. EDUSP, 2001.

LESTIDO, Adriana **Mujeres Presas**. Buenos Aires, Argentina. Dilan Editores, 2007.

LESTIDO, Adriana. **Madres y Hijas**. Buenos Aires, Argentina. La Azotea, 2003.

LEVY, Diego. **Diego Levy retrata violência em centros da América Latina**. Folha de São Paulo. 07/09/2005. Caderno Ilustrada. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/>. Acesso em julho de 2008. Entrevista concedida à Silvana Arantes.

LEVY, Diego. **Sangre**. Buenos Aires: Retina Editores, 2006.

LEZCANO, C.M.; MATINI, C. **Es posible la transición pactuada em el Paraguay?. Fuerzas Armadas y partidos políticos en la coyuntura**, In: RIVAROLA et. al. Militares y políticos en una transición atípica. Buenos Aires: ACLASCO, 1991.

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOMBARDI. Kátia Hallak **Documentário Imaginário. Novas potencialidades na fotografia documental**. Dissertação. Pós-graduação em Comunicação Social. UFMG, 2007.

LUSSAULT, M. **Constructivisme**. In: Lévy, J. e Lussault, M. (orgs.) *Dictionnaire de Géographie et de l"espace des sociétés*. Paris: Belin, 2003.

LUZ, Patricia Camera Varella da. **A trajetória da fotografia no Salão Paranaense (1944-2006): uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica**. Dissertação de Mestrado. PPGT. UTFPR. Curitiba, 2006.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

Magalhães Fábio. **Contemporaneidade, a marca da II Bienal.** II catálogo BAVM, 1999.

Marino, Leonardo Ferreira. **Política territorial de combate ao tráfico de drogas no rio de Janeiro: inexistência ou ineficiência**. 2002. (Presentation/Conference or Colloquium). IN: http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx.

MASIP, Vicente. **História da filosofia ocidental**. São Paulo: EPU, 2001.

Mauad, Ana M. **Fotografia e História: possibilidades de análise**. In: Maria Ciavatta; Nilda Alves. (Org.). A Leitura de Imagens na Pesquisa Social: História, comunicação e Educação. 1 ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MAUAD, Ana Maria. **Entre retratos e paisagens: modos de ver erepresentar o Brasil oitocentista**. Revista eletrônica studium 15, 2004.

MENESES, Ulpiniano T. Bezarra. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-38, 2003.

MICHAUD, Yves-. **A violência**. São Paulo : Ática, 2001.

MONTEIRO, Charles. **A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas**. Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 169-185, dez. 2008.

MORAIS, Frederico. **Bienal de Artes Visuais do Mercosul** [I Cat]. Porto Alegre : FBAVM, 1997.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Ensaio de antropologia. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografia. Barcelona: Editora Gusavo Gili, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura, modernidade e identidades. In: SCARLATO, F. et al. (org). O novo mapa do mundo:** Globalização e espaço latino-americano. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 20-27.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PAASI, A. **Deconstructing Regions: notes on the scales of spatial life. Environment and PlanningA***, vol. 23. 1991*

PAASI, A. **The institucionalization of regions: a theoretical framework for undestanding theemergence of regions and the constitution of regional identity. Fenya 164(1).** 1986.

PAASI, A. Bounded **spaces in the mobile world: deconstructing "regional identity"**. Tijdschrift voor Economischeen Sociale Geographie. Vol. 93, n. 2, 2002b.

PAASI, A. **Place and Region: regional worlds and words**. Progress in Human Geography *vol. 26, n. 6. 2002a.*

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. **Entrevista com Zigmunt Bauman**. Tempo soc. [online]. 2004, vol.16, n.1, pp. 301-325. ISSN 0103-2070.

PEIXOTO, NELSON Brissac. **Ver o Invisível. A ética das imagens**. IN: ética. Novaes, Adauto (org). São Paulo: Comapanhia das Letras, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais, espetáculos da modernidade do século XIX.** São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano**. Estduos Históricos. Rio de Janeiro, vo. 8, n. 16, 1995, p. 279-290.

Pinheiro-Machado, Rosana. **Uma ou duas Chinas? A "questão de Taiwan" sob o ponto de vista de uma comunidade chinesa ultramar**. Cevitas. Civitas - Revista de Ciências Sociais, Vol. 10, No 3 (2010).

POIVERT, Michael. **L´ Événement comme experience. Les images comme acteurs de l´histoire**. In: Editions papiers. Disponível em <http://editionspapiers.org/print/43>. Created 05-18-2009.Acesso em julho de 2010.

POIVERT, Michael. **La photographie contemporaine**. Paris: Ed. Flammarion, 2002.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de citações em documentos elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão. 2011**. Disponível em: <http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelos>. Acesso em dezembro de 2011.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO (2003), **Das remoções à Célula Urbana: Evolução urbano-social das favelas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – photography out and about. In: WELLS, Liz (ed).**Photography – A critical Introduction**. Londres: Routledge, 1997.

QUINTO, Ana M. **Imagens da morte na mídia impressa: o olhar do fotógrafo**. Dissertação PUC RJ, Programa de pós-graduação em Comunicação. 2007.

RABOSSI, F. **Nas ruas de Ciudad del Este: vidas e vendas num mercado de fronteira**. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado) – PPGAS, Museu Nacional, 2005.

RAFAEL, Antônio. **Armas do crime. Reflexões sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro**. Civitas. Ano 1, n. 2, dez. 2001.

RAFFAELLI, Rafael & MAKOWIECKY, Sandra (org). **Sobre a representaçao da natureza na pintura ocidental: mimesis e disegno interno.** Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**.** PPGICH. N 11, Nov., 2000.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder.** Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RAMPINELLI, Waldir José. **O Terrorismo de Estado na Colômbia** IN: Universidade e Sociedade / Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior - Ano 1, nº 1 (fev. 1991) Brasília: Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior. 1991.

Revista de Estudios Sociales. Disponível em: <http///res.uniandes.edu.co/pdf/data/Revista_No_25/09_Sel_Fotogr_fica.pdf. Acesso em março de 2009.

RIBALTA, Jorge. **Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografia**. Barcelona: Editora Gusavo Gili, 2004.

Roca, José**. 8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de geopoética.** Porto Alegre, 2011. Disponível em <http://bienalmercosul.art.br/sobre>. Acesso em 05 dec. 2011.

ROUILLÉ, André. **Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 27, p. 303-309, 1998.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

Rubio, Mauricio. **Violência e justiça: algumas evidências para a Colômbia**. IN: Cidadania, justiça e violência. IN: PANDOLFI, D. C. (Org.). Cidadania, Violência e Justiça. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1999.

SÁ, Alexandre Franco de. **Metamorfoses do poder**. Coimbra: Ariadne Ed., 2004. (Coleção Sophia 002).

SADER, Emir (coordendor geral). **Latinoamericana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe**. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Laboratório de Políticas Públicas da UERJ, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira**. Tempo social: Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993.

SANTOS, Milton. et al. 2000. **O papel ativo da Geografia :um manifesto**. Florianópolis: XII Encontro Nacional de Geógrafos.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo : Hucitec. 1978.

Scoot, Clive. **Street Photography: From Brassai to Cartier-Bresson**. New York: I. B. Tauris & C., 2009.

SMITH, Anthony. **Interpretações sobre a Identidade Nacional** publicada em *Nacionalisme. Debats i dilemes per a um nou mi-lenni* organizado por Guibernau, 2000. Tradução de trecho. Janete Abrão, 2009. Disponível na fotocopiadora - PUCRS. Acesso em 2009.

Soares, Maria Susana Arrosa. **A diplomacia cultural no MERCOSUL**. Rev. Bras. Poli. Int. 51 (1): 53-69 (2008).

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

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da fotografia**. Ediciones Cátedra, 1996.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma crítica do fotojornalismo ocidental.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SPINELLI, Hugo et al. **Mortes e crimes cometidos com armas de fogo na Cidade Autônoma de Buenos Aires, 2002**. Ciência & Saúde Coletiva. 11 (Sup.):1235-1246, 2007.

STOLZ, Joëlle. EGUNDA-FEIRA. **Violência policial na Cidade do México: Mexicanos se revoltam contra a violência da polícia.** Disponível em:< http://aindaamoscaazul.blogspot.com/2008/07/violncia-policial-na-cidade-do-mxico.html>.Acesso em outubro de 2011.

SZARKOWISK, John. **Looking at Photographs**: **100 pictures from The Museum of Modern Art**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1973.

Tokatlian, Juan Gabriel. **Colômbia: Mais Insegurança Humana, Menos Segurança Regional**. CONTEXTO INTERNACIONAL Rio de Janeiro, vol. 24, nº 1, janeiro/junho 2002, pp. 129-166.

TOURAINE, Alain. **Um novo paradigma para se compreender o mundo hoje**. 3ª edição. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2007.

TOURAINE, Alain. **Crítica da Modernidade**. 8ª edição. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2008.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VELHO, Gilberto. (1987). **O Cotidiano da Violência: identidade e sobrevivência.** In: Boletim do Museu Nacional, nº. 56.

WOLKMER, Antonio Carlos**. Cultura Jurídica Moderna, Humanismo Renascentista e Reforma Protestante**. Revista Sequência, n 50, p. 9-27, jul, 2005.

http://bittarb2.blogspot.com/2010/09/front3ra.html

http://http://www.zonezero.com

http://www. bienalmercosul.art.br

http://www.bbc.co.uk

http://www.carlosbittar.com

http://www.diegolevy.com

http://www.mercosul.gov.br

http://www2.mre.gov.br/dai/trassuncao.htm

http://www.viagemfamilia.com.

Apêndice A
Breve biografia de Diego Levy

O fotógrafo Diego Levy nasceu em Buenos Aires (1973). Iniciou-se na fotografia em 1991. Entre 1996 e 2000 trabalhou para o jornal Clarín. Em 2001 começou o ensaio fotográfico *Sangre*, sobre violência urbana em Buenos Aires. Com esta obra recebeu o prêmio *Nuevo Periodismo*, organizado pela fundação *Nuevo Periodismo Iberoamericano*, presidido por Gabriel Garcia Marques.

O resultado do ensaio *Sangre* pode ser visto na website www.diegolevy.com e encontra-se arquivado no Setor de Pesquisa e Documentação da Bienal de Artes do Mercosul, na sede da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (Porto Alegre). Também, algumas destas imagens foram veiculadas na revista eletrônica *Zone Zero* (www.zonezero.com) que tem especial interesse na produção fotográfica latino-americana. Quatro fotografias desta série foram publicadas na *Revista de Estudios Sociales na Sección Fotográfica*, apresentadas como trabalho *Ganador Del Premio de Nuevo Periodismo Iberoamericano* (CEMEX-FNPI-2001). As fotografias que compõem *Sangre* estão no catálogo (LEVY, 2006) que leva este nome.

Entre as premiações recebidas destacam-se: Em 2005 e 2007 recebeu a bolsa *Fondo de Cultura de la ciudad de Buenos Aires*. Em 2008, o *Gran Premio Adquisición del Salón Nacional de Artes Visuales*. Em 2009, com o projeto *Choques* obteve o prêmio *Feria de libros de Autor no Fotoseptiembre 09* no México. Em 2010 recebeu outra bolsa *do Fondo Nacional de las Artes* e o primeiro prêmio do *Concurso Fotografía del Bicentenario*. Levy é autor dos livros *Sangre* (Retina editores, 2006) e *Choques* (Centro de la Imagen, México, 2011). Suas obras foram exibidas no MALBA, Argentina, *Festival Visa Pour límage*, França e *Leica Gallery*, Alemanha. Com seu irmão, Pablo, fez em 2010 o filme *Novias-Madrinas-15 años*, ganhador do prêmio público da 13ª edição da BAFICI, sendo exibido em alguns festivais internacionais. Vive e trabalha em Buenos Aires. Outras informações podem ser obtidas em http://www.diegolevy.com[1].

[1] Dados coletados entre 2011 e 2012.

Apêndice B
Breve biografia de Carlos Bittar

O fotógrafo Carlos Bittar nasceu em 1961 na cidade de Assunção (Paraguai). Formou-se em arquitetura na Universidade Católica de Assunção (1982-1987). Em 1987 cursou Desenho Gráfico no *Instituto de Gráfica Publicitaria* em Florença, Itália. Em 1993 e 1994 estudou fotografia documental e fotojornalismo no *International Center of Photography* (Nova Iorque - EUA).

Trabalhou como fotojornalista em alguns meios de comunicação social como *Jornal ABC Color* e *TeVe Revista*. Em 2001, ganhou o terceiro lugar no *Farol de Patrocínio para as Artes*, publicando o livro *Fin de Zona Urbana*. Em 2002, lançou o livro *Ultima Estacion* que documenta os últimos anos do trem a vapor no Paraguai (1989-1991). Em 2010 publicou o livro *Pretério* (doze anos de fotografia em preto e branco e três ensaios fotográficos sobre o Paraguai).

Urban Fragments foi sua primeira exposição individual no *Paraguai-American Cultural Center* (1988). Dentre as exposições em destaque: *O trem a vapor* na galeria de fotos do *Teatro Municipal San Martín*, em Buenos Aires (1992), *Fotografia Paraguaio Dachau* na Alemanha (1998), *II Bienal Internacional de Fotografia* em Curitiba, Brasil (1998), *III Mês da Fotografia Latino-Americana* no Centro Cultural *Pasaje Dardo Rocha* em La Plata, Argentina (2000) e I*V Bienal de Artes do Mercosul* em Porto Alegre (2003). As últimas exposições realizadas em seu país: *Humidus Pequena Praça* (2003) e *ICPA XKSA Goethe Zentrum* (2005).

Trabalhou em seu banco de imagenes (http://www.paraguaypostcards.com) com fotografias em cores de seu arquivo profissional. Informações adicionais podem ser obtidas através de outros endereços eletrônicos como seu *blog* (http://bittarb2.blogspot.com) e sua *website* (http://www.carlosbittar.com)[1].

[1] Dados coletados entre 2011 e 2012.

Apêndice C
Ficha técnica do ensaio *Sangre* e *Fin de Zona Urbana*

	SANGRE (2000-2003)	FIN DE ZONA URBANA (1995-2003)
EQUIPAMENTOS FILME	Contax G2 / Leica M4/ Nikon 8008 Kodak TRIX	Zenza bronica Kodak TRI X
TOTAL DE FOTOS	83	21
QUANTIDADE DE FOTOS CIDADE (ANO)	19 Buenos Aires (2000)	11 Assunção (2001, 2000, 1998 e 1996)
	18 Rio de Janeiro (2002)	05 Cidade de Leste (2001 e 1995)
	26 Cidade do México (2003)	01 Luque (2001)
	10 Medellín (2002)	02 San Lorenzo (2001)
		01 Direção para Caacupé (2001)
		01 Fernando de La Mora (2000)

Dados obtidos por email com Carlos Bittar em 09 /01/2011 e Diego Levy em 08/02/2012.