



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ROBERTO LUIZ SVOLENSKI

PIEDRABUENA:
A IMAGEM QUE ARDE

Palhoça
2017

ROBERTO LUIZ SVOLENSKI

**PIEDRABUENA:
A IMAGEM QUE ARDE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro.

Palhoça

2017

S97 Svolenski, Roberto Luiz, 1972-
Piedrabuena: a imagem que arde / Roberto Luiz Svolenski. –
2017.
108 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro

1. Fotografia - Análise. I. Minelli, Gian Paolo. II. Cernicchiaro,
Ana Carolina III. Universidade do Sul de Santa Catarina. VI. Título.

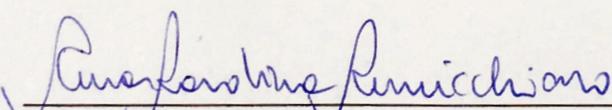
CDD (21. ed.) 770

ROBERTO LUIZ SVOLENSKI

PIEDRABUENA: A IMAGEM QUE ARDE

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

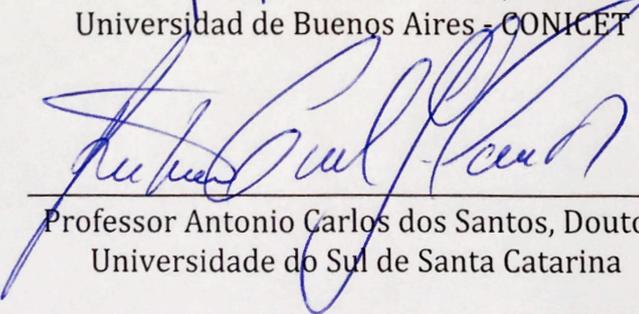
Palhoça, 25 de julho de 2017.



Professora e orientadora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Mario Cesar Camara, Doutor.
Universidad de Buenos Aires - CONICET



Professor Antonio Carlos dos Santos, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Aos vagalumes Guto e Elaine que brilharam
intensamente.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e amigo Antonio Teixeira que sempre me incentivou à pesquisa, ao cinema e às artes. Ramayana e Alessandra por terem sido as responsáveis, mesmo sem saber, de todo esse processo. Aos professores Caco, Dilma e Artur pelas conversas e enormes contribuições para melhor desenvolver essa pesquisa e também ao professor Mario Camara que foi extremamente importante por me colocar em contato com as fotografias de Minelli.

À família que sempre apoiou e torceu por cada conquista minha. Aos amigos batalhadores, de curso e de leituras. Ao Chico pela amizade e paciência ao longo desse tempo. À Karina pelo profissionalismo, pelas risadas, pela paciência e por sempre estar disposta a ajudar da melhor maneira possível.

E à minha orientadora Ana, que mostrou como os vagalumes brilham nas sombras e que, com sua sensibilidade e conhecimento, fez eu olhar para essas sombras e ver a luminescência dos sujeitos.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram com suas percepções e deixaram rastros em mim. Esse é um resultado de atravessamentos que ficaram de todos aqueles que convivi.

Se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera

Lewis Hine

RESUMO

O presente estudo propõe analisar o projeto *Zona Sur Barrio Piedra Buena*, do artista Gian Paolo Minelli, que reúne fotografias realizadas pelos moradores do complexo habitacional Piedrabuena, em Buenos Aires. O objetivo é refletir sobre a ardência dessas imagens, analisando a forma como o trabalho de Minelli resgata a história dos vencidos e escova a história a contrapelo (segundo a expressão de Walter Benjamin) ao recordar a história dessas pessoas e do bairro, que foi criado pelo governo durante os períodos de ditadura militar na Argentina. Desta maneira, busca-se debater a potência da fotografia em abrir a história ao retirar as cinzas que cobrem esses moradores esquecidos.

Palavras-chave: Fotografia; Piedrabuena; Gian Paolo Minelli.

ABSTRACT

The present study proposes to analyze the Zona Sur Barrio Piedra Buena project, by the artist Gian Paolo Minelli, which gathers photographs taken by residents of the Piedrabuena housing complex in Buenos Aires. The objective is to reflect on the ardence of these images, analyzing how Minelli's work rescues the history of the vanquished and brushes the story against the grain (as Walter Benjamin puts it) by recalling the history of these people and the neighborhood that was created by the government during periods of military dictatorship in Argentina. In this way, we try to debate the power of photography in opening the story by removing the ashes that cover these forgotten inhabitants.

Keywords: Photography; Piedrabuena; Gian Paolo Minelli.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - “La noche de los bastonetes largos”, 29 de Julho de 1966 (autor desconhecido) ...	40
Figura 2 - Luciano Garramuño, acervo do artista, 2013.	55
Figura 3 - Minelli, “Chicas”, <i>Zona Sur</i> , 2006	57
Figura 4 - Pepi e Roy, “Mural de las Chicas”, Piedrabuena, 2006	58
Figura 5 - Thomas Ruff, “Häuser Nummer 9”, <i>Hauser</i> , 1989	66
Figura 6 - Minelli, “Paisaje #027”, <i>Zona Sur</i> , 2006.....	67
Figura 7 - Thomas Ruff, <i>Portraits</i> , 1984-1985	68
Figura 8 - Robert Mapplethorpe, “Jim Sausalito”, 1977.....	68
Figura 9 - Nan Goldin, “Nan one month after being battered”, 1984.....	70
Figura 10 - Minelli, Díptico, “Paisaje #001D + Alberto”, <i>Zona Sur</i> , 2001.	71
Figura 11 - Minelli, “Oscar Bony”, 1995.....	73
Figura 12 - Minelli, “Colle Oppio, familia Curda”, <i>Vedermi</i> , Roma, 1998/99.....	75
Figura 13 - Minelli, “Ostia Antica, prostituta nigeriana”, <i>Vedermi</i> , Roma, 1998/99	76
Figura 14 - Minelli, “Jarinka y su hermana + paisajes #006A - #006B”, <i>Zona Sur</i> , 2006	78
Figura 15 - Minelli, “Luciano y Joko + paisaje sede social”, <i>Zona Sur</i> 2002	79
Figura 16 - Minelli, “Pepi”, <i>Zona Sur</i> , 2004.....	81
Figura 17 - Minelli, “Paisaje #013A”, <i>Zona Sur</i> , 2006.....	83
Figura 18 - Minelli, “Paisaje de las chicas”, <i>Zona Sur</i> , 2003	84
Figura 19 - Minelli, “Paisaje #010 ^A ”, <i>Zona Sur</i> , 2002.....	86
Figura 20 - Minelli, “Paisaje #024 con murales de la chicas”, <i>Zona Sur</i> , 2002.....	86

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	PIEDRABUENA: EMERGÊNCIA E RESISTÊNCIA.....	12
	2.1 COLETIVIDADE NA ARTE ARGENTINA	32
3	A LUZ DOS VAGALUMES.....	45
4	RETRATOS QUE ARDEM	64
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
	REFERÊNCIAS	91
	ANEXOS	94

1 INTRODUÇÃO

Pode uma imagem, uma fotografia arder? Segundo Georges Didi-Huberman, as imagens ardem em contato com o real; nesse contato, elas se inflamam e nos consomem. É assim que as fotografias de *Zona Sur Barrio Piedra Buena* (2001-2006), de Gian Paolo Minelli, causam uma ardência ao olhar. O projeto reúne fotografias dos moradores e dos edifícios do complexo habitacional Piedrabuena, localizado ao sul de Buenos Aires, na Argentina. São retratos de um local esquecido, de um bairro abandonado e de pessoas que vivem à margem, mais que isso, no entanto, são também imagens de resistência.

O objetivo desse estudo é analisar essas fotografias e buscar entender os motivos dessa ardência. Conforme afirma Didi-Huberman no ensaio *Quando as imagens tocam o real*, as imagens ardem quando sobrevivem à destruição, ao incêndio que quase as pulveriza, ardem pelo desejo que as anima, pela intencionalidade que as estrutura, pela enunciação e inclusive pela urgência que manifestam. Imagens que não servem ao espetáculo, tampouco reconfortam. Imagens que, na expressão de Walter Benjamin, escovam a história a contrapelo, levantam questões apagadas pelo tempo, rememoram aquilo que havia ficado escondido na história (esta que, nos mostra Benjamin, é contada a partir dos vencedores). Essas imagens ardem porque, ao assoprarem as cinzas do tempo, mostram a brasa que ainda queima por debaixo da história.

Empurrados para a margem da cidade, oprimidos pelos governos e ignorados pela sociedade, os moradores iniciaram um processo de resistência coletiva e usaram a arte para demonstrar sua insatisfação e reafirmar sua existência. A fotografia que nos é apresentada por Minelli reforça isso ao dar visibilidade a esta subjetivação política. Essas imagens nos olham intensamente, diretamente nos olhos, reafirmando esse gesto de resistência. Neste sentido, rememoram a história dos vencidos e reconfiguram a partilha do sensível, embaralhando as separações entre o visível e o invisível, o ativo e o passivo, os que têm voz e os que fazem apenas barulho, ruído.

Com o intuito de discutir essas questões, o presente trabalho começa com uma investigação sobre o surgimento do bairro *Villa Lugano* - criado em uma época de depressão econômica, com intensa migração das áreas rurais e de outros países para Buenos Aires. Na década 50, o governo peronista cria o complexo habitacional Piedrabuena com o objetivo de erradicar as *villas miseria* que cresciam no entorno da cidade de Buenos Aires. E, diante da falta de infraestrutura e do abandono das autoridades, os próprios moradores começam a se articular, ocupando os espaços e formando um coletivo que se faz visível e resiste através da

criação de um centro cultural dentro do complexo habitacional de Piedrabuena, que se transforma num centro de pulsação, vivência e resistência dos moradores.

Com o objetivo de compreender essa experiência, busca-se, a partir da obra de Reinaldo Laddaga, investigar o surgimento dos movimentos coletivos e sua estética da emergência; além de analisar outros movimentos deste tipo. A história da arte Argentina é rica em experiências como essa, pensemos no movimento Tucumán Arde, que, no final da década de 60, reuniu um coletivo de artistas e intelectuais que desenvolveram um projeto artístico político. Uma exposição que reuniu documentos e imagens da província de Tucumán, em que a pobreza era crescente, usando a arte como elemento principal de contestação ao regime ditatorial da época.

Após estudar as relações entre estes movimentos, a pesquisa se concentrou na leitura das imagens produzidas por Minelli. Com o apoio dos artistas locais, Minelli fotografa a estrutura do bairro criado durante o período ditatorial argentino. O interesse do artista não está em demonstrar a degradação, mas em devolver aos moradores aquilo que de fato é deles, sua voz, sua visibilidade, ele se coloca à escuta desses moradores, mostra seu olhar sobre nós, seu ponto de vista sobre seu bairro, sua comunidade, sua vida, sobre a sociedade como um todo. As fotografias são feitas pelos próprios moradores, Minelli escolhe o melhor ângulo, mas dá ao fotografado o disparador da câmera para que sinta o melhor momento para apertar o botão.

As imagens de Minelli vão além do simples retrato ou da fotografia como registro documental. Elas foram estudadas a partir do olhar que os moradores do bairro têm sobre quem os olha. A pose que esses moradores fazem em frente ao fotógrafo afirma sua resistência, sua subjetivação política.

Autores como Didi-Huberman foram fundamentais para essa análise, não apenas por tratar da ardência das imagens e como isso se dá quando em contato com o real, mas também por seus estudos, a partir do pensamento de Pier Paolo Pasolini, sobre a sobrevivência dos vagalumes, que, apesar de ofuscados pelos fortes projetores midiáticos, ainda brilham. A discussão de Maria-José Mondzain sobre a violência das imagens e seu questionamento sobre o que as fotos nos fazem fazer, também permeia a pesquisa. Dessa forma, tentou-se estabelecer relações entre a imagem que arde e a imagem que pode matar. Entre as perguntas que perpassam a pesquisa, uma delas é como proceder diante dessa imagem que nos fere e nos queima? Como reagir a essa dor do outro que também nos afeta? Para tentar responder a essa inquietação, foi necessário compreender a obra de Susan Sontag, quando questiona como agimos diante da dor dos outros, e o conceito de “punctum” de Roland Barthes em *A câmara clara*.

2 PIEDRABUENA: EMERGÊNCIA E RESISTÊNCIA

O complexo habitacional denominado Piedrabuena localiza-se no bairro Villa Lugano, que fica ao sul da cidade de Buenos Aires. O bairro foi criado por um imigrante suíço chamado José Ferdinando Francisco Soldati (1864-1913), que, em 1908 nomeou o local de Villa Lugano, em homenagem a seu local de nascimento. O bairro se desenvolveu com a compra dos lotes pelos empregados da empresa ferroviária, transformando-o em um bairro de classe média. Conforme Dora Eloísa Bordegaray (2005, p. 238), “a população que foi assentada lá era de origem crioula¹ e a medida que foram organizando os loteamentos, foram chegando famílias de origem italiana e espanhola em sua maioria, embora houvesse também de origem portuguesa e croata²”. Bordegaray complementa:

A partir de los loteos hechos en la zona de Las Lomas, a fines de la década del 20 y comienzos del 30 se suman familias que repiten aquellos orígenes, sin embargo, como muestra de la pluralidad hay casos de origen francés, sirio-libanés, judío y los recuerdos de los testigos de la época hablan de muchos “provincianos” que llegaban a la gran ciudad para labrarse un porvenir³ (BORDEGARAY, 2005, p. 238).

Ao longo do tempo o bairro foi sendo deixado à margem pelo governo, e muitas famílias saíram em busca de outros locais, pois as inundações eram frequentes, principalmente nos anos entre 1911 e 1913. A falta de estrutura adequada aos moradores fez com que o bairro tivesse um crescimento lento e passasse a ser habitado principalmente por pessoas com baixo nível socioeconômico. Dessa maneira, o bairro que possuía uma enorme quantidade de espaços ociosos fez com que o governo e a iniciativa privada iniciassem a construção de complexos habitacionais, dentre eles, o de Piedrabuena. Segundo Bordegaray:

La existencia de gran cantidad de espacios vacíos propició la construcción de edificios públicos y urbanizaciones, tanto del Estado como de otras entidades. Ejemplos de ello son el Barrio del Hogar Obrero (levantado en la década el 40 por la Cooperativa Homónima), el Barrio Piedrabuena (obra del primer gobierno peronista), la construcción del Autódromo Municipal inaugurado en 1952 y del Hospital

¹ O termo crioulo utilizado aqui segue a definição do dicionário Aurélio: “descendente de europeus nascidos na América”.

² “La población asentada allí, era de origen criollo y a medida que iban realizándose los loteos, fueron agregándose familias de origen italiano y español en su mayoría, aunque también hubo de origen portugués y croata.” (BORDEGARAY, 2005)

³ A partir dos loteamentos feitos na área de Las Lomas, no final da década de 20 e começo dos anos 30, somaram-se famílias que repetiram aquelas origens, porém, como mostra da pluralidade, há casos de origem francesa, libanesa, sírios, judeus e memórias de testemunhas da época falam de muitos “provincianos” que vieram para a grande cidade para esculpir um futuro. (BORDEGARAY, 2005, p. 238, tradução nossa)

Nacional de Vías Respiratorias que quedó sin terminar, hoy llamado el “elefante blanco”⁴ (BORDEGARAY, 2005, p. 238).

Uma das hipóteses levantadas por Bordegaray está relacionada aos limites do bairro Villa Lugano, já que ele fica na margem entre o urbano e o rural, o que faz com que o bairro tenha uma diversidade cultural muito grande e também uma desigualdade social. Para Bordegaray (2005, p. 243), “Villa Lugano é o limite entre Capital e província, entre campo e cidade, entre cidadãos e novos migrantes, entre adesões políticas de signos contrários, entre velhos tangos e músicos de última geração. E, como tal, é muito mais do que uma linha divisória.”⁵

Segundo Mercedes Di Virgilio (2010), os complexos habitacionais que foram construídos a partir da década de 1970, incorporaram uma grande quantidade de habitantes, vindos de diversas localidades formando uma heterogeneidade importante para o crescimento local. Ela afirma que o complexo Piedrabuena, construído para aproximadamente 2100 famílias entre 1979 e 1981, foi destinado aos moradores saídos das *villas de emergencia*. E, segundo Nora Clichevsky (2003, p. 351); “as chamadas *villas* são ocupações não organizadas de uma ou várias famílias que vão se agregando por um longo tempo, até chegarem a mais de 50 mil habitantes, possuindo uma elevada densidade demográfica.”⁶ Portanto, com a chegada desses moradores ao bairro e com a falta de estrutura adequada, os terrenos começaram a serem ocupados por essas *villas*. Porém, em muitas dessas *villas* o crescimento é desordenado, principalmente pela falta de estrutura e também pela impossibilidade de tráfego de veículos motorizados. Conforme Clichevsky:

Producen tramas urbanas muy irregulares, con intrincados pasillos, donde por lo general no pueden pasar vehículos. Las viviendas son construidas con materiales de desecho y con el tiempo algunos habitantes construyen sus casas de mampostería. Las organizaciones sociales, en algunos casos muy fuertes, surgen a partir de la ocupación. Los pobladores las consideraban en sus orígenes un hábitat transitorio

⁴ A existência de um grande número de espaços vazios propiciou a construção de edifícios públicos e urbanizações, tanto por parte do Estado quanto de outras entidades. Exemplos disso são o bairro Hogar Obrero (construído na década de 40 pela Cooperativa Homónima), Bairro Piedrabuena (obra do primeiro governo peronista), a construção do Autódromo Municipal inaugurado em 1952 e o Hospital Nacional de Vías Respiratórias que permaneceu inacabado e hoje é chamado de “elefante branco”. (BORDEGARAY, 2005, p. 238, tradução nossa)

⁵ “Lugano es el límite entre Capital y provincia, entre campo y ciudad, entre ciudadanos y migrantes advenedizos, entre adhesiones políticas de signos contrarios, entre viejos tangueros y músicos de última generación. Y como tal, es mucho más que una línea divisoria.” (BORDEGARAY, 2005, p.243)

⁶ “Las villas son ocupaciones no organizadas de una o varias familias, a las cuales se van agregando, en un tiempo más o menos largo, otras, hasta configurar algunas de más de 50.000 habitantes; sus densidades son muy altas.” (CLICHEVSKY, 2003, p. 351)

hacia un «posible» y anhelado ascenso social, expectativa que no logró concretarse⁷ (CLICHEVSKY, 2003, p. 351).

Segundo Valeria Laura Snitcofsky (2015, p. 282) os primeiros assentamentos informais na cidade de Buenos Aires, conhecidos como *villas*, se estabeleceram no princípio da década de 1930.⁸ Essas *villas*, também eram chamadas de *villas de emergencia* ou *villa miseria*. Esse termo *villa miseria*, começa a ser utilizado a partir do romance *Villa miseria también es América* (1957) do escritor e jornalista argentino Bernardo Verbitsky. O romance apresenta uma família que deixa a vida rural e parte para melhores oportunidades na cidade de Buenos Aires. Contudo, ao chegar na grande cidade, essa família acaba por ficar à margem, morando em um bairro considerado miserável. As *villas miseria* se distinguem dos bairros similares formados em outras épocas, porque seus habitantes não eram desocupados, mas na maioria trabalhadores, cujos salários não eram suficientes para comprar outro tipo de casa (VERBITSKY apud SNITCOFSKY, 2015). O termo passa a ser utilizado para reconhecer os assentamentos como pequenas vilas, ou seja, *villa miseria*. Segundo María Eugenia Crovara:

La denominación “villa miseria” responde a un fenómeno habitacional urbano. No es una realidad privativa de nuestro país. Encontramos su correlato por toda América Latina, sólo cambia la denominación: favelas, en Brasil, barriadas en Perú, cantegriles en Uruguay, callampas en Chile, ranchos en Venezuela. Pero si bien las grandes ciudades de América Latina se han conformado en un proceso similar, cada una asumió características particulares, de acuerdo con el contexto nacional y local que las englobaba. Las primeras referencias sobre este fenómeno en nuestro país se registran alrededor de 1930, como uno de los efectos de la ola de desocupación general producida por el crack financiero de 1929. Como secuela del mismo, se generó un proceso de industrialización nacional que reforzó las aglomeraciones existentes y aceleró el crecimiento urbano⁹ (CROVARA, 2004, p. 35).

⁷ Produzem lotes urbanos irregulares, com corredores intrincados, que geralmente não podem passar veículos. As casas são construídas com materiais de desperdício e, eventualmente, alguns moradores constroem suas casas de alvenaria. As organizações sociais, em alguns casos muito fortes, surgem a partir da ocupação. Os moradores consideravam a sua origem como um lar transitório para uma possível ascensão social, expectativa que não chegou a materializar-se. (CLICHEVSKY, 2003, p.351, tradução nossa)

⁸ “A principios de la década de 1930, en el marco de la Gran Depresión, se estableció el primer asentamiento informal conocido emblemáticamente como villa en la ciudad de Buenos Aires.” (SNITCOFSKY, 2015, p. 290)

⁹ A denominação *villa miseria* responde a um fenômeno habitacional urbano. Não é uma realidade privativa de nosso país. Encontramos seu correlato por toda a América Latina, troca-se apenas a denominação: favelas, no Brasil, barriadas no Peru, cantegriles no Uruguay, callampas no Chile, ranchos na Venezuela. Mas enquanto nas grandes cidades da América Latina foi se formando um processo semelhante, cada uma tomou características particulares, de acordo com o contexto nacional e local que englobava. As primeiras referências a este fenômeno no nosso país são registrados por volta de 1930, como um dos efeitos da onda generalizada do desemprego causado pela crise financeira de 1929. Como consequência disso, gerou um processo de industrialização nacional que reforçou as aglomerações existentes e acelerou o crescimento urbano. (CROVARA, 2004, p. 35, tradução nossa)

Essas *villas* acabam surgindo devido à grande depressão dos anos 30 que mudou a estrutura econômica do país, em que houve uma redução considerável nas importações e exportações, afetando a economia argentina que era basicamente a agricultura de exportação. Segundo Luis Alberto Romero (2012), a consequência foi a redução da produção agropecuária acompanhada de um pequeno crescimento no consumo interno. Isso fez com que houvesse um processo de migração das áreas rurais para a periferia das grandes cidades com o desejo dos moradores de emergir de um estado socioeconômico baixo. Com a chegada de habitantes de todas as localidades, migrantes e imigrantes, as vilas cresceram como um local temporário, de emergência.

Devido a essa redução significativa na exportação, a partir da década de 50, foi implementada uma política de desenvolvimento e urbanização com incentivo à industrialização promovida pelo primeiro governo de Juan Domingos Perón¹⁰ (1946-1952). Segundo Romero:

La Segunda Guerra Mundial, la crisis de los mercados y el aislamiento, acentuado por el boicot estadounidense, habían contribuido a profundizar el proceso de sustitución de importaciones iniciado en la década anterior (década de 1930), que, extendiéndose mas allá de los límites considerados "naturales" - la elaboración de materiales primas locales -, avanzó en el sector metalúrgico y otros¹¹ (ROMERO, 2012).

A busca pela erradicação das *villas de emergencia* fez com que o governo criasse um plano de emergência para construir moradias mais adequadas para essa população de nível socioeconômico baixo. Nesse período, 1950, inicia-se a construção de complexos habitacionais para a alocação da população que morava nas *villas de emergencia*. Dentre essas construções, o complexo Piedrabuena começa a tomar forma com aproximadamente 300 casas de um ou dois pavimentos. E, segundo Clichevsky (2003, p. 356), é a partir de 1978 que se iniciou a erradicação autoritária e forçosa das *villas* por parte do governo militar, e isso fez com que houvesse um repovoamento de algumas dessas *villas* por já existirem obras de novas

¹⁰ Juan Domingos Perón (1895-1974), militar e político, governou a Argentina por três mandatos, 1946-1952, 1952-1955 (que não pôde completar devido ao golpe militar em 1955) e, após 18 anos de exílio, regressou ao país sendo eleito pela terceira vez presidente em 1973. Com a morte de Perón em 1974, sua viúva María Estela Martínez de Perón, que tinha sido eleita como vice-presidente é destituída em 1976 por um novo golpe militar.

¹¹ “A 2ª Guerra Mundial, a crise do mercado e isolamento, acentuada pelo boicote dos EUA, contribuiu para aprofundar o processo de substituição das importações iniciado na década anterior (dec. 30), que, estendendo-se para além dos limites considerados "naturais" - a elaboração de matérias-primas locais - avançou no setor metalúrgico e outros” (ROMERO, 2012, tradução nossa).

moradias. Essa etapa iniciou com o golpe militar em 1976 e foi chamado de Processo de Reorganização Nacional, conhecido como governo do Processo¹².

O complexo habitacional Piedrabuena, após passar um período sem investimento por parte do governo, retoma sua construção no final dos anos 70 com a abertura de licitação pública para voltar com o processo de erradicação das *villas de emergencia*. Esse conjunto foi construído com o intuito de abrigar os moradores da *Ciudad Oculta (Villa 15)*, localizado no mesmo bairro Villa Lugano. Após a construção de Piedrabuena e a alocação dos moradores da *villa* vizinha, seriam construídos novos edifícios na *Ciudad Oculta* similares ao formato de Piedrabuena para que outras *villas de emergencia* fossem erradicadas.

A escolha do bairro Villa Lugano e do complexo Piedrabuena não é gratuita, trata-se de uma localidade na periferia de Buenos Aires completamente abandonada pelo governo durante anos. O complexo habitacional, que tem a forma de semicírculos, começa a ser habitado na década de 80 durante a ditadura militar e foi construído para ser um conjunto popular (por esse motivo os prédios mais altos possuem 12 andares e os elevadores acessam apenas três andares). Com o abandono por parte do governo, os moradores ficaram a mercê de todo tipo de problemas, como ambientais e de construção. Mesmo com esses problemas, o bairro já foi cenário para produções audiovisuais por possuir alguns elementos da arquitetura futurística¹³.

Entre os edifícios do bairro, há um galpão que serviu como depósito dos materiais cenográficos do *Teatro Colón* e que foi utilizado por quase 30 anos. Este local, situado numa região central do complexo, encontrava-se abandonado e com muitos problemas relacionados ao uso de entorpecentes nos arredores.

¹² Em 24 de Março de 1976, o conselho de comandantes chefes, formado pelo general Jorge Rafael Videla, o almirante Emilio Eduardo Massera e o brigadeiro Orlando Ramón Agosti, assumiu o poder, foi implementado os instrumentos jurídicos chamados de "Processo de Reorganização Nacional".

¹³ A arquitetura futurista tomou forma no início do século XX como uma arquitetura anti-histórica, caracterizada por longas linhas horizontais que sugerem movimento, velocidade e urgência. Essa arquitetura futurística possui características como forma técnica racional e funcional ao modo de vida urbano e industrial, bem como um excesso de utilização de ferro e concreto armado. Um dos principais nomes da arquitetura futurista é Antonio Sant'Elia (1888-1916), que foi um dos divulgadores dessa arquitetura. Sant'Elia ficou conhecido pela exposição *Città Nuova* (Cidade Nova), de 1914, e pela publicação que o acompanhou – *Messaggio* (Mensagem) – que se tornou o manifesto da arquitetura futurista. Todos os seus projetos eram caracterizados por fortes volumes sem ornamentação, verticalidade, paredes inclinadas ou escalonadas, múltiplos níveis de circulação horizontal, elevadores externos e equipamentos de geração de energia aparentes. Possuíam ainda edifícios conectados por passarelas.

A construção desse galpão teve início da década de 1970 tendo como finalidade a fabricação das placas pré-moldadas que foram utilizadas na construção dos edifícios do complexo habitacional. O bairro possuía cinco galpões para a produção desses materiais, porém, ao longo do tempo, quatro desses galpões foram incendiados. Diante desse abandono, os artistas locais, Luciano Garramuño, Juan “Pepi” Garachico e Roy Falco, iniciaram, em 2006, a ocupação e transformação desse ambiente em um centro cultural que recebeu o nome de *Galpón Cultural Piedrabuenarte*. Pepi e Garramuño tinham uma relação afetiva com o local, pois cresceram brincando no galpão por entre os cenários do teatro Cólón. Esses artistas refizeram as instalações do galpão a partir de seus próprios meios e com doações dos moradores do bairro. Criou-se um espaço para formação e produção artística e cultural destinado aos próprios moradores.

Mesmo sendo um depósito, o Teatro Cólón permitia a utilização dos cenários para apresentações e eventos culturais promovidos no bairro Piedrabuena. Conforme Garramuño relata em matéria produzida para o site *emprendecultura.net* sobre o projeto, “*Se transforma un terreno baldío en una ciudad artística que detona una revolución dentro del barrio*”¹⁴ e Pepi complementa: “*Se convierte en una base operativa de intervenciones en el barrio*”¹⁵. Um processo de resistência que usa a arte como ferramenta de valorização e transformação do bairro com a participação ativa da comunidade. As atividades do Centro Cultural envolvem os moradores do bairro e arredores com exposições de arte, cursos de pintura, escultura, teatro e fotografia, bem como festivais de música, além de programa de rádio e canal no *youtube*.

O coletivo de artistas inicia também um projeto de recuperação de alguns espaços do bairro através da realização de murais nas paredes dos edifícios e nos muros do bairro com a reprodução de pinturas consagradas, transformando a paisagem cinzenta em um museu a céu aberto. Um galpão que foi construído para produzir placas de concreto que compõem os apartamentos do bairro e depois transformado em depósito do *Teatro Cólón* agora é um centro de atividades da população de Piedrabuena e de *Villa Lugano*. Os murais pintados e distribuídos por entre os edifícios fazem com que o local receba uma sobrevida e assim resista por mais tempo. A trajetória desses marginalizados acaba passando por um processo de autoconstrução coletiva e nesse ponto o Galpão se transforma no centro da pulsação como o pulmão que inspira e expira trazendo um novo ar para a resistência, oxigenando assim o sangue. Mais do que um movimento cultural, trata-se de uma ação política que apresenta

¹⁴ “Transforma-se um terreno baldio em uma cidade artística que detona uma revolução dentro do bairro”.

¹⁵ “Se converte em uma base operativa de intervenções no bairro”.

novas formas de sobrevivência e de exposição daqueles que foram segregados e estão numa situação caótica.

No caso do *Galpón Piedrabuenarte* observamos a tomada de um espaço por artistas com desejos de mudanças para todos os moradores. A emergência de transformações culturais faz do galpão um ambiente de mudança, pois o acesso a estas atividades estava distante desses moradores da periferia de Buenos Aires. E essa emergência desencadeia alguns movimentos coletivos artísticos/políticos necessitados de resistir e contra-apresentar uma medida que garanta sua sobrevivência.

Acostumado a trabalhar com locais em que há conflitos e que, como Piedrabuena, estão em situações críticas, o fotógrafo e artista plástico Gian Paolo Minelli¹⁶ inicia um projeto de fotografia denominado *Zona Sur Barrio Piedra Buena* com a ajuda dos moradores, especialmente de Garramuño e "Pepi". Em 2008, Minelli dirige um filme documentário intitulado *Buenos Aires, Zona Sur: Luciano y el arte de vivir en Piedrabuena*, que retrata os problemas sociais do bairro, bem como o aspecto cultural a partir da vivência de Garramuño.

A história do bairro chamou a atenção do artista, que começou a desenvolver o projeto fotográfico a partir dos anseios da população local. Com o desejo dos moradores de denunciar os problemas estruturais dos edifícios, Minelli percorreu a cidade para entender seu funcionamento e, em entrevista ao programa *GalleryNightsTV*, afirmou que a cidade é um corpo, que o artista é como um médico que busca no paciente as enfermidades percorrendo suas artérias. Ao fotografar, Minelli se aproxima das pessoas e dos lugares e assim fotografa, conhecendo e provando sua existência. As fotografias que Minelli realiza estão relacionadas à naturalidade das pessoas a partir do momento em que as conhece e tem contato com os conflitos ocorridos no ambiente. Ele precisa se sentir bem no local, ser aceito pelos moradores para que possa desenvolver seu trabalho. Minelli procura ver a beleza na destruição que o tempo provoca, não está interessado na apresentação de imagens que se concentrem nas vítimas, mas em mostrar povos sobreviventes e fazer com que eles próprios reconheçam seu valor. Para Susan Sontag (2004), fotografar é atribuir importância, conferir valor a seus temas.

¹⁶ Nascido em 1968, Gian Paolo Minelli cresceu no cantão de Tessin, na Suíça. Mudou-se para Buenos Aires em 1999. Minelli também já fez ensaios fotográficos em San Antonio Oeste Patagonia (2011) na Argentina com o registro de locais que tiveram algum tipo de atividade importante e por algum motivo deixaram de produzir ou foram demolidos. Registros de ambientes destruídos pela ação do tempo também estão presentes na série *Cité des Poètes* (2009-2010) realizada em Paris e em *Notturmo Ferroviario* (2011-2012) na Suíça. É possível perceber que o interesse maior do artista é conhecer o local, saber que ali houve atividade e que após a demolição, a existência fica gravada apenas pela fotografia. Mas suas fotos não são relativas à sujeira ou até mesmo o abandono e sim um olhar diferenciado através da exploração das forma geométricas, linhas e a composição que o tempo deixou marcado.

Uma das etapas do projeto fotográfico realizado por Minelli consiste em fotografar a arquitetura do bairro; a outra em convidar alguns moradores do bairro a se fotografarem em um enquadramento escolhido por esse morador. O disparador é dado ao morador que escolhe o melhor momento em que deseja apertar o botão para fazer o registro. Ou seja, o poder de decisão está na mão do fotografado, mas este está ao mesmo tempo refém de um aparato técnico, da distância limitada e do enquadramento pré-estabelecido pelo fotógrafo. Se, para Sontag (2004), a câmera tem o poder de captar as chamadas pessoas normais de tal modo que pareçam anormais, para Minelli não se trata de procurar a estranheza, como nas imagens produzidas pela fotógrafa Diane Arbus¹⁷ que se concentrava no grotesco, mas nos indivíduos comuns e nos ambientes em que vivem, sem classificar ou rotular esses indivíduos. O objetivo não é produzir uma fotografia bela, mas apresentar os moradores em seu espaço. Segundo Sontag:

Nas primeiras décadas da fotografia, esperava-se que as fotos fossem imagens idealizadas. Ainda é esse o objetivo da maioria dos fotógrafos amadores, para quem uma bela foto é uma foto de algo belo, como uma mulher, um pôr do sol (SONTAG, 2004, p. 40).

As fotografias de pessoas anônimas não servem apenas como documento social, podem ser também consideradas elementos de resistência e subjetivação política. Igualmente no registro do estranhamento mas diferente do conceito de Arbus, a fotógrafa Nan Goldin¹⁸ registrava o instantâneo ao seu redor como afronta à sociedade. Porém, ambas as fotógrafas fizeram com que a fotografia deixasse de chamar a atenção somente pela beleza e se transformasse em espaço de resistência causando uma ardência ao olhar. Conforme afirma Sontag;

¹⁷ Diane Arbus (1923-1971), fotógrafa e escritora norte-americana. Foi casada e também assistente do fotógrafo de moda Allan Arbus nos anos de 1940/50. Sua obra é expressiva e desafiadora e buscou retratar os marginalizados expondo os problemas sociais. São retratos de deficientes físicos e mentais, pobres e excêntricos, travestis e pessoas incomuns da sociedade urbana. Arbus se opunha ao mundo “perfeito” que a fotografia de moda transmitia e buscou fotografar o incomum. Antes de fotografar, ela estabelecia uma certa intimidade com aqueles fotografados e dava vida aos excluídos. É possível analisar as fotos de Arbus como imagens que tentavam dar espaço às pessoas que estavam à margem e invisíveis para a sociedade burguesa, mas utilizando o estranhamento para esse questionamento.

¹⁸ Nan Goldin (1953), fotógrafa norte americana. Fotografava o cenário *new-wave*, pós-punk e a subcultura gay no final da década de 1970 e início de 1980. Suas fotografias são conhecidas como a “estética do instantâneo” (estilo liberto de regras de composição formal). Os retratos são de um submundo ao qual ela vivia, fotos de amigos, gays, drogas, amor, sexo e violência. A crueza das fotos sem pretensão às regras fotográficas são consideradas uma afronta à realidade burguesa. Sua obra mais conhecida é *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), uma apresentação autobiográfica de slides com diversas imagens mostrando a cena pós-punk e drag queen, além da cultura gay e boêmia do East Village de Nova Iorque. A cada projeção, a fotógrafa editava sua obra, incluindo ou retirando slides.

A fotografia entendida como um documento social foi um instrumento dessa atitude essencialmente de classe média, zelosa e meramente tolerante, curiosa e também indiferente, chamada de humanismo – que via os cortiços como o cenário mais atraente (SONTAG, 2004, p. 71).

O complexo habitacional é o cenário para as fotografias de Minelli, mas antes de ver a beleza no cortiço e nos prédios decadentes do bairro, ele buscou o momento único da fotografia, sabendo que ele não voltaria mais. Queria registrar aquilo que por um pequeno espaço de tempo estaria lá e depois desapareceria. Tudo o que nos é apresentado, a estrutura, as cores, as linhas e a composição nos apresentam um determinado momento em que isso aconteceu e estava lá. Não é a beleza da foto, e sim o momento, o tempo e o registro daquilo que passou o encontro entre personagem e fotógrafo que faz com que a imagem seja realmente de grande importância, ou seja, um registro desse tempo. E, segundo Siegfried Kracauer (2009), a própria fotografia é uma representação do tempo. As construções e ambientes fotografados não podem mais ser tocados, apenas apreciados no registro fotográfico. O passado pode ser tocado por um momento que não mais retorna. A fotografia é o sedimento depositado pelo monograma e, ano após ano, diminui seu valor de signo. O teor de verdade do original se retém na sua história; a fotografia retém o resíduo do qual a história se despediu (KRACAUER, 2009, p. 72).

As fotografias de Minelli podem ser analisadas como uma devolução da condição humana à esfera do real a partir do enquadramento próprio com a confirmação da existência de um povo minoritário e não miserável. Para Jean Baudrillard (2002), é preciso que a imagem nos toque por ela mesma, que ela nos imponha sua ilusão específica, sua língua original, para que algum conteúdo nos afete.

Nas fotos de Minelli há mais do que uma simples representação superficial, há, como diz Kracauer (2009, p. 69), um fenômeno espacial. Esse fenômeno espacial é tudo aquilo que não é o clichê, é o que muda o pensamento e as atitudes, é o que está por debaixo das cinzas da imagem que arde. Tudo o que está a sua volta enquanto análise molecular se deve a essa imagem de moradores de um bairro que está a margem de uma cidade e que a história os “esqueceu”. E que, após e durante o processo fotográfico dessas imagens, eles retomam seu contexto, e demonstram que a partilha realizada ou a exclusão e “isolamento” que os fizeram ficar sob a sombra dos holofotes são embaralhados retomando seu espaço.

Para que a história seja representada, deve-se destruir a conexão meramente superficial oferecida pela fotografia. Enquanto na obra de arte o significado do objeto torna-se fenômeno espacial, na fotografia o fenômeno espacial de um objeto é seu significado (KRACAUER, 2009, p. 69).

As fotografias de Minelli provocam uma sensação que nos faz pensar que elas são mais do que apenas um registro do real, mais do que a imagem de um condomínio de edifícios e moradores. As imagens trazem consigo diversos elementos em sua composição e ao observá-las, tentamos entender em qual atmosfera vivem esses moradores. Para Suely Rolnik (2016), esses efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento, apresentando os conceitos de Deleuze de percepto como algo irrepresentável. Segundo Deleuze:

Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daquele que a sente (DELEUZE e GUATTARI, 1996).

Ainda analisando a fotografia de Minelli, é possível perceber que além do percepto, há um afecto. Segundo Deleuze, o afecto é um devir que transborda daquele que passa por eles, que excede as forças daquele que passa por eles, ou seja, não há perceptos sem afectos. Conforme Rolnik, o afecto está relacionado à emoção vital que tem a ver com afectar, no sentido de tocar, de contaminar, perturbar. E nisso, as imagens de Minelli nos perturbam, nos afectam e nos queimam como seu conteúdo provocativo de resistência.

Minelli apresenta os moradores que estão marginalizados e que supostamente estão despotencializados, mas que ressurgem com um brilho próprio como um vagalume brilha numa noite intensa. Essa luz emitida pelo morador do bairro se intensifica já que o coletivo é formado com outros moradores que transformam o meio em que vivem em um organismo pulsante. São as relações de afectos surgidas no bairro que fazem com que essas micropolíticas apareçam cada vez mais. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), a micropolítica é uma fissura que se produz quase sem que saibamos e que, na verdade, tomamos consciência dela subitamente. São os moradores do bairro que criam essa fissura com o coletivo do galpão reafirmando sua existência. Não com a intenção de erguer uma nova sociedade, mas de apresentar a potência do coletivo para suprir aquilo que o governo deixou de lado. É a partir de uma emergência que surge o movimento condenando o poder à impotência. Conforme lemos no manifesto *Crise e Insurreição do coletivo Comitê Invisível*:

O que aqui se constrói não é nem a “sociedade nova” no seu estado embrionário, nem a organização que derrubará finalmente o poder para constituir um novo, é antes a potência coletiva que, por via da sua consistência e da sua inteligência, que condena o poder à impotência, frustrando uma a uma todas as suas manobras (COMITÊ INVISÍVEL, 2015).

Diante dessa emergência é que o fotógrafo Minelli trabalha, fotografando o bairro decadente e apresentando os moradores como resistentes ao abandono governamental. É também diante dela que o coletivo recria e o bairro passa a ter uma produção colaborativa de objetos, de desejos e de construção de uma identidade. Segundo Reinaldo Laddaga (2012), essa identidade está em processo constante de reconfiguração, pois é resultado de projetos que se desenvolvem em lugares de relativa desestruturação das formas do social. Laddaga descreve e compara em *Estética da Emergência* projetos de artistas e escritores que desenvolvem ou articulam produções colaborativas e que nos apresenta como uma emergência, como comunidades experimentais que têm o ponto de partida nas ações voluntárias, mas que surgem a partir de uma produção colaborativa de desejos.

Laddaga ainda descreve essa emergência como algo que surge a partir de uma necessidade, de um esforço coletivo para ir de encontro a situações consideradas perdidas. Um dos exemplos citados por ele é o da biblioteca da cidade de Vyborg, a oeste da Rússia, a que cidade havia pertencido à Finlândia até 1939, viveu em uma zona de incerteza após a expulsão da população finlandesa e ficou abandonada. A biblioteca sofreu enormes danos estruturais, mas a partir de um coletivo formado pelos moradores da região, começou a ser restaurada, mas não sem dificuldades, já que apesar de o arquiteto e os recursos serem finlandeses, foram administrados por autoridades russas. Mas o conflito foi resolvido e o coletivo de moradores conseguiu transformar a biblioteca abandonada em um local de cultura e de reconstrução da história, principalmente da história finlandesa. Conforme analisa Laddaga:

Uma coletividade interessada em algo mais que a realização do projeto. Interessada, por exemplo, na reconstrução da biblioteca. Na realização de modificações reais em determinados entornos: na desmontagem, por exemplo, de um cenário construído em um auditório. Uma coletividade que depois se poderá dizer que se encontrava em estado latente na situação em que aparece, mas que só chega a existir em virtude da contingência de um projeto (LADDAGA, 2012, p. 88).

Outra coletividade que Laddaga apresenta é o caso do bairro *St. Pauli* em Hamburgo, Alemanha, em que a prefeitura decidiu demolir algumas casas para oferecer os terrenos à iniciativa privada. Após um longo conflito político, os ocupantes e vizinhos foram bem sucedidos na sua resistência, formando um coletivo para a tomada de decisões. Uma delas foi a criação de um parque chamado *Park Fiction*, proposta feita à prefeitura com levantamento de dados e pesquisa com os moradores. Essa ação realizada pelos moradores pode ser chamada de produção coletiva de desejos, pois, mediante os encontros informais, é que construíram e responderam a diversos questionamentos da comunidade. Porém, não se tratava

apenas de gerar condições para essa produção, mas de possibilitar sua realização e, mais que isso, sua administração coletiva, já que a proposta apresentada para a prefeitura da cidade foi de que não fosse apenas a construção de um parque, mas também a elaboração de um projeto administrado pela coletividade de St. Pauli. Para que isso ocorresse, foi necessária uma participação, ou seja, a construção de um coletivo que pudesse desenvolver ações de resistência e que estivesse interessado nas modificações reais que essas ações provocam. Provavelmente, a coletividade já existia, mas estava sendo ofuscada por um poder maior e muitas vezes não conseguia ter a força necessária para resistir, foi essa necessidade de não deixar a memória desaparecer que fez com que o coletivo emergisse de seu estado latente para um estado de resistência.

Para que as mudanças pudessem ocorrer em Piedrabuena, os artistas locais Garramuño e “Pepi” iniciaram um movimento artístico apropriando-se do galpão que fica dentro do complexo habitacional. Pepi fez intervenções através de reproduções artísticas de obras clássicas nas paredes dos prédios do bairro e transformou as paredes de concreto cinza em cores vibrantes como forma de homenagear o local em que vive transformando Piedrabuena em um museu público a céu aberto. Garramuño registrou o bairro através de fotos e fez tatuagens no próprio corpo como homenagem e resistência. Criaram programas de rádio, páginas em redes sociais e com todos esses movimentos adquiriram autonomia e independência. Autonomia que propiciou transformar o bairro em referência quando se trata de trabalhos coletivos e de resistência à miséria e violência que Piedrabuena estava propenso.

No entanto, alerta Laddaga, ao mesmo tempo que esse coletivo deve emergir, há também a preocupação da participação efetiva no desenvolvimento das ações transformadoras. “Assim, o problema que o coletivo agora formado deverá resolver, é como se articula uma demanda com a produção de novidade” (LADDAGA, 2012, p. 88). É provocar essa emergência através de ações diferenciais e registrar o percurso desse desenvolvimento.

Dessa mesma maneira, diversos projetos surgem como forma de resistência através de coletivos latentes que, na maioria dos casos são pressionados por estarem à margem em função de interesses políticos. Um deles é o movimento Coletivo Perifatividade, que surgiu como uma necessidade de resistência e de emergência na periferia da cidade de São Paulo. Esse coletivo é formado por poetas, educadores, produtores culturais e músicos do bairro do Fundão do Ipiranga e atua desde 2005 quando criaram uma biblioteca comunitária e realizaram campanhas e oficinas temáticas. O coletivo promove saraus literários e debates nas escolas com olhar bastante crítico, discutindo questões de direitos humanos, etnia e gênero. A

resistência do coletivo se dá nas campanhas, nas discussões realizadas nas escolas, na música da periferia e também com publicações em livros de poesias produzidas pelos moradores. Em 2014 durante sua participação na *40ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires*, o coletivo participou também de diversas ações, que envolviam música, dança, literatura e discussões sobre sociedade, com outros coletivos realizado em Piedrabuena. O evento reuniu comunidades excluídas que formam coletivos a partir de uma necessidade, de uma emergência, por isso o desejo de conhecer e compartilhar com outros coletivos suas lutas e estratégias de resistência, como essas comunidades excluídas utilizam a arte como política de resistência e de afirmação que possibilitam a exclusão. Pois, como conclui Laddaga;

Não se trata de não haver exclusões no mundo do presente: talvez nunca se tenha tentado com maior intensidade a formação de um governo por exclusão. Trata-se da ineficácia dos procedimentos: se “excluir” é eliminar da vista o que se exclui, nunca se excluiu com menos eficácia (LADDAGA, 2012, p. 58).

Há uma produção intensa de desejos a partir do coletivo que instaura uma visibilidade. Para Rolnik, o que muda de uma cultura para outra ou de uma época para outra é a política de desejo predominante, o modo de resposta à experiência da desestabilização e ao mal-estar que esta provoca. Já Laddaga questiona se os desejos podem ser produzidos e pergunta se um desejo não é aquilo que existe independente de toda produção. E complementa com a ideia de que esse desejo tornou-se familiar para alguns, como Deleuze e Guattari, mas, inclusive para eles, há uma propensão para pensar esse processo não como algo que acontece no encontro entre pessoas, mas o que acontece entre uma singularidade desterritorializada e um arredor desformalizado (LADDAGA, 2012, p. 90). Essa produção de desejos se inicia a partir dos encontros informais expondo as necessidades e singularidades e formando um coletivo.

Voltando ao projeto Piedrabuena, assim como o coletivo Perifatividade e os exemplos dados por Laddaga, o *Galpón Piedrabuenarte* surge na periferia de Buenos Aires a partir do desejo do próprio grupo por melhorias na comunidade. O velho galpão localizado no centro do bairro se transforma em um local de formação, produção artística e resistência. Mesmo com histórias singulares, esses coletivos de diferentes localidades surgiram a partir dessa necessidade de resistência. Seja a partir das letras da música rap, que apresentam questões sobre as dificuldades da sociedade em que vivem, no caso da Perifatividade em São Paulo, seja através dos murais pintados pelos muros cinzentos de Piedrabuena ou nos retratos de seus moradores registrados nas fotografias de Minelli.

Esses artistas resistem com a arte, como no caso do artista Luciano Garramuño que tatua o bairro no próprio corpo com os edifícios e incluindo um equilibrista que atravessou

dois prédios do complexo num evento organizado pelo coletivo. Essa utilização do corpo como suporte para a arte¹⁹ faz com que o artista intensifique sua participação dentro da comunidade que está inserido, além de desenvolver outras formas de expressão artísticas. Para Laddaga:

Um ponto é evidente: o que os artistas que iniciam esses projetos se propõem é, sobretudo, “desenvolver, calibrar, intensificar a própria cooperação, não tanto (ou não exclusivamente) com o objetivo de “materializar um objetivo particular” (embora fazê-lo seja parte do processo) como com aquele de “variá-lo e intensificar cooperação social” em determinado entorno. Esse objetivo depende não somente do desenvolvimento de um saber técnico, mas também que a condição da sua eficácia seja o acionamento por parte dos iniciadores de suas “mais básicas aptidões comunicativas e cognitivas”, e esse acionamento tem como condição a presença constante do artista em seu projeto, nos limites do qual expõe a si mesmo enquanto persona (LADDAGA, 2012, p. 146).

As formas de produção colaborativa dependem de uma participação ativa de seus colaboradores, principalmente daquele que inicia o processo de coletividade. Entretanto, não se pode deixar de lado a apresentação dessa identidade instável, inapreensível, já que se trata de um coletivo de singularidades movido por um desejo que está em constante mudança.

Segundo Laddaga:

Particularmente quando as identidades estão em processo constante de reconfiguração: porque esses projetos se desenvolvem onde os dados da situação não prescrevem qual é a forma que a coletividade está destinada a assumir. Por isso, a maior parte deles se produz em lugares de relativa desestruturação das formas do social: naquelas que Scott Lash chamava de zonas “selvagens”, nas quais as identidades são voláteis e as formas de vida comum são continuamente reformuladas (LADDAGA, 2012, p. 294).

É o trabalho coletivo que faz com que esses futuros artistas possam desenvolver e expressar sua maneira de olhar; a singularidade se reafirma na multiplicidade. Segundo Stuart Hall, enquanto os grandes coletivos sociais, que costumavam estabilizar nossas identidades – a classe, a etnia, o gênero e a nação - foram, em nosso tempo, enfraquecidos graças às lutas sociais e políticas, as pequenas coletividades continuam importantes. As pessoas se sentem ao mesmo tempo partes do mundo e partes de sua vila. Elas têm identidades de vizinhança e são cidadãs do mundo. Além disso, podemos pensar que, justamente essas especificidades, fazem com que pertençam a um grupo, mesmo que seja o grupo colocado à margem e rejeitado. Para Hall:

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto

¹⁹ Esse tema será discutido de forma mais ampla no terceiro capítulo dessa dissertação.

da plenitude que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 1998, p. 39).

Não há identidade prévia que ligue os fotografados, mas um processo de exclusão que une os moradores do bairro; por serem considerados à margem da sociedade, pode-se pensar que sofreram algum tipo de segregação, que despertou o senso de coletividade. Para Antônio Teixeira (2012), o mesmo pode acontecer com relação à diferença, e os resultados podem ser drásticos, pois as pessoas podem ser segregadas por serem diferentes, seja em relação à etnia, ao gênero ou à classe social. Segundo Teixeira,

por um lado, a identidade pode ser relacionada àquilo que mantém as pessoas juntas, àquilo que dá a elas um sentido de pertencimento a um grupo, um sentido de afiliação, mas, por outro lado, pode significar que pessoas são forçadas a fazer parte de um grupo – com base, por exemplo, em aspecto essencial, como a raça – no qual elas não querem estar, e pode também significar que pessoas que gostariam de estar naquele grupo poderiam ser rejeitadas (TEIXEIRA, 2012, p. 44).

Essas diferenças são extremamente importantes para a leitura das imagens produzidas pelo fotógrafo e quanto mais heterogêneo for o grupo, melhor serão as leituras sobre determinado assunto, pois, conforme Teixeira, é a heterogeneidade, que intensifica as relações humanas. Portanto, para entender o que somos é preciso entender como o outro se constrói e nisso as fotografias de Minelli questionam e provocam esse pensamento mediante esse poder de disparar que é dado ao sujeito. Segundo Hall,

a experiência contradiz a noção de que a identificação acontece de uma vez por todas - a vida não é assim. Ela vai mudando e parte do que está mudando não é o núcleo do "eu real" interior, é a história que está mudando. A história muda sua concepção de eu. Outra coisa crítica sobre a identidade é que ela é em parte a relação entre você e o Outro. Somente quando há um Outro você pode saber quem você é (HALL, 2016, p. 323).

O trabalho coletivo acaba deixando de lado o caráter individualista de cada interlocutor para transformar-se em um trabalho de artista. Voltamos, então, a pensar no coletivo e não apenas no indivíduo, já que este necessita de uma coletividade para se construir, principalmente quando se trata de heterogeneidade.

O mundo como conjunto de partes heterogêneas: colcha de retalhos infinita, ou muro ilimitado feito apenas de pedras (um muro cimentado ou de peças de um quebra-cabeças, recomporiam uma totalidade). O mundo como mostruário: as amostras ("espécimes") são precisamente singularidades, partes notáveis e não-totalizáveis que se destacam de uma série de partes ordinárias. Amostras de dias, *specimen days*, diz Whitman (DELEUZE, 1997, p. 68).

Essa colcha de retalhos na qual os sujeitos fotografados estão inseridos faz com que o todo seja um algo notável melhor que partes separadas, assim é possível verificar todas as

diferenças de olhares desses moradores. Sem, claro, deixar de apresentar quem é o sujeito que está na imagem e não perdendo sua singularidade, mesmo na coletividade dos trabalhos.

Se as grandes cidades²⁰ tentam excluir aquilo que vem de classes sociais menos favorecidas, a organização e reorganização da divulgação e dos espaços para apresentação dos fotógrafos e suas produções permitem que as pessoas possam ter contato não apenas com uma produção visual, mas com esse algo a mais que é a intenção e a interferência na sociedade. Apresentar outras formas de pensar, a perspectiva e o ponto de vista das periferias à cidade.

Dessa maneira, a sociedade apreende melhor o funcionamento desse grande bairro por meio de uma produção individual e coletiva ao mesmo tempo. O impacto dessas imagens, especialmente os olhares dos moradores direcionados para a câmera, como se nos olhassem, acaba por resultar em uma provocação e em um questionamento sobre os problemas sociais que as afetam e sobre o silenciamento do qual têm sido vítimas.

As fotografias dos edifícios e dos moradores apresentam um olhar diferenciado para a sociedade e que nos apresentam uma reflexão daquilo que vemos no dia a dia mas não enxergamos. É a “provocação” através da imagem para que se evidencie a história do bairro e a apreensão desse conhecimento.

O registro em texto, poesia, música, grafite, fotografia e também pelo audiovisual dos moradores de Piedrabuena apresenta um olhar diferenciado para a sociedade. Mas, para isso, se faz necessária a divulgação desses locais de criação intensa, de forma a quebrar barreiras do anonimato, sair dos holofotes midiáticos que ofuscam a criação e a cultura da periferia.

Para que um processo de coletividade seja visto por mais pessoas, é necessário e fundamental que se tenha um alcance maior, ou seja, que saia das paredes do minoritário e tenha visibilidade, que não seja visto apenas como um tipo de “artesanato” exótico produzido por um número pequeno de uma classe social, mas como aquilo que também compõe uma cidade grande e que interfere no andamento da cultura local. Grandes centros urbanos acabam por “empurrar” para a margem tudo aquilo que a sociedade considera inadequado para sua vivência e, assim, coloca no anonimato toda uma cultura. Ou seja, ela fica apagada sob o forte efeito de uma luz que se irradia dessas megalópoles. Conforme afirma Canclini,

²⁰ Porém, Néstor García Canclini afirma que, ao contrário, viver em uma grande cidade não implica dissolver-se na massa e no anonimato. A violência e a insegurança pública, a impossibilidade de abranger a cidade (quem conhece todos os bairros de uma capital?) levam a procurar na intimidade doméstica em encontros confiáveis, formas seletivas de sociabilidade (CANCLINI, 1997).

Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores médios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos o rádio e a televisão, para alguns o computador conectado para serviços básicos, transmitem-lhes a informação e o entretenimento a domicílio (CANCLINI, 1997).

Ainda para Canclini (1997), “acusaram-se as megalópoles de gerar anonimato, imaginou-se que os bairros produzem solidariedade, os subúrbios crimes e que os espaços verdes relaxam...”. Contudo, os coletivos surgem para quebrar essas regras pré-definidas. Os casos do artista Minelli e do bairro Piedrabuena em Buenos Aires são exemplos de oportunidade para expor o olhar de quem está inserido em uma sociedade marginalizada, fazendo com que esse sujeito até então sem identidade deixe de ser anônimo.

O movimento de coletivos cresce a cada momento em que um grupo que está à margem, sente a necessidade de afirmar sua existência e resistência. A resistência se dá na busca de meios que atinjam mais pessoas e que essas pessoas entendam que elas possuem uma voz que deve ser ouvida. Ou seja, essa busca e aplicação de outros meios para divulgação dos trabalhos desenvolvidos pela periferia interferem diretamente no funcionamento tradicional de uma comunidade. A reafirmação da existência de um povo ofuscado pelas luzes dos holofotes da mídia. Para Canclini:

A eficácia desses movimentos depende, por sua vez, da reorganização do espaço público. Suas ações são de baixa ressonância quando se limitam a usar formas tradicionais de comunicação (orais, de produção artesanal ou em textos escritos que circulam de mão em mão). Seu poder cresce se atuam nas redes massivas: não apenas a presença urbana de uma manifestação de cem ou duzentas mil pessoas, porém - mais ainda - sua capacidade de interferir no funcionamento habitual de uma cidade e encontrar eco, por isso mesmo, nos meios eletrônicos de informação (CANCLINI, 1997).

Esse movimento de grupos, ou melhor, de coletivos, tem uma relação muito forte com a resistência, com problemas sociais, portanto, com um movimento político. Diversos movimentos surgem como reivindicação de algo, como emergência em relação a algum acontecimento, seja para a não destruição de um ambiente comum a todos, como uma praça, seja como forma de resistir e divulgar a cultura vinda da periferia. Para o Comitê Invisível:

Aí reside o acontecimento: não no fenômeno midiático que se forjou para vampirizar a revolta por via da sua celebração exterior, mas nos encontros que efetivamente se produziram ali. Eis o que é bem menos espetacular do que “o movimento” ou “a revolução”, mas mais decisivo. Ninguém poderá dizer aquilo de que um encontro é capaz (COMITÊ INVISÍVEL, 2015, p. 37).

Mas como provocar esses encontros e fazer com que a coletividade tenha força? É através dessa emergência de contestação que se criam ações? Laddaga questiona:

Como se provoca uma emergência? E como se faz isso de tal maneira que o seu percurso possa ser registrado? Porque essa é, em parte a questão. Como se provoca um desprendimento que possa ao mesmo tempo se associar à integração de uma parte da realidade ao seu tecido regular, mesmo quando este se encontra modificado pela presença nele de certa redistribuição das populações e a formação de outras alianças? (LADDAGA, 2012, p. 88).

Quanto mais heterogêneo o coletivo for, melhor resultado terá, pois é nessa heterogeneidade que as diferenças aparecem e com elas os desejos de mudanças.

Essa produção realizada pelo coletivo acaba criando uma rede que funciona como um rizoma. Conforme Deleuze e Guattari, um rizoma tem alguns princípios e um deles é o da heterogeneidade, pois qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. Na biologia, um dos exemplos de rizoma são as plantas da família das gramíneas que possuem hastes que se reproduzem para todos os lados. Essa reprodução faz com que, em determinado momento do rizoma, a planta que se estendeu para todos os lados a partir de um determinado ponto, consiga sobreviver sozinha, mas conectada ao todo e assim se espalha pelo subsolo ou na superfície formando uma grande rede rizomática, permitindo ainda ocupar um território mais amplo, heterogêneo e resistente. Portanto, nos conceitos de Deleuze e Guattari, o rizoma se expande criando organizações, mesmo que no subsolo, resistentes. Assim como o rizoma, os coletivos se expandem e chegam à comunidade através dos próprios participantes do coletivo. Com esse rizoma criado pelo coletivo, sua expansão se dará a partir das conexões efetuadas pelos seus integrantes. Segundo Laddaga,

Assim são esses projetos, “seres encavalados que formam rizomas ou redes”, conjuntos abertos que vinculam a modificação de um edifício, a realização de uma oficina [...] ou a publicação de uma revista e o estabelecimento de um local que dá um lugar comum a uma série de proposições: a apresentação de uma conferência, o preparo de algumas comidas, a ocupação de um lugar em Buenos Aires, a participação em uma performance em um sótão escondido. Conjuntos abertos, cujos componentes se tecem entre si um pouco como se tece uma rede, trança sobre trança, mediante um procedimento paciente que se sustenta de um modo (assim descrevia Sartre as aparições nas pinturas de Giacometti) “interrogativa” (LADDAGA, 2012, p. 161).

Outro exemplo de coletivo que pode ser analisado como um rizoma é o *Proyecto Venus*²¹ (2000-2006), criado pelo sociólogo e artista argentino Roberto Jacoby. Esse projeto foi criado como uma espécie de mercado de serviços na internet, em que diversas pessoas eram convidadas a participar de uma grande rede e conectados a partir de uma plataforma desenvolvida especificamente para esse projeto. Esse coletivo experimental heterogêneo era

²¹ O nome Venus, como Jacoby apresenta em entrevista à Eve Kalyva (2014), significa desejo e seus participantes foram denominados de “venusianos”.

formado por grupos de artistas, comunidades de bairros, intelectuais, jornalistas, médicos, advogados, motoristas de táxi entre outros. A partir dos convites enviados pelos próprios participantes, o coletivo cresceu, criando uma rede de serviços e desejos do grupo. A única exigência para entrar no *Proyecto Venus* era de que o novo integrante deveria ter ou oferecer algum bem ou serviço ao grupo para a negociação, sendo a maioria dos participantes moradores da cidade de Buenos Aires. Cada participante que entrava no projeto recebia uma quantia em dinheiro criado para esse projeto. Essa moeda que circulava pelos participantes tinha o nome de *Venus*. A moeda impressa tinha a frase *Venus moneda del deseo* (Venus moeda do desejo) e servia como um facilitador de troca de serviços, ideias e informação. Essa moeda serviu ainda como um símbolo de pertença, ou seja, todos que a possuíam sentiam-se pertencentes a um grupo específico. As trocas e a socialização se davam tanto pela rede quanto através de encontros presenciais em diferentes locais. Segundo Laddaga:

O *Proyecto Venus* é um ensaio de produção de sociabilidades em um meio tal que as exponha à visibilidade de qualquer um, de modo que possa se conduzir a partir delas uma interrogação. (Interrogação que, por outro lado, se conduz também no curso das ocupações mais ou menos momentâneas ou permanentes de tal ou qual espaço, que são uma parte importante do sistema) (LADDAGA, 2012, p. 102).

Proyecto Venus e *Galpón Piedrabuenarte* podem ser considerados como projetos de ocupação de um espaço, seja físico ou virtual. Os espaços ocupados pelos coletivos são geralmente mantidos por ações voluntárias e acabam por potencializar e desenvolver o grupo e as pessoas que o compõem. Pessoas que possuem capacidade criativa e produtiva são estimuladas pelo coletivo. Segundo Jacoby (2005), os projetos *ramona*²² e *Venus* (incluo aqui também o *Galpón Piedrabuenarte*) tratam de potencializar forças criativas e produtivas que já existem nesses locais. Esses projetos se desenvolvem a partir de pessoas e grupos existentes e dotados de grande intensidade e riqueza de ideias por se tratar de grupos heterogêneos. E a partir dos próprios integrantes do grupo, o coletivo cresce, como um rizoma criado a partir das necessidades e anseios de um grupo em ocupar um espaço vazio. A necessidade de emergir e de criar uma resistência.

2.1 COLETIVIDADE NA ARTE ARGENTINA

²² *Ramona* foi uma revista mensal, criada por Roberto Jacoby, dedicada as artes visuais e foi publicada em Buenos Aires entre os anos de 2000 e 2010 pela *Fundación Sociedad, Tecnología, Arte* (START). Tratava-se de uma revista apenas textual e sem imagens, impressa em preto e branco. A revista foi produzida num sistema de colaboração aberta de artistas, historiadores, curadores, críticos e escritores com a finalidade de refletir a arte de maneira democrática. Atualmente possui um site: www.ramona.org.ar em que disponibiliza artigos e textos de seus colaboradores.

Historicamente, a Argentina tem uma certa tradição em projetos que tratam de resistência a partir de um coletivo, já que alguns projetos antecedentes também surgiram a partir de uma emergência de renovação. Nesse sentido, podemos estabelecer uma comparação entre Piedrabuena e o projeto Tucumán Arde, um dos mais importantes movimentos na América Latina, que surgiu em 1968 com o intuito de questionamento e denúncia diante da pobreza, isolamento e marginalização de sua província. Assim como em Piedrabuena, o coletivo também surge para suprir uma necessidade de afirmação de existência usando a arte como elemento principal para apresentar a distância entre a realidade e as políticas governamentais num momento de opressão política, social e econômica. Tucumán foi um projeto artístico/político encabeçado por diversos artistas argentinos que buscavam uma renovação e uma provocação para retomar o espaço que o governo tomou. Conforme explica Beatriz Sarlo:

Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970. Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e dos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas (SARLO, 2007, p. 18).

Antes de Tucumán arder pelas mãos de artistas, outro evento que também provocou polêmica por tratar de conflitos sociais e políticos na arte latino-americana da década de 60 foi a exposição denominada *Experiencias 68*, realizada no Centro de Artes Visuais (CAV) do *Instituto Di Tella* em Buenos Aires em 1968. Dois artistas fundamentais têm destaque nessa exposição pelo tema provocativo de seu conteúdo, Roberto Plate com *El Baño* e Oscar Bony com a polêmica *La familia obrera*. Em *La familia obrera*, uma família contratada ficava exposta, sendo um trabalhador com sua mulher e filho. Bony contratou a família pelo dobro do salário que o operário recebia para ficar sentada por horas no Centro de Artes Visuais. Por se tratar de uma arte provocativa ao sistema político, social e econômico da época, o ditador Juan Carlos Onganía²³ a considerou subversiva e ordenou o fechamento da exposição. Porém, essa não foi a única obra a causar a fúria da censura. *El Baño*, que participava da mesma exposição, também sofreu censura do ditador por ser uma obra ofensiva às autoridades e por

²³ Juan Carlos Onganía Carballo (1914-1995) assume o governo no quinto golpe de Estado na Argentina em Junho de 1966 e fica no poder até 1970. A autointitulada “Revolução Argentina” que iniciou com Onganía teve mais duas lideranças, sendo Roberto Marcelo Levingston que governou de 1970 a 1971 e do também militar Alejandro Agustín Lanusse de 1971 a 1973.

atentar a moral. Consistia de um banheiro misto, com duas portas com uma figura masculina e outra feminina em cada porta. Ao entrar nesse ambiente, onde não havia sanitários, os visitantes podiam escrever e desenhar todo tipo de assunto nas paredes e portas, sendo a maioria de conteúdo erótico e político. A polícia lacrou a obra e em resposta a essa atitude os demais artistas retiraram todas as obras expostas no *Instituto Di Tella* e as destruíram jogando-as na rua. Causando polêmica e discussão sobre a arte como forma de protesto, os artistas começaram a buscar alternativas e outros locais de exposição, fugindo dessas instituições e procurando novos espaços. A exposição *Experiências 68* foi um momento em que os jovens artistas puderam utilizar de linguagens próprias e expressar na arte tudo aquilo que não se podia expressar por meio da escrita, suas denúncias e posições políticas.

Durante o ano de 68 na Argentina, artistas plásticos, cineastas, jornalistas e vários profissionais e intelectuais geram uma série de experiências que ligam de uma forma única a produção cultural e intelectual com uma intervenção política para ser revolucionária com os setores mais radicalizados do movimento operário (LONGONI, 2013, p. 32).

Após esses eventos ocorridos no *Di Tella*, os artistas iniciam as conversas para procurar locais fora das instituições privadas para expor seus trabalhos. Com isso, decidem tratar das questões artísticas/políticas relacionadas a uma província em específico, Tucumán. Esse coletivo se forma em um momento em que a arte argentina passava por uma linguagem moderna de vanguarda com intenções de internacionalização da arte argentina. Nesse contexto de internacionalização é que surgiu o *Instituto Di Tella* com o objetivo de promover a arte abstrata, mas o coletivo buscava mais do que uma vanguarda estética, era a busca por uma vanguarda política. Com essa busca, Ferrari escreve em sua carta de apresentação na primeira reunião do coletivo:

Esta preocupação renovadora, que constitui um dos fundamentos da nova vanguarda, foi possivelmente a causa de que um setor daquela geração se deu conta de que, enquanto estava se dedicando a realizar e renovar suas obras e tendências em um clima de aparente liberdade festejada, estava na realidade obedecendo aos regulamentos de uma academia que ordenava fazer arte sem ideologia, sem significado e para um público de elite cultural e social (FERRARI, 1968).

Através dessa busca por uma arte política, com exposição fora das instituições oficiais e um público mais aberto, o coletivo de artistas desenvolve as obras em função da situação crítica pela qual passava a província de Tucumán. Havia artistas e intelectuais de Buenos Aires e de Rosário, cidade sede do *I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia*, para estabelecer e impulsionar o projeto coletivo de acordo com os princípios de uma nova estética

e também estabelecer uma reflexão sobre a situação limite em que estavam os trabalhos dos artistas nos últimos meses do ano de 1968.

Como já vimos, entre os artistas e intelectuais rosarinos e porteños reunidos no *I Encuentro*, existia a vontade de realizar uma obra em comum, com um forte sentido político. A nova obra a que apontavam, devia instalar-se fora do circuito artístico, de seu público de elite, de suas convenções e dispositivos, delimitado em uma pequena área onde arte e política se misturavam em seus procedimentos, onde os artistas definem suas ações como arte de vanguarda e mediam a sua eficácia em termos políticos. Restava definir de que modo, com que formato, em que circunstâncias esse projeto se materializaria (LONGONI, 2013, p. 179).

Essa busca por caminhos alternativos fez com que os artistas formassem coletivos para apresentar uma arte que não fosse apenas para contemplação estética. A importância da arte está na definição de novos conceitos, como nos apresenta Roberto Jacoby na obra *Mensaje en el Di Tella*. Era formada por uma carta manifesto, sobre o papel político da arte, sobre os meios de comunicação e sobre a guerra no Vietnã. Um aparelho (conectado a uma agência de notícias que recebia em tempo real as notícias sobre os acontecimentos de Maio de 68) e um cartaz com um jovem negro norte-americano exibindo os dizeres “*I am a man*”. Em seu manifesto, Jacoby afirmava que a vanguarda é um movimento de pensamento que nega permanentemente a arte e afirma permanentemente a história, que todos os fenômenos da vida social tornaram-se assunto de estética, a moda, a indústria e a tecnologia e que a contemplação estética se acaba, porque a estética se dissolve na vida social. É a necessidade da transformação das condições do ser humano e da obra de arte.

Por isso se espalha uma luta necessária, sangrenta e charmosa por uma criação de um mundo novo. E a vanguarda não pode deixar de afirmar a história, de afirmar o justo, a violência heroica dessa luta. O futuro da arte não está ligado à criação das obras, mas na definição de novos conceitos de vida; e o artista se converte no propagandista desses conceitos. A “arte” não tem nenhuma importância: a vida é o que conta. É a história destes anos que vem. É a criação da obra de arte coletiva mais gigantesca da história; a conquista da terra, da liberdade para o homem (JACOBY, 1968).

É possível repensar essa valorização da vida na arte de que fala Jacoby, também no caso do *Galpón Piedrabuenarte*, que foi criado a partir de uma necessidade de vivência dos moradores em tomar seu espaço. Essa retomada fez com que o bairro pudesse ser reconhecido como um local de produção cultural, uma produção de desejos.

E, se analisarmos o manifesto, o coletivo criado no bairro Piedrabuena se torna o próprio divulgador, propagandista do conceito criado nesse local. O bairro criado no período de ditadura estava à margem da história oficial e somente algum tempo depois é que esse “resgate” pode ser feito, pois, conforme afirma Sarlo, durante a ditadura militar, algumas

questões não podiam ser pensadas a fundo, eram examinadas com cautela ou afastadas à espera de que as condições políticas mudassem.

Voltando a década de 60, em 1968, após o evento ocorrido no *Di Tella*, os artistas começaram a se reunir para discussões sobre o rumo que a arte argentina tomaria. No *Primer Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia*, em Rosario, diversos artistas se encontraram, entre eles León Ferrari²⁴. Nesse encontro, Ferrari apresentou o texto intitulado “El arte de los significados” que apresentava uma nova estética revolucionária para a arte, dando-lhe um significado como obra de arte revolucionária que buscava encontrar novos meios de atingir o público. Uma arte que provocasse, uma arte que não estivesse caracterizada como intenção do autor, mas em sua efetividade quando em contato com o público. Uma arte que ardesse.

Nosso trabalho consiste em buscar materiais estéticos e inventar leis para organizá-los ao redor dos significados, de sua eficácia de transmissão, de seu poder persuasivo, de sua claridade, de seu caráter inevitável, de seu poder de obrigar os meios de difusão de publicar a denúncia, de sua característica de foco difusor de escândalo e perturbação. A arte não será beleza e nem novidade, a arte será a eficácia e perturbação. A obra de arte realizada será aquela que, dentro do meio onde se move o artista, tenha um impacto equivalente a um certo modo de atentado terrorista em um país que se liberta (FERRARI, 1968).

Em 2010, Jacoby participa da 29ª Bienal de São Paulo com a instalação “El Alma Nunca Piensa Sin Imagen”. A Bienal daquele ano estabeleceu como tema um verso do poema “Invenção de Orfeu” (1952) de Jorge de Lima (1895-1953): “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”.

No ano de eleição para presidente da república no Brasil, Jacoby cria, juntamente com outros argentinos, a Brigada Argentina por Dilma. A instalação possuía duas fotografias dos dois principais candidatos à presidência da república plotadas em uma parede, sendo uma de José Serra (PSDB) e outra de Dilma Roussef (PT). As fotografias ficavam uma ao lado da outra e a de Serra, era como se estivesse olhando para a fotografia de Dilma que possuía um sorriso no rosto e usava um chapéu nordestino com a bandeira de Pernambuco. O enquadramento é um close e Serra está sozinho sem ninguém ao fundo com a imagem em tom

²⁴ Vale destacar aqui o artista León Ferrari em sua obra *La Civilización Occidental y Cristiana* (1965), exibe um avião norte-americano carregado de bombas e a imagem de Jesus Cristo pregada ao avião e às bombas. Um ícone quando se trata, mostra Canclini, do terror institucionalizado pelas ditaduras modernas. Essa obra acaba não sendo exposta no salão Di Tella em 65 por recomendação do diretor do instituto que afirmava que a imagem feria a religiosidade do público. Pode-se analisar a imagem de Jesus como a igreja que se absteve em diversos momentos de conflitos, inclusive na ditadura militar argentina. Para Canclini, León Ferrari exacerba a desintegração das coleções religiosas e políticas em suas colagens para afirmar os impulsos liberadores do pensamento moderno. Suas montagens de ícones sacros com imagens nazistas ou bélicas, dos anjos ameaçadores de Rafael e Dürer com cenas eróticas, procuram renovar a ironia crítica sobre a história. (CANCLINI, 1997).

azulado. Já Dilma está sorridente e tem pessoas à sua volta numa imagem que possui uma paleta de cores diversificada. Além das fotografias gigantes, a instalação tinha ainda um palanque com microfone, um vídeo com depoimentos de artistas argentinos declarando apoio à Dilma Rousseff, distribuição de *bottons* com uma estrela vermelha (símbolo do PT), serigrafia de camisetas com o nome da candidata, entre outras atividades características de campanha política com a distribuição de material promocional.

A instalação foi censurada²⁵ e Jacoby juntamente com a Brigada Argentina por Dilma redigiu um texto intitulado “São Paulo Arde: o espectro da política na Bienal”, que foi fixado no espaço expositivo já coberto pela censura. No texto, são questionadas as justificativas que a Fundação Bienal de São Paulo apresenta sobre essa censura. Segundo a Brigada (2010), esta obra política de Jacoby se opõe eficazmente a esta despotencialização da arte política que exerce atualmente o *mainstream* institucional. Dessa maneira, fez com que fossem questionadas as formas de expressão do artista de converter um espaço artístico em espaço público para produzir confrontação política. Jacoby e a Brigada apresentam ainda no texto um comparativo entre Tucumán Arde e São Paulo Arde, colocando em discussão o processo de censura de ambos os casos. Conforme a Brigada:

Jacoby participa en la Bienal por partida doble, pues integró asimismo el colectivo de artistas, sociólogos, militantes de varias ciudades que en 1968 produjo la histórica Tucumán Arde, documentada erróneamente —y se trata de un síntoma grave y elocuente— en el web de la Bienal como una obra del Grupo de Arte de Vanguardia rosarino. Ésta fue clausurada en la central obrera en Buenos Aires, bajo presiones militares durante la dictadura del general Onganía: su provocación consistía en desbordar el sistema del arte para abrazar el movimiento de protesta social en contra del sistema vigente. A la inversa, El alma nunca piensa sin imagen parece haber sido censurada por instalar en el centro del sistema del arte una actividad a favor de un proceso extraartístico que sucede en la institución política. La Brigada Argentina por Dilma nos lo expone como algo mucho más real —porque resulta más imperfecto y complejo al fin— que la pulcritud inmaculada con que habitualmente brilla la palabra "política" en los textos curatoriales²⁶ (BRIGADA, 2010).

²⁵ Segundo os curadores-chefes da 29ª Bienal de Arte de São Paulo, Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, em comunicado em oficial, logo após a censura da instalação, o trabalho de Roberto Jacoby desafiou a lei brasileira que regula campanhas eleitorais no país.

²⁶ Jacoby participa da Bienal duas vezes, como também se juntou ao grupo de artistas, sociólogos, ativistas de várias cidades, que em 1968, produziu o histórico Tucumán Arde, erroneamente documentado - e se trata de um sintoma grave e eloquentemente - no site da Bienal como uma obra do Grupo de Arte de Vanguarda Rosarino. Essa exposição apresentada na central dos operários em Buenos Aires foi fechada, devido às fortes pressões militares, durante a ditadura do general Onganía. Sua provocação consistia em transbordar o sistema da arte para abraçar o movimento de protesto social, em contra do sistema vigente. No sentido inverso, *El alma nunca piensa sin imagen* parece haber sido censurada por instalar, no centro do sistema da arte, uma atividade favorável a um processo extra-artístico que acontece na instituição política. A Brigada Argentina por Dilma expõe isso como algo muito mais real —porque resulta mais imperfeito e ao final mais complexo— que a beleza imaculada com a qual brilha habitualmente a palavra “política” nos textos curatoriais. (BRIGADA, 2010, tradução nossa)

A intenção de Jacoby na Bienal repete uma lógica de ação artística comum nos anos 60, quando alguns movimentos artísticos buscavam uma transformação total da sociedade e até mesmo uma mudança de pensamento sobre o mundo. Tucumán Arde é um desses exemplos de transformação pela arte, de mudança de comportamento a partir de uma criação coletiva e com a intenção de criar um evento cultural com características políticas. A década de 1960 foi marcada pelo surgimento rápido de vanguardas artísticas como o minimalismo, arte cinética, pop art e tropicalismo e muitos artistas plásticos acabaram por abandonar as galerias e museus e buscaram se misturar por entre o povo para buscar a arte a partir dos desejos e necessidades da cultura da massa. O ano de 1968 foi o momento que propiciou um engajamento dos artistas inconformados com a exploração da arte a lutar contra as diversas formas de opressão exercida pelo governo de Onganía. Tucumán Arde surgiu com a proposta de transformação total da sociedade a partir da adesão da arte às lutas populares ocorridas naquele momento, evitando que a obra fosse apenas um elemento estético. Os temas trabalhados, como repressão, isolamento e desinformação, fizeram com que a exposição utilizasse os meios de comunicação como ferramenta fundamental de denúncia da realidade que viviam na cidade de Tucumán.

Já em Piedrabuena, o movimento de criação do coletivo e de resistência vem da emergência do grupo que foi colocado à margem desde a década de 1930. Sem a interferência de um grupo de artistas externos aos problemas enfrentados pelo bairro e sim com pessoas que, de dentro do grupo fizeram com que o movimento formasse um corpo dentro do bairro. A intervenção externa vem a posteriori, quando a fotografia de Minelli registra esse processo de subjetivação política. Se, em Tucumán Arde, o movimento veio de fora da cidade para provocar, questionar e transformar a maneira de pensar num período de ditadura militar, em Piedrabuena o movimento vem de dentro para fora, a partir das necessidades de seus moradores. Seguindo assim os mesmos ideais de provocar e resistir. Ambos acabam por arder e inflamar por essa urgência que manifesta e, segundo Didi-Huberman (2012, p. 216), ela arde pelo resplendor, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se (como uma vela que nos ilumina mas que ao arder destrói a si mesma). Queimam por fazer mudar a maneira de pensar e observar, questionando o tratamento que o governo exerce sobre determinado local. Os dois locais foram deixados à margem por esse governo e acabaram resistindo de formas diferentes, mas queimando de maneira igual. Sendo por forças externas ou internas, esses coletivos utilizaram a arte como ferramenta, provocando ardência em contato com o público.

Essa arte deve ser provocativa e perturbar o público ao ponto de tornar-se uma denúncia. A partir dessa discussão, os artistas procuram locais em que essa arte possa ser exposta como forma de resistência. Mas essa arte perturbadora só poderá existir se houver público que participe. Segundo Marcel Duchamp (2013), o ato criador não é executado sozinho, que é o público que estabelece contato entre a obra e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas, e dessa forma acrescenta sua contribuição. Portanto, esse público deve ser participativo, somente dessa forma é capaz de ser tocado pela ardência que a obra pode causar. Segundo Didi-Huberman (2012), a imagem arde em seu contato com o real. A imagem questiona o real, ela provoca e apresenta uma maneira de aterrorizar o espectador. Nesse caso, as obras de Bony, Plate, Jacoby e Ferrari ardem porque são audaciosas e provocam esses questionamentos.

Nisto, pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido). [...] Arde pela destruição, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. [...] Arde por seu intempestivo movimento, incapaz como é de deter-se no caminho (como se costuma dizer “queimar etapas”)[...] Arde pela dor da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Essas imagens que ardem também podem ser violentas, pois, como nos mostra Mondzain, uma imagem é violenta se agir diretamente sobre o sujeito. As obras desses artistas argentinos agem de forma violenta sobre seus espectadores, pois são eficazes em resgatar uma memória.

Tucumán Arde nasce a partir do desejo desses artistas em criar uma arte que questionasse a situação social da província, região em que o desemprego e a pobreza aumentaram após o fechamento das usinas de açúcar pelo governo que era a principal atividade da cidade. O projeto foi dividido em partes, sendo a primeira o levantamento de informações sobre a localidade e sua situação. Num segundo momento, artistas e intelectuais gravaram diversas entrevistas e os moradores aproveitaram para reunir jornalistas locais para denunciar publicamente o estado crítico em que a população se encontrava. Para a campanha sobre a exposição, que aconteceu simultaneamente ao segundo momento de visita à província, foram desenvolvidos cartazes com a palavra Tucumán e colados em diversos locais numa forma de gerar expectativa e fugir dos canais convencionais de divulgação. Na segunda parte da campanha, diversos locais foram grafitados com a palavra Tucumán e posteriormente completada com a palavra Arde. Dessa forma, o público não sabia exatamente do que se

tratava, se era alguma campanha política ou publicitária. Segundo Canclini, o grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas da Cidade do México, para grupos equivalentes de Buenos Aires (pensemos nos muros de Piedrabuena) ou Caracas, uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. Importante nesse caso de Tucumán Arde é a retomada da cidade e afirmação de existência dessa comunidade. Sendo um projeto que deixa ambíguo em um primeiro momento já que não se diz nada sobre a exposição, mas que deixa sua marca conforme a ardência que as imagens causam em contato com a realidade. A provocação do coletivo em fazer arder (em menção a estar em chamas, a inflamar-se, a estar aceso e a queimar) as imagens apresentadas na exposição faz desse movimento uma verdadeira arte política.

As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos *mass media* para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias "bem" pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos (CANCLINI, 1997).

Após as coletas de dados, os artistas desenvolveram a exposição, que ocorreu na *Confederación General del Trabajo de la República Argentina (CGT)*²⁷ em Rosario e durou duas semanas. Já em Buenos Aires, a exposição Tucumán Arde durou somente um dia devido às fortes ameaças do governo à CGT.

Esse processo de afirmação e de provocação nas cidades, utilizando os grafites como uma ação para instigar as pessoas, fez com que a comunidade ficasse curiosa. Dessa maneira, a atitude dos artistas de provocação levou os moradores dessa província a frequentar a exposição Tucumán Arde. A exposição não possuía salas especiais como em instituições próprias que abrigavam grandes artistas, as obras ficavam disponíveis em todo o ambiente, misturando-se desde a entrada.

²⁷ Em 1930, a *Unión Sindical Argentina*, composta por dissidentes da *Federación Obrera de la Republica Argentina* (FORA), e a *Confederación Obrera Argentina* (COA), formada principalmente por socialistas, juntaram-se para formar a *Confederación General del Trabajo* (CGT), na tentativa de acabar com a forte fragmentação do movimento operário num momento em que a crise global deixou milhões de desempregados em todo o mundo. A saída do governo de Juan Domingo Perón, em 1955, significou um duro golpe para o movimento operário, que se retrai e se torna resistência, após a Revolução Libertadora dissolver o sindicalismo peronista. Atualmente, a CGT é a principal central sindical da Argentina.

Em Tucumán Arde, uma verdadeira colcha de retalhos com obras espalhadas de diversos artistas que apresentam a resistência da comunidade oprimida pelo regime militar, transforma a exposição em um grande quebra-cabeça em que o espectador monta a sequência que considerar melhor. A história é contada a partir de diversos fragmentos e exposta como algo único. O coletivo toma a posição de enfrentamento político através da arte, expondo para os demais tudo o que os afeta com uma arte provocativa. Conforme Didi-Huberman:

O homem é um animal político, já sabemos desde Aristóteles. Mas ser político significa para ele que deve se expor, em todos os sentidos da palavra: expor-se à contradição dos outros pontos de vista, expor-se para fazer visíveis para todos suas tomadas de posição, expor-se aos perigos inerentes a uma postura desse tipo (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 145).

O bairro Piedrabuena também possui grafites espalhados pelos muros dos prédios que o compõem. São grafites de obras de artistas conceituados, como Picasso e Salvador Dalí. Essas pinturas realizadas pelos organizadores do coletivo Piedrabuenarte fazem do bairro uma galeria a céu aberto e os moradores acabam tendo contato com a arte. Se, como diz Canclini, o grafite afirma o território, então tanto em Tucumán Arde quanto em Piedrabuena, os muros e paredes escritos reafirmam o território e sua existência. A cidade e o bairro ardem no momento em que a situação política provoca a miséria sem que os canais midiáticos deem atenção. É uma maneira de chamar a atenção e provocar uma guerra de visibilidade com o intuito de mostrar que estão lá, que existem. Como fica à margem e sofre com a falta de assistência do governo ao longo dos anos, o bairro acaba por tomar vida própria e, com a força dos movimentos coletivos transforma-se pouco a pouco.

Para que o coletivo pudesse ser idealizado, os integrantes deviam ser ativos e, assim, provocar e instigar os demais à participação nas atividades e discussões, seja em Tucumán Arde com o coletivo de artistas e discussões artístico-político com o intuito de criar um movimento de resistência, seja em Piedrabuena com a tomada de um espaço abandonado que foi criado no final dos anos 70, período da ditadura argentina que fez surgir o projeto Tucumán Arde e que também inicia a construção do bairro Piedrabuena. Nos dois casos, provoca-se, então, um desejo nos participantes de integrar um projeto que não dá apenas visibilidade ao artista, mas a toda a comunidade, pois assim tem-se mais força de impacto. Uma forma de expressar o que está a sua volta e de apresentar seu cotidiano.

Em ambos os casos temos a resistência de uma comunidade preocupada em não sumir e deixar rastros que representem a potência que ela possui.

Onganía assume o governo em junho de 1966 e fica no poder até junho de 1970. Nesse período, adotou diversas medidas para liberar o mercado econômico e abrir as portas para a

entrada de grandes empresas internacionais. Com as reformas impostas pelo militarismo de Onganía, inicia-se uma forte repressão contra militantes políticos, sociais e culturais. Segundo Dellasoppa (1998), o militarismo colocou as tesouras da censura na mídia, no cinema, etc, e a moralidade foi decidida pelo catolicismo que apoiava o governo militar e considerava tudo o que era oposto a essas imposições como perigoso e subversivo.

Essas reformas provocam o crescimento da intolerância e diversas atividades como greves e associações de trabalhadores passam a ser reprimidas e proibidas em sua gestão. Além dessas imposições, o governo militar, também interviu em julho de 1966 na *Universidad de Buenos Aires* (UBA) que estava ocupada por estudantes e professores em protesto a um decreto do governo militar que retirava a autonomia das universidades públicas, com a desculpa de que o comunismo se estendia a todas as expressões do pensamento crítico. A universidade era vista como um lugar típico de infiltração do comunismo e propagação de doutrinas. Com cassetetes e bombas de gás a Polícia Federal Argentina agrediu e prendeu cerca de 300 pessoas entre professores e estudantes na noite que ficou conhecida como *La Noche de los Bastones Largos*.

Figura 1 – “La noche de los bastonetes largos”, 29 de Julho de 1966 (autor desconhecido)



Fonte: <http://www.desarrollosocial.gob.ar/efemerides/la-noche-de-los-bastones-largos/> (2017)

Conforme Romero (2012, p. 42), a repressão do comunismo é uma das questões que uniram todos os setores golpistas e se estendeu a todas aquelas expressões do pensamento crítico, de dissidência ou mesmo diferença. As fotografias realizadas nessa situação tornaram-se simbólicas, elas representam uma potência de resistência. Como num “corredor polonês” policiais fardados estão dispostos de ambos os lados de um corredor segurando cassetetes, ao centro, passam professores e alunos agredidos com os braços erguidos.

A censura se estendeu a diversas outras manifestações e mudanças de costumes, como no uso de minissaia, cabelos compridos e o que a igreja chamava de porta de entrada para o comunismo: o amor livre, a pornografia e o divórcio. Esses eram os perigos da modernização intelectual que a igreja e os militares combatiam. Além das questões morais, o governo militar interferiu drasticamente em outros setores, como diminuição de funcionários da administração pública e diminuição também de algumas estatais, além do fechamento de engenhos de açúcar na província de Tucumán, que era uma parte subsidiada pelo governo. A intenção foi de abrir as portas para grandes empresas como pregava a cartilha estadunidense. Como não poderia deixar de ser, esse fechamento dos engenhos em Tucumán gerou desemprego, fome e pobreza.

Otra medida espectacular fue el cierre de la mayoría de los ingenios azucareros en la provincia de Tucumán, que venían siendo ampliamente subsidiados, con el propósito de racionalizar la producción. En todos los casos la protesta sindical, que fue intensa, resultó acallada con violencia [...]. Poco quedaba de las esperanzas de los sindicalistas, rudemente golpeados por la política autoritaria²⁸ (ROMERO, 2012, p. 243).

A partir dessa insatisfação com o autoritarismo do governo e a não divulgação pelos meios de comunicação sobre a situação em que a província de Tucumán passava é que os artistas se empenharam em apresentar uma obra coletiva provocativa. Essa pressão sofrida em função da ditadura fez com que artistas buscassem uma estética emergencial, como uma maneira de provocar, de que suas imagens fizessem arder a sociedade. Da mesma forma, Piedrabuena faz com que os moradores criem um coletivo, uma estética da emergência, uma estética de modificação de comportamento, de participação de todos nessas mudanças, de criação de meios alternativos de divulgação de suas atividades, de afirmação de existência e de subjetivação política.

Essa busca de identidade através das produções coletivas também pode ser vista em *Tire Die* (1960), de Fernando Birri. Um documentário provocativo que expõe a situação de pobreza que a província de Santa Fé se encontrava. *Tire Die* vem do termo *Tire Diez* (atire dez) que é o que crianças gritavam para os passageiros do trem pedindo que jogassem moedas de dez centavos. *Tire Die* inicia com imagens aéreas da cidade de Santa Fé com locução em *off* sobre o perfil econômico e geográfico para então apresentar crianças indo em direção a

²⁸ Outra medida espetacular foi o fechamento da maioria dos engenhos de açúcar na província de Tucumán, que vinham sendo amplamente subsidiados, com o propósito de racionalizar a produção. Em todos os casos o protesto sindical, que foi intenso, resultou calar com violência [...] Pouco sobrou de esperança dos sindicalistas, rudemente golpeados pela política autoritária. (ROMERO, 2012, p. 243, tradução nossa)

uma linha de trem. Assim, já fica claro o contraste e a contradição que ele trabalha entre a cidade/centro e a margem. Enquanto o trem diminui a velocidade para passar por uma ponte, as crianças correm entre o trem e a ponte gritando *tire dié* para os passageiros. Com imagens da pobreza argentina, esse filme mostra a vida dos marginalizados pelo sistema econômico ao qual passava a Argentina. Trata-se de um filme-escola produzido pelos alunos do *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral* do qual Birri foi um dos fundadores. Um documentário de produção coletiva, a partir de uma ideia que segue um caminho inverso na produção, indo da práxis para a teoria, da coleta das imagens para a análise, sendo a teoria imprescindível na construção de qualquer obra. Segundo Deleuze (1987, p. 8), uma ideia é algo bem simples, não um conceito, não é filosofia, mesmo que de toda ideia se possa tirar, talvez, um conceito. E nas palavras de Birri:

É isso o que se passa em *Tire Dié*, por isso é um filme-escola, é um filme feito para que essas quase cem pessoas que o fazem aprendam a fazer cinema. Façam cinema pela primeira vez em sua vida. Por isso, ao lado de ser um filme-escola, é também um filme coletivo. E essa é outra das minhas ideias fixas, de minhas obsessões – o cinema como arte coletiva (BIRRI, REVISTA FAPESP, 2006).

Assim como em *Tire Dié* ou *Tucumán Arde*, também em *Piedrabuena*, a ideia de indagação, de questionamento, de provocação, de fazer arder as imagens, está latente. Acaba por cumprir uma função de informar e difundir a situação econômica daqueles que estão à margem.

Todos são resultados de uma pobreza, de uma emergência em devolver para a sociedade aquilo que ela empurrou para a margem e deixou de assistir. Todos os movimentos foram em prol dessa resistência política. Por meio da arte é que foi possível divulgar e tirar do anonimato essas pessoas, esses locais.

Em todos os casos, a busca pela subjetivação política é o que faz do coletivo um dos processos mais interessantes, pois é na coletividade, na heterogeneidade que se percebe as diferenças. O trabalho coletivo acaba deixando de lado o caráter individualista de cada interlocutor para transformar-se em um trabalho de artista em função de algo.

3 A LUZ DOS VAGALUMES

De que forma Minelli faz o registro dos moradores do bairro e os retira da sombra dos holofotes da mídia? Porque a imagem de Piedrabuena arde? A imagem pode arder por contar a história dos vencidos? Uma imagem que nos queima por seu conteúdo e sua forma, segundo Didi-Huberman, arde pela dor da qual provém e que procura todo aquele que se importa, que se deixa tocar.

Essa ardência não é somente aos olhos, pois bastaria fechá-los para evitar que esse conteúdo nos afetasse, conforme observa Harun Farocki em *Inextinguible fire* (Fogo que não se apaga, 1969). O filme se inicia com o próprio diretor lendo uma declaração de um indivíduo vietnamita queimado por napalm. Ao término da leitura, o diretor olha diretamente para a câmera:

Como poderemos lhe mostrar Napalm em ação? E como poderemos lhe mostrar as feridas de Napalm? Se mostrarmos queimaduras de Napalm, você fechará os olhos. Primeiro fechará os olhos por causa das imagens. Depois fechará os olhos por causa da recordação das imagens. Depois fechará os olhos perante os fatos. Depois fechará os olhos a todo o contexto. Se mostrarmos uma pessoa com feridas de Napalm feriremos os seus sentimentos e se ferirmos os seus sentimentos, você se sentirá como se tivéssemos feito uma experiência à sua custa (FAROCKI, 1969).

Ao término da leitura, e ao invés de mostrar o Napalm, Farocki se queima com um cigarro. O filme encerra com o depoimento de um estudante que trabalha em uma empresa de aspiradores de pó comparando o produto que produz com uma arma e lembrando que a produção desses materiais depende também dos estudantes e engenheiros. A imagem arde, portanto, quando não fechamos os olhos para ela e principalmente para seu contexto. Por isso, para Susan Sontag (2003, p. 75), “o problema não é que as pessoas lembrem por meio de fotos, mas que só lembrem das fotos. Essa lembrança por meio de fotos ofusca outras formas de compreensão e recordação.”

Em suas análises das teses sobre o conceito de história, Michael Löwy (2005) nos mostra que Walter Benjamin critica a “identificação afetiva” do historiador com os vencedores. Para Löwy, evidentemente, o termo “vencedor” não se refere, aqui, às batalhas ou às guerras comuns, mas à “guerra das classes”, em que um dos campos, a classe dirigente, não cessou de vencer os oprimidos. Como nos mostra Didi-Huberman também a partir de Benjamin, “O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

Uma dessas formas de compreensão está ligada com o projeto de escovar a história a contrapelo, conforme a famosa expressão de Benjamin uma maneira de seguir na contramão para conhecer a versão não oficial da história, para rememorar as histórias das lutas dos que não tiveram sua história contada. Segundo Löwy, nas leituras das teses de Walter Benjamin:

Escovar a história a contrapelo – expressão de um formidável alcance historiográfico e político – significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra²⁹ (LÖWY, 2005, p. 73).

Assim, escovar a história a contrapelo é uma forma de rememorar e uma maneira de olhar aquilo que não vemos, aquilo que ficou por terra. É entender os motivos aos quais essa imagem provoca essa ardência.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Talvez a imagem possa não queimar efetivamente, mas arder como brasa. A fotografia inflama-se e provoca um mal-estar prolongado em nossa cultura visual. Conforme afirma Didi-Huberman:

Portanto, seria preciso saber que sentidos diferentes ARDER constitui hoje, para a imagem e a imitação, uma função paradoxal; melhor dizendo uma disfunção, uma enfermidade crônica ou recorrente, um mal-estar na cultura visual: algo que apela, por conseguinte, a uma poética capaz de incluir sua própria sintomatologia (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Essa ardência da imagem nos registros feitos por Minelli vai além de uma simples interpretação desses sinais visuais. O bairro possui história e através dessa inquietação dos moradores auxiliados por Minelli surge um movimento de resistência, como vagalumes que voltam a produzir luminescência.

²⁹ Löwy apresenta ainda o duplo significado de “escovar a história a contrapelo”: “a) histórico: trata-se de ir na contra corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas; b) político (atual); a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pêlo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão.” (LÖWY, 2005, p.74)

Na obra *Sobrevivência dos Vagalumes*, Didi-Huberman utiliza parte de um texto de Pier Paolo Pasolini³⁰ de 1975 intitulado *O Artigo dos vagalumes (L'articolo delle lucciole)*³¹. No artigo, Pasolini trata de um lamento sobre a morte dos vagalumes que foram aniquilados pela forte luz dos projetores do fascismo triunfante. Para Pasolini, os seres humanos tornam-se vagalumes, ou seja, seres luminescentes e resistentes sob nosso olhar, seres com luz própria que preferem se apagar da história para não perder a inocência. Para Didi-Huberman, os vagalumes estão apagados, perderam seus gestos e suas luzes na história política de seu presente sombrio, que condena à morte suas inocências. O problema é que, segundo Pasolini, ao se apagarem da história, esses vagalumes acabam por desaparecerem aos poucos, mas, nos lembra Didi-Huberman (2011, p. 52), “para conhecer os vagalumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores”.

Os vagalumes podem até desaparecer na ofuscante claridade dos ferozes projetores midiáticos que Didi-Huberman considera como projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão, mas eles não morrem. Conforme Didi-Huberman:

Os vagalumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de não aparecer. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus “ferozes olhos mecânicos”. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente “se embelezar” aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 37).

Assim, segundo Didi-Huberman, de nada serve estudar os vagalumes sob um projetor e acreditar que assim podem ser melhor observados. Os vagalumes que voltam a brilhar sob o olhar de Minelli utilizando a fotografia podem ser comparados ao que Didi-Huberman escreve sobre Pasolini. Pois é sob o olhar maravilhado do fotógrafo que esses seres voltam a brilhar e demonstrar sua resistência.

Ora, toda obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 22).

³⁰ Pier Paolo Pasolini (1922-1975) foi um cineasta, poeta e escritor italiano. Seus trabalhos criticavam o governo italiano e o conservadorismo da sociedade.

³¹ No Brasil o artigo encontra-se sob o nome de: O artigo dos pirilampos in: Os jovens infelizes. Antologia de ensaios corsários, de Pier Paolo Pasolini. Org. Michel Lahud, trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso, São Paulo: Brasiliense, 1990.

Para Minelli, as fotografias reproduzem esse conceito, ou seja, os moradores são observados pela câmera posicionada pelo fotógrafo. Esses moradores são observados no presente de sua sobrevivência e assim o fazem com olhar desafiador para a câmera adquirindo um valor político. Demonstrando que todas as imagens falam deles, que mesmo estando à margem, possuem luz como vagalumes. Segundo Didi-Huberman:

Assim como existe uma literatura menor - como bem o mostraram Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito de Kafka - , haveria uma luz menor possuindo os mesmos aspectos filosóficos: “um forte coeficiente de desterritorialização”; “tudo ali é político”; “tudo adquire um valor coletivo”, de modo que tudo ali fala do povo e das “condições revolucionárias” iminentes à sua própria marginalização (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

Ainda sobre os vagalumes, Didi-Huberman questiona o artigo de Pasolini sobre se teriam as criaturas humanas de nossas sociedades contemporâneas, como os vagalumes, sido vencidas, aniquiladas, alfinetadas ou dissecadas sob a luz artificial dos projetores, sob o olho panóptico das câmeras de vigilância, sob a agitação mortífera das telas de televisão? Segundo ele, talvez esse excesso de projetores sobre esses vagalumes tenha sido um dos principais motivos de seu desaparecimento, mas não sua morte. “Os vagalumes, em tudo isso, não sofrem nada menos – metaforicamente, é evidente – que a sorte dos próprios povos expostos ao desaparecimento” (Didi-Huberman, 2011, p. 96). Nesse caso, cabe retomar as fotografias de Minelli, que ao apresentar os moradores de Piedrabuena nos observando, mostra uma sobrevivência/resistência e traz essa luminescência que estava desaparecida.

Se, para Pasolini, os vagalumes morreram sob a forte luz emanada pelos projetores do fascismo e, como vimos, para Didi-Huberman, esses vagalumes não morreram, apenas se apagaram, é porque estão subexpostos ou sobreexpostos diante dos projetores midiáticos.

Os povos estão expostos a desaparecer porque são – fenômeno hoje muito flagrante, insuportavelmente triunfante na sua própria equivocidade – subexpostos na sombra da censura a que são sujeitos ou, é conforme, mas com um resultado equivalente, sobreexpostos na luz da sua espetacularização. A subexposição priva-nos dos meios para ver, pura e simplesmente, aquilo que poderia estar em causa: basta, por exemplo, não enviar um repórter fotográfico ou uma equipe de televisão aos lugares de uma qualquer justiça – seja nas ruas de Paris ou do outro lado do mundo – para que esta, com toda a probabilidade, chegue aos seus intentos, permanecendo impune (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42).

É possível analisar o ressurgimento desses vagalumes a partir da criação de uma coletividade, como já citado anteriormente. A pressão exercida sobre os indivíduos de uma cidade, bairro ou uma comunidade de uma maneira geral, faz com que surjam focos de resistência e afirmação de uma subjetivação política. O movimento de resistência surge onde as pessoas foram esquecidas e colocadas à margem da sociedade ou da cidade, como no caso

de Piedrabuena. Muitas vezes, nós, os espectadores, nos colocamos em uma localização de não vemos mais esses vagalumes e, em consequência disso, eles acabam por desaparecer aos nossos olhos. E, outras vezes, o excesso de luz projetada sobre esses seres não os deixa brilhar efetivamente em sua plenitude. Conforme Didi-Huberman:

Mas como os vaga-lumes desaparecem ou “redesaparecem”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão” pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47).

Um coletivo de resistência surge a partir dos desejos de uma comunidade de melhorias em diversos aspectos, políticos ou culturais. Portanto, há uma necessidade de agregar o maior número possível de indivíduos para que o coletivo possua essa força de resistência. Como em Tucumán Arde ou em Piedrabuena, os vagalumes ressurgem para formar novas comunidades de resistência. O *Galpón Piedrabuenarte* pode ser uma dessas criações de comunidades, mesmo dentro de um ambiente considerado marginalizado pela mídia. Esse *Galpón* acaba por reunir esses seres luminosos com o objetivo de voltar a brilhar e resistir. Um movimento de vagalumes que o fotógrafo Minelli nos apresenta sem que, segundo Didi-Huberman, sejam observados somente alfinetados sobre alguma mesa de um entomologista.

É preciso saber, apesar de tudo, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas (lembro-me, então, por associação de ideias, de algumas imagens do final de *Fahrenheit 451*³², quando o personagem ultrapassa os limites da cidade e se encontra na comunidade dos homens-livros) (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 50).

Quando olhamos além dos vagalumes, estamos ignorando esses seres luminescentes. Acabamos por ofuscar esse brilho quando focamos o fundo. Como uma objetiva de longo alcance de uma máquina fotográfica que tem o foco naquilo que está distante e em consequência disso perde-se o que está próximo. Toda objetiva tem uma característica própria e são destinadas à um ângulo de visão bem específico. Minelli não usa lentes de longo alcance e possivelmente utilizando uma lente “normal” ou grande angular, acaba por focar em tudo aquilo que está perto. O horizonte já não interessa mais, a imagem distante parece não ter muito efeito, parece que não nos toca e serve apenas como um pano de fundo para lembrar que o que está nesse fundo é parte importante para esses seres que estão em primeiro plano. Segundo Didi-Huberman:

³² Romance de ficção científica, escrito por Ray Bradbury e publicado pela primeira vez em 1953. Em 1966, *Fahrenheit 451* é adaptado para o cinema e dirigido pelo cineasta François Truffaut.

Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vagalumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115).

As imagens desses vagalumes que voltam a serem expostas e a projetar sua luz por meio da fotografia ardem porque contam a história dos vencidos, e isso incomoda e queima. Afinal, se uma imagem queima, então deve haver um fogo que provoca essa ardência e se há fogo, então há cinzas que ficam sobre a brasa. A imagem que afeta e provoca é a imagem que toca o real e conseqüentemente queima. Para Didi-Huberman, não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio e também não se pode falar desse incêndio sem falar de cinzas, que talvez sejam restos da história dos oprimidos.

Minelli retira as cinzas que estão sobre os moradores e conseqüentemente também retira as cinzas que estão sobre o bairro Piedrabuena. Ele assopra as cinzas para que a brasa volte a arder. Poderíamos afirmar que o artista, no caso Minelli, também é um historiador por assoprar as cinzas que cobrem o bairro e tornar visível a cultura apagada do bairro, fazendo a história ser contada a contrapelo. Minelli busca conhecer o outro lado da história, o lado dos vencidos a partir do ponto de vista dos moradores do bairro.

As imagens produzidas por Minelli, ou melhor, produzidas pelos moradores que se auto-fotografam com o auxílio de Minelli, devem ser olhadas não apenas como imagens que ardem, mas pelo lugar de onde ardem. Essas imagens dos moradores possuem ao fundo, como cenário, o bairro, os prédios, as pichações, as construções inacabadas. Mas onde exatamente essa imagem provoca essa ardência? Retirar as cinzas de onde a brasa não esfriou é a tarefa a ser analisada, pois não são apenas as imagens em si, mas o contexto de sua produção que revela essa ardência. A fotografia acaba sendo considerada como uma linha de fuga para apresentar uma crise de um bairro que está à margem da cidade.

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

Tratam-se, portanto de fotografias que vão na contramão dos clichês visuais, ou seja, que provocam uma leitura que vai muito além da obviedade de sua composição e que nos remete para fora de nossos parâmetros pré-estabelecidos, colocando em questão nossos interesses e crenças pessoais. Para Deleuze:

Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas (DELEUZE, 2005, p. 31).

A cultura do clichê realiza uma estetização, não precisamos mais fechar os olhos como citado no filme de Farocki para evitar o impacto e a queimadura que as imagens nos provocam, nos acostumamos a elas, evitamos sua ardência.

Benjamin chama a isto de analfabetismo da imagem: se o que se está olhando só o faz pensar em clichês linguísticos, então, se está diante de um clichê visual e não diante de uma experiência fotográfica. Se, ao contrário, se está ante uma experiência deste tipo, a legibilidade das imagens não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

A fotografia de Minelli pode causar um estranhamento por tratar de um tema da cultura local, pois não se trata apenas de um documento testemunhal de algo que ocorreu ali, mas também serve para exteriorizar toda uma história apagada pela mídia. A expressão do morador e do bairro está nas paredes cinzentas e destruídas pelo tempo, bem como na pose do sujeito fotografado e no olhar desafiador para a câmera com seu ambiente ao fundo. Dessa forma, talvez esse morador se sinta mais seguro em seu ambiente. Boris Kossoy (2001) afirma que a expressão cultural dos povos, exteriorizada através dos costumes, mitos e etc, foi sendo documentada pela câmera e que esse documento serviu para, principalmente, um registro de natureza testemunhal. Atualmente, as imagens produzidas por Minelli poderiam ser consideradas como registros documentais, porém, essas fotos do bairro Piedrabuena possuem mais do que um simples registro na forma de “expressão da verdade”, ela possui uma história a ser revelada a contrapelo, conforme vimos com Benjamin. Assim, uma imagem não pode ser analisada com base nos clichês linguísticos, é necessário analisar a imagem enquanto documento que carrega uma história que mude o pensamento.

Ao olharmos as fotos do projeto de Minelli ela provoca uma renovação no pensamento como o local em que as fotos foram feitas e as circunstâncias em que os moradores resistentes como vagalumes estão. Isso tudo sem utilizar qualquer tipo de legenda na imagem. De forma

que pode-se pensar, o interesse no projeto *Zona Sur* não está nos sentidos que a imagem pode produzir, mas nos desdobramentos que esse desconcerto provoca³³.

É preciso que a imagem nos toque por ela mesma, que ela nos imponha sua ilusão específica, sua língua original, para que algum conteúdo nos afete. Para que haja transferência afetiva sobre o real, é preciso haver contratransferência da imagem e estar concluída (BAUDRILLARD, 2002, p. 148).

A proposta aqui é analisar isso que Baudrillard chama de evidência silenciosa, é varrer as cinzas que cobrem a imagem e deixar com que ela se faça arder. É filtrar a imagem deixando de lado os clichês visuais para desocultar o que há por trás dela.

A maioria das imagens fala, fala, é inesgotável, e interrompe rapidamente a significação silenciosa de seu objeto. É preciso, então, varrer tudo o que se interpõe e que mascara essa evidência silenciosa. A foto opera essa desocultação pela filtragem do sujeito, permitindo ao objeto exercer sua magia, branca ou negra (BAUDRILLARD, 2002, p. 144).

A fotografia tem um impacto quando se foge dos clichês de leitura visual. A imagem provoca, instiga e arde ao mesmo tempo. Seria a imagem que faz algo ou ela nos instiga a fazer algo? Para Maria-José Mondzain (2009), essa é de certa maneira uma interrogação sobre o caráter performativo da imagem, com a pequena diferença, mas que é importante, de que não nos interrogamos acerca do que a imagem faz, mas do que ela faz fazer. O contexto ao qual Mondzain se refere é sobre o poder da imagem, ou seja, como a imagem pode interferir numa renovação de pensamento e como se dá o impacto que essas imagens produzidas pelos moradores de Piedrabuena tem sobre si e sobre o outro. E, mais do que isso, analisar os motivos que levam essas imagens de Piedrabuena a arder. Como ela nos faz fazer algo? Essa imagem é violenta a ponto de matar? Ainda para Mondzain, a imagem é tratada como sujeito e pode causar a morte de ambas as partes, ou seja, de quem comete essa violência e da vítima. Os sujeitos que Minelli apresenta, ou melhor, que se “auto”- apresentam através da imagem sofreram um processo de exclusão social, de apagamento midiático e essas imagens lhes dão

³³ Vale lembrar aqui alguns exemplos do impacto e desconcerto que a imagem pode causar, penso na fotografia ganhadora do prêmio Pulitzer em 1994 registrada por Kevin Carter (1960-1994) de uma criança sudanesa em posição fetal com um urubu ao fundo como se estivesse esperando por sua presa falecer. Carter fundou com Ken Oosterbroek, Greg Marinovich e João Silva o Bang Bang Club. O livro *The bang bang club* escrito por Greg Marinovich e João Silva em 2000 e o filme homônimo de 2010 sob o título em português de *Repórteres de Guerra* contam essa história. Também é possível entender essas mudanças de comportamento no livro *Guerra contra Guerra* (*War against War*, 1924) de Ernst Friedrich (1894-1967), um antimilitarista que reuniu documentos e fotos de arquivos médicos para protestar contra a guerra. Aqui é possível discutir os clichês linguísticos nas imagens de Carter e Friedrich, porém, nosso foco não são elas no momento.

uma sobrevivida. O processo de registro faz com que se mostrem como sujeitos políticos e mesmo violenta, essa imagem transforme-se em potência.

Quando o morador se fotografa, ou seja, usa o disparador para produzir um autorretrato, ele deixa de ser apenas um morador, ele se transforma num outro que se expõe e resiste. Confirmando essa construção identitária, utilizando da fotografia de si, mas que se transforma num outro à partir do apertar do botão disparador entregue a ele. A pose e o olhar fixo para a lente faz com que a imagem do morador do bairro não se transforme em uma imagem qualquer, ela é uma imagem de resistência e de poder. Segundo Mondzain:

Para compreender qual é o poder da imagem não basta dizer que ela é sempre a imagem de qualquer coisa, mas também, compreender que aquilo que faz dela uma imagem lhe é substancialmente estranho. Toda a imagem é imagem de um outro, mesmo no autorretrato (MONDZAIN, 2009, p. 24).

Os registros feitos por Minelli não são da miséria a qual o bairro está propenso por estar à margem de uma cidade, eles não transformam os moradores em vítimas ou miseráveis, não são documentos para um estudo antropológico posterior. Minelli fotografa as formas de resistência de seus personagens, resistência que, como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, aparecem na forma de um coletivo artístico e cultural que envolve os moradores. Segundo Baudrillard, a miséria e a violência não chegam a tocar tanto quando deveriam, pois já possuem significados e nos são apresentadas abertamente. A imagem deve se impor não por um significado direto, um clichê, mas nos tocar e afetar de forma a arder, para que possa haver uma transferência afetiva.

É preciso que a imagem nos toque por ela mesma, que ela nos imponha sua ilusão específica, sua língua original, para que algum conteúdo nos afete. Para que haja transferência afetiva sobre o real, é preciso haver contratransferência da imagem e estar concluída (BAUDRILLARD, 2002, p. 148).

Baudrillard analisa o trabalho do fotógrafo norte-americano Mike Disfarmer (1884-1959) como um exemplo de imagem que se revela por sua potência e não como imagem de miséria e violência. Segundo ele, a imagem fere e arde pelas condições em que são mostradas. Famílias capturadas através da objetiva, mas sem uma estetização da pobreza, ao contrário, a imagem não se lamenta das condições ali exibidas e muito menos eles se lamentam sobre essas condições.

Testemunhas, esses fazendeiros de Arkansas dos anos 40 e 50, fotografados por Disfarmer, todos humildes de condição, que posam conscienciosamente, quase cerimonialmente, e que a objetiva não procura compreender e nem surpreender. Nenhuma busca do “natural”, mas também nenhuma ideia do que deveria parecer (“*what they look like as photographed*”). Não se lamentam e a imagem não se lamenta deles. Capturados, por assim dizer, em seu mais simples aparelho – por um

instante, o da foto, ausentes de sua via, ausentes de sua infelicidade, alçados de sua miséria à figuração trágica, impessoal, de seu destino (BAUDRILLARD, 2002, p. 149).

Da mesma maneira, as imagens de Minelli em Piedrabuena mostram pessoas que não se lamentam pelas condições em que moram, pelo contrário, são pessoas que têm orgulho de viver e resistir ali. Tampouco as imagens capturadas pelos próprios moradores do bairro parecem se lamentar de suas condições, elas nos tocam sem vitimizar as condições em que vivem. Ao devolver um direito à imagem, uma visibilidade que a sociedade usurpou, essas fotografias procuram dizer o indizível. Esse sujeito que estava oculto agora nos olha e nos observa, ele olha diretamente para a objetiva, se apresenta como o morador do bairro que resiste, que desenvolveu essa resistência a partir da pressão exercida sobre Piedrabuena.

Sujeitos da resistência, como o artista Garramuño que tatua o corpo ou o artista Pepi que reproduz obras renomadas pintadas pelos muros do bairro. Sujeitos que talvez pudessem ser personagens de Eliane Brum em sua obra *A vida que ninguém vê* (2006), no qual fala de acontecimentos que não viram reportagens, muito menos tratam de celebridades sob os holofotes da mídia. Um ser comum à margem, ou melhor, à sombra das luzes midiáticas. Nessa obra, Brum apresenta uma sociedade que ninguém quer ver, dando visibilidade a sujeitos que até aquele momento estavam invisíveis. Essa visibilidade é dada através das histórias contadas por esses sujeitos e do ponto de vista de alguém de fora transcritas por meio de crônicas. Sujeitos que podemos considerar como vagalumes que brilham sob a sombra. Conforme o trabalho de Brum, em suas crônicas, esses vagalumes não desapareceram, mas se tornaram invisíveis aos nossos olhos.

O “resgate” desses lampejos dos seres invisíveis pode ser realizado de diversas formas, como crônicas no caso de Brum e como fotografias no caso de Minelli. A diferença não está apenas no suporte escolhido, mas na forma como são retratados. Minelli entrega na mão do sujeito o disparador da câmera, assim, esse sujeito tem o poder de decisão do melhor momento para fazer o registro, considerando que a pose para a fotografia não demonstra sinais de felicidade ou de tristeza. Os sujeitos são fotografados em seu próprio ambiente, sem dar destaque ao que poderia ser considerado estranho ou até mesmo uma relação com a miséria. É uma busca pelo sujeito invisível que está inserido nesse bairro pulsante. É como se o bairro fosse uma cidade dentro de outra cidade. E mesmo sendo uma outra cidade pulsante participando de algo maior, o cenário não é o que mais interessa nas fotos, mas a conjugação dos dois, do sujeito e do espaço. Uma coisa não sobrevive sem a outra. O bairro não é apenas um cenário que se torna atraente para imagens esteticamente belas, nem um documento social

como forma de registro histórico, pois, segundo Sontag, “a fotografia entendida como um documento social foi um instrumento dessa atitude essencialmente de classe média, zelosa e meramente tolerante, curiosa e também indiferente, chamada de humanismo – que via os cortiços como o cenário mais atraente” (SONTAG, 2004), Atitude de classe média dominadora que nos choca, que nos faz sentir vergonha ao olhar as fotos documentais, que nos deixa apenas como voyeurs e nos torna meros espectadores incapazes de olhar além da imagem.

Contra isso, as imagens de Minelli apresentam esses sujeitos que antes eram percebidos apenas como sem voz, sem imagem, sem rosto, que só eram reconhecidos por sua dor. Como sujeitos resistentes, ativos, repletos de pensamento crítico. Dessa maneira, a arte de Minelli reconfigura da partilha do sensível, ou seja, escuta, entrega um instrumento nas mãos desse sujeito considerado “sem voz”, torna-os visíveis.

Para Aristóteles, o homem seria o animal político que tem voz na pólis (ARISTÓTELES, 2001), mas acontece que nem todos tinham o direito de ter voz na democracia grega de falar na pólis. Nossa democracia é fundamentada nesta classificação e segregação, em uma divisão entre duas humanidades. A voz das minorias fica silenciada pelos sujeitos políticos considerados maioria e, assim, o discurso acaba por não ter espaço, por não ser ouvido.

O homem, diz Aristóteles, é político porque possui a palavra que partilha o justo e o injusto, enquanto o animal só tem a voz que indica o prazer e dor. Mas toda a questão consiste, então, em saber quem tem a palavra e quem tem apenas a voz. Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso. Ou passou pela constatação de suas incapacidades materiais para ocupar o espaço-tempo das coisas políticas (RANCIÈRE, 2010, p. 21).

O sujeito se apresenta como um ser político quando cava um lugar de visibilidades quando se faz visível aos olhos do outro, no momento em que consegue um espaço, mesmo que pequeno, para demonstrar que possui o poder da palavra. Segundo Rancière:

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010, p. 21).

As fotografias registradas pelos moradores do bairro Piedrabuena deixam claro essa necessidade de partilharem não apenas a dor, mas o prazer de existirem enquanto sujeitos

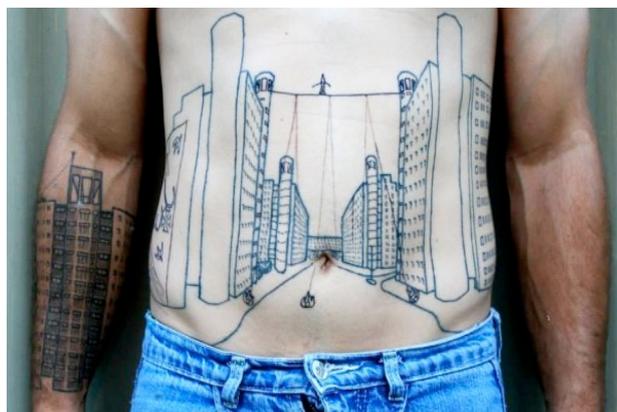
políticos. Não de forma a estetizar a miséria vivida por eles, mas de apresentar essa voz que eles possuem como afirmação de existência.

A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (RANCIÈRE, 2010, p. 21).

Como no documentário *Resistência dos Vagalumes* (2012), de Daniel Paes, que retrata um curso pré-vestibular criado na comunidade da Mangueira no Rio de Janeiro. Os depoimentos de professores, alunos e ex-alunos sobre a importância da criação de um curso dentro de uma comunidade onde os moradores não possuem condições de entrar no ensino superior sem uma preparação adequada faz desse movimento uma resistência aos padrões pré-estabelecidos de pensamento da sociedade. Ou seja, muitos dos moradores e frequentadores do curso acabam por entrar numa universidade pública através de um movimento voluntário de pessoas que pretendem mostrar as ferramentas adequadas para que haja um embaralhamento dessa partilha estabelecida historicamente em relação aos moradores de uma favela. Se o poder da mídia e as luzes do poder político sentiam apagar esses vagalumes, eles respondem com movimentos de resistência relacionados à cultura, ao pensamento e ao corpo, assim como os moradores de Piedrabuena.

Usar o corpo, a cultura, a imagem, o pensamento é uma forma de resistência e é isso que faz com que as imagens de Minelli ardam. Retirar as cinzas que estão sobre essa brasa que arde é uma forma de apresentar os vagalumes que não estão mortos, é mostrar que eles têm voz e que ocupam um espaço além das sombras da mídia e da política. Dentre as imagens produzidas por Minelli e os moradores, destaco, no momento, a do artista local Garramuño, um dos idealizadores do projeto cultural Piedrabuenarte, que faz uso do corpo como suporte para essa resistência.

Figura 2 - Luciano Garramuño, acervo do artista, 2013.



Esse morador tatua em seu corpo o local onde vive, ou seja, o bairro está nele bem como ele está no bairro Piedrabuena. Esse registro está relacionado a uma resistência desse sujeito ao anonimato, ele assume seu vínculo com o lugar, é alguém que se coloca politicamente, que realiza uma subjetivação política. Um morador que não está preso entre as grades, mas demonstra resistência através do uso do próprio corpo como suporte para a arte. Para a artista plástica Rosângela Rennó³⁴, a tatuagem pode ser considerada como um índice de resistência do indivíduo ao anonimato, à perda da identidade, à amnésia. Em seu projeto *Cicatriz* (1996), que consiste na restauração de negativos das décadas de 1920 até 1939 do complexo presidiário Carandiru em São Paulo, ela apresenta registros de tatuagens, cicatrizes e demais partes do corpo produzidos pelo departamento de Medicina e Criminologia da penitenciária. Já em Piedrabuena, esse morador que registra em seu corpo os prédios e construções está vivo e fotografa a si mesmo mostrando que essas tatuagens funcionam como linhas de fuga. Assim utiliza a epiderme para demonstrar essa resistência, para mostrar que ele faz parte do bairro e o bairro faz parte dele. Ou seja, não como quem assume a identidade que a sociedade lhe impõe, mas como afirmação de resistência ao estereótipo.

Todos os registros fotográficos que Minelli faz com os moradores são coloridos e aparentemente sem manipulação digital para não exaltar o contraste com o cenário. Há uma sintonia entre cores, figura e fundo. Os enquadramentos são todos de planos abertos, para que o cenário possa ser visto de forma integrada ao fotografado. Em muitas das imagens esses sujeitos olham diretamente para a câmera. Há um certo distanciamento da câmera como se fosse uma apresentação querendo dizer que assim sou e assim vivo aqui. Porém, esse distanciamento da câmera e o enquadramento fazem a diferença. Somente com esse processo é possível evidenciar o ambiente em que ele está inserido. O sujeito acaba por ser registrado no outro, além de ser um tipo de imagem que nos olha e provoca ardência. É a busca de uma eternização no outro. Conforme Flusser:

Esquemáticamente, a intenção do fotógrafo é esta: 1. Codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. Servir-se do aparelho para tanto; 3. Fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. Fixar tais imagens para sempre. Resumindo: a intenção é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros (FLUSSER, 1985, p. 24).

Ao entregar o disparador da câmera para o personagem, Minelli dá a decisão do momento exato para o registro fotográfico e do melhor ângulo na mão de quem será

³⁴ Rosângela Rennó Gomes (Belo Horizonte, MG, 1962). Artista intermídia e fotógrafa.

fotografado. O poder de decisão não está na mão de alguém externo à comunidade, mas na de alguém que a vivencia. Esse processo deixa visível uma ética da alteridade, na qual os próprios moradores são convidados a nos apresentar seu olhar sobre a própria comunidade e sobre a sociedade como um todo. Para Stuart Hall (2016, p. 326), a fotografia é uma das linguagens pelas quais as pessoas falam de seu passado, de sua experiência e constroem sua própria identidade.

A foto *Chicas*, que também compõe o ensaio fotográfico reflete essa ideia. Nela duas mulheres brancas, loiras, vestidas com calça jeans e minissaia, com pernas e braços a mostra, se colocam numa posição de empoderamento sem demonstrar em momento algum tristeza ou infelicidade. O olhar com a cabeça levemente inclinada de uma e a posição do corpo da outra nos dá a sensação de que elas têm consciência de sua situação social, mas que também estão participando das decisões. Ao fundo, vemos os edifícios construídos na ditadura que agora abrigam famílias de baixa renda. Um pedaço de muro que separa o galpão dos prédios e as cores cinzentas do concreto com janelas abertas chamam a atenção, não mais do que as duas mulheres que estão em primeiro plano na foto. Portanto, para Minelli, a miséria e violência está longe de ser retratada sob a forma de um antropólogo, como diz Baudrillard. O desejo é o de devolver aos moradores a autonomia e participação nas tomadas de decisões. Eis um dos motivos da criação do *Galpón PiedrabuenArte*. Portanto, a imagem transmite mais do que uma simples exploração de uma determinada comunidade, transmite sua potência de resistência.

Figura 3 - Minelli, “Chicas”, *Zona Sur*, 2006



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Após o registro de *Chicas*, os artistas Pepi e Roy devolvem a imagem à comunidade, primeiro através de sua projeção e depois na forma de uma pintura num dos muros de muito

movimento no bairro Piedrabuena. Assim, como essa fotografia, outras imagens registradas pelo artista Minelli também são devolvidas ao bairro na forma de pintura nas paredes. Ocorre um processo inverso ao da câmera obscura, pois nela a pintura era feita a partir da projeção que a imagem fazia dentro de uma caixa através de um pequeno buraco, enquanto o mural de Chicas é produzido a partir da projeção na parede da fotografia que é pintada posteriormente. O objetivo desses artistas não era retratar a fotografia realisticamente, mas devolver ao bairro a imagem de seus moradores na forma de pintura ou de grafite.

Figura 4 - Pepi e Roy, “Mural de las Chicas”, Piedrabuena, 2006



Fonte: frame retirado do vídeo de Gian Paolo Minelli, Mural de las Chicas em <https://www.youtube.com/watch?v=14HztDQcJ9c> (2017)

Decifrar essas fotografias é tarefa árdua, já que são diversos moradores e ambientes do bairro, cada qual com suas histórias peculiares, mas que na soma das partes se tornam muito mais fortes. Se, por um lado, os moradores podem ser considerados amadores nos retratos, já que quem desenvolve o conceito é Minelli, por outro lado os fotografados “posam” para as fotos se colocando diante de nós como que afirmando sua existência e seu ponto de vista. O olhar sereno para a câmera no momento do registro nos apresenta uma subjetivação política, um documento de resistência, longe de qualquer amenização. Segundo Kossoy:

O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal (KOSSOY, 2001, p. 43).

Assim, todo o registro feito por Minelli e pelos moradores são expressões pessoais e de estado de espírito, pois, com as andanças pelo bairro, provavelmente estiveram em contato com situações e ângulos diversos aos quais as pessoas que não fazem parte dessa mesma classe social não estão acostumados a ver. Se o registro fotográfico documenta a atitude do

fotógrafo em relação à realidade a sua volta, podemos afirmar que não é apenas a melhor câmera e o simples apertar o botão que fará com que seja feito um registro de uma imagem com conteúdo, e sim o repertório e a experiência que o fotógrafo vivenciou. Além disso, nos milésimos de segundo entre o apertar do botão que dispara e registra a imagem até o momento efetivamente do registro da imagem não temos certeza de absolutamente nada. Para Walter Benjamin:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo (BENJAMIN, 1987, p. 94).

Mas esses moradores olham diretamente para a câmera, olham para quem os vê, como um fotógrafo amador que dispara a câmera num automatismo e simplicidade, como quem aperta um botão de uma bomba que vai explodir na mão de quem o olha.

Sempre com os olhares diretamente para nós. Esse incômodo é justamente porque nessas fotos somos nós os observados. Isso vai além de uma compreensão da imagem e da situação do morador, não são fotos que nos deixam aflitos somente pela narrativa, mesmo porque a pose e o enquadramento do fotografado não traduzem essa aflição. Em *Diante da dor dos outros*, Sontag está analisando fotografias de guerra, mas podemos fazer uma analogia com a exposição do outro como alguém que não nos olha.

A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê (SONTAG, 2003, p. 63).

Ao fotografar o Outro, ele já é passado, ele foi, e o que ficou foi apenas um rastro daquilo que esteve lá. Não é mais o fotógrafo que vê e sim através da objetiva que captura e registra esse resto que ficou do outro que esteve lá. Para Baudrillard (2002, p. 146), “na foto, nada se vê. Só a objetiva “vê”, mas está escondida. Não é, então, o outro que o fotógrafo captura, mas o que resta do Outro quando não está lá. Nunca estamos na presença real do objeto.” Mas, em Minelli, esse outro agora se transforma em observador, pois é ele quem dispara o aparato que faz o registro da imagem. Esse Outro que fotografa a si mesmo já não é ele, mas um rastro de todos os atravessamentos que ele possui.

Outra questão muito importante que aparece nessas fotos é que todos os moradores olham diretamente para a câmera, como se nos observassem, nos encarando

desafiadoramente. Eles mostram sua existência e saem da sombra fazendo com que a imagem tenha o poder de arder como brasa. Fotógrafo e espectador é que somos o outro, o morador é o observador, é ele que nos olha, e é com esse olhar que nos queima.

A fotografia arde por que é a imagem que nos vê. O sujeito que nela está nos observa e nos mostra o quão importante ele é, desestabiliza sua própria exclusão. É a história do vencido que está sendo contada por esse vencido, de forma que a fotografia escova a história a contrapelo. Por isso é que Susan Sontag considera que a fotografia como meio de recordação acaba por causar um impacto maior do que os meios audiovisuais.

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo (SONTAG, 2003, p. 23).

As fotografias de Minelli não trazem sofrimentos, assim a história é contada de outra forma, sem a estetização de uma miséria que possivelmente há em Piedrabuena. Deixa-se de lado toda essa miséria que é contada pelo vencedor e nos apresenta os sujeitos que nos observam, rememora a história e o presente de luta dos vencidos.

Ao transformar o vencido em observador essa imagem arde. Segundo Didi-Huberman, a imagem é ardente, pois necessita de toda uma paciência – por força dolorosa – para que umas imagens sejam olhadas e interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens. Assim, a interrogação se faz presente novamente: Como podem as imagens de Piedrabuena causar essa ardência? Quem são esses vencidos que nos observam? Essa imagem arde porque reconfigura a partilha do sensível no momento em que o fotografado possui o poder de decisão em suas mãos? Essas imagens seriam apenas uma forma de comunicação ou informação? Para Deleuze:

A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência (DELEUZE, 1987, p. 13).

As atividades culturais realizadas pelos artistas locais, as reproduções de obras de artistas consagrados nas paredes do bairro, a realização do ensaio fotográfico de Minelli, sua reprodução nos muros, a criação do Galpão PiedrabuenArte, o documentário sobre a situação dos moradores no bairro, a criação de rádio e exposição pelas redes sociais formam um conjunto de resistência. Todas essas criações não pretendem nos informar de algo, não pretendem nos passar palavras de ordem, mas apresentar essa resistência, ou seja, um ato de

contra-informação. Para Deleuze, “não é nada complicado: uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem” (1987, p. 13). Assim, os moradores não pretendem informar nada, mas se apresentam e afirmam sua existência através dessa produção artística.

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo (DELEUZE, 1987, p. 13).

Através dos pequenos movimentos sociais de seus moradores, o bairro que está à margem da sociedade volta a brilhar apesar dos holofotes da mídia que cegam a todos. Esse ato de voltar a brilhar é um ato de resistência, ato político e histórico do sujeito. Um ato do fotógrafo de escovar a história a contrapelo para buscar nesses vestígios e rastros a história desses sujeitos anônimos. Vestígios que são retomados a partir da retirada das cinzas que estão sobre as fotos para deixar visível que esse sujeito que pertence ao bairro produz arte como resistência ao anonimato político para demonstrar sua existência.

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço (RANCIÈRE, 2010, p. 20).

Nesse sentido, a arte de Minelli é política porque embaralha a partilha do sensível, mostra a visibilidade dos seres sensibilizados pela sociedade, torna nebulosa a diferença entre sujeitos ativos e passivos ao mostrar esses sujeitos produzindo e se expressando para que sua arte seja a resistência de que o bairro necessita para se desvincular da pressão e opressão exercida pela sociedade ao deixá-los à margem da sociedade e de uma cidade.

No projeto já citado *Cicatriz*, Rennó apresenta como tarefa política a recuperação dos negativos, pois devolve a visibilidade a essas fotografias, expõe a dor da privação do direito de ser livre, da perda da identidade, do desejo de resistir à amnésia e ao anonimato. Resistir ao anonimato é fazer a imagem arder e ser percebida. Nas imagens de Minelli, essa imagem arde, pois é um instrumento de resistência à privação. Os trabalhos de Rennó e Minelli possuem algo em comum que é a visibilidade e resistência que, a partir de uma atitude política do artista tiram essa névoa que os engloba. Rennó afirma ainda que o artista contemporâneo

está habilitado e autorizado a discutir, manifestar-se sobre, abrir caminhos em, e circular por territórios não necessariamente artísticos, e isso engloba também o institucional. Dessa forma, Minelli tem a liberdade de escolher um tema, uma situação ou até mesmo momentos históricos e recontar a história de maneira diferente, ou seja, contar a história a contrapelo. Para Didi-Huberman:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Nas produções de Minelli, as imagens incomodam, provocam e nos questionam. A fotografia tem a intenção de tocar o real, mas ela faz mais do que isso, vai além desse tempo, além do processo químico, ela contraria o seu tempo.

4 RETRATOS QUE ARDEM

A fotografia de retrato é um gênero tradicional de representação do indivíduo e tem relação com subjetivação política desse sujeito. Com a fotografia de retrato estamos diante de indivíduos que muitas vezes nos olham e esse olhar ainda pode nos arder e queimar. Segundo o dicionário Michaelis (2017), o termo retrato tem como um dos significados a imagem de uma pessoa, reproduzida por pintura, desenho, escultura ou fotografia, bem como uma cópia exata das feições ou do caráter de uma pessoa. Há ainda uma definição para retrato falado, muito utilizado pela polícia, que é uma montagem ou desenho feito por um especialista com base nas descrições dos traços fisionômicos e outras características fornecidas por testemunhas. Temos ainda uma descrição voltada para as artes, conforme a *Enciclopédia Itaú Cultural* (2017), que apresenta o retrato como uma representação de uma figura individual ou de um grupo, elaborada a partir de um modelo vivo, de documentos, de fotografias ou com o auxílio da memória. Nesta Enciclopédia lemos ainda que o retrato (do latim *retrahere*, copiar) está ligado primeiramente à ideia de mimese, ou seja, a uma imitação da realidade.

Se o retrato surge na pintura como uma imitação da realidade a partir do desejo da burguesia para projetar suas imagens na vida pública e privada, o que seria então o retrato na fotografia do século XIX e XX? Um desejo de tornar a vida pública? Porém, entendemos aqui que o retrato é a imagem de um sujeito com rosto registrado pela câmera, podendo ser de um grupo de pessoas ou individual, mas obrigatoriamente tendo um rosto. Segundo Stela Senra:

Os primeiros retratos, como é sabido, mostravam gente distinguida pela fortuna, pelo privilégio ou nascimento. O fotografado era representado em meio a uma série de elementos que deveriam conotar seu status: cortinados, colunas e, tomado de corpo inteiro ou até abaixo dos joelhos, sua postura altaneira devia contribuir, tanto ou mais que a expressão facial, para conotar seu estatuto social (SENRA, 2012).

Um dos grandes popularizadores da fotografia foi George Eastman (1854-1932), com a criação da empresa Kodak em 1888 e da câmera *Brownie* em 1900. Com essa câmera, o barateamento da fotografia se inicia e o acesso se torna mais fácil para além da burguesia. Essa popularização da fotografia e do retrato faz surgir um fotógrafo profissional de rua com um novo ofício, o fotógrafo ambulante, ou seja, o “lambe-lambe”³⁵. Há vários motivos

³⁵ Usamos o termo aqui em sua origem, conforme dicionário Michaelis (2017): “Lambe-lambe é o Fotógrafo ambulante que exerce sua função em praças da cidade.” Não confundir o Lambe-Lambe com as definições do mercado publicitário, que são pôsteres artísticos de tamanhos variados que são colados em espaços públicos.

possíveis para essa nomenclatura lambe-lambe, por exemplo lambe o dedo para tocá-lo na chapa e verificar o lado correto da emulsão antes de inseri-la no equipamento ou até mesmo lambe o papel para assegurar, pelo sabor, se o processo de fixação da imagem ocorreu.

Inicialmente esses fotógrafos realizavam seus trabalhos em estúdio, mas a partir de 1915 eles saem para as ruas, parques e praças em busca de novos clientes. Esses fotógrafos ambulantes, também chamados de fotógrafos de jardim, carregavam uma câmera portátil, que era um laboratório portátil, ou seja, todo o processo de revelação era realizado dentro da caixa fotográfica. Dessa maneira, facilitou o acesso à fotografia e geralmente eram fotografias de retrato para algum tipo de documento. A câmera era apenas um instrumento de tirar retratos com a função de perpetuar a figura humana, de perpetuar sua face, seu rosto.

Com essa popularização e facilidade de locomoção perante o aparelho fotográfico, o retrato começa a ter uma outra concepção, deixa de ser apenas uma divulgação pública de uma imagem e passa a ser um forte apelo às questões sociais, como no caso dos registros feitos por Lewis Hine³⁶. A imagem agora se torna um importante instrumento de apresentação da pessoa, de afirmação do sujeito, de questionamento social, mas também como uma ferramenta que pode condená-lo, como no caso das fotografias judiciais de Alphonse Bertillon³⁷, que consistia em medir as principais partes do corpo de um criminoso bem como fotografá-lo de frente e de lado. Temos aqui então a fotografia de identidade como um tipo de registro para conhecer e controlar a população. Conforme Senra:

A foto de identidade tem sua origem nas práticas judiciais, policial e médica, que deram lugar a um tipo de conhecimento voltado para o controle das populações. No século XIX foram criadas, por meio da imagem fotográfica, verdadeiras “tipologias” que permitiram identificar não apenas o criminoso (Bertillon), o “louco” (Charcot), mas também o “diferente” (fotos etnográficas de povos desconhecidos e distantes) (SENRA, 2012).

Nas fotos judiciais, o acusado não tinha nenhum tipo de encenação que o retrato burguês possuía. Esse criminoso era fotografado encostado em uma parede com um painel preto ou branco, em um plano médio da cintura para cima ou apenas o busto e com camisa

Podem ser pintados individualmente com tinta látex, spray ou guache ou serem feitos em série com reprodução através copiadoras ou *silk-screen*.

³⁶ Lewis Wickes Hine (1874-1940) foi um fotógrafo e sociólogo estadunidense pioneiro da fotografia documental e suas fotografias contribuíram para a mudança na legislação de trabalho infantil nos Estados Unidos.

³⁷ Alphonse Bertillon (1853-1914) foi um criminologista francês e oficial de polícia nascido em Paris, conhecido como o criador da moderna Polícia Técnica, criando métodos, processos e noções utilizados para facilitar o inquérito judiciário, criou um método de identificação de criminosos por impressões digitais, denominado de antropometria (1882)

aberta, com os braços cruzados e à mostra, sempre de maneira direta e crua. Nesse tipo de fotografia pode-se verificar a crueza do sujeito e a perda da individualização, principalmente se comparado ao retrato burguês e sua valorização do indivíduo.

O retrato expõe o sujeito, apresenta, lhe dá um rosto e visibilidade, como no caso dos retratos registrados por Philippe Bazin³⁸ na série *Faces* entre 1985 e 1986. Retratos quadrados em close-up de sujeitos hospitalizados esperando pela morte. Homens e mulheres com idades avançadas, que estão a mercê do desaparecimento, um povo exposto. Bazin retrata essas pessoas para dar-lhes nome e recuperar seus rostos como uma maneira de não deixá-los desaparecer. Para Georges Didi-Huberman (2014), a imagem de Philippe Bazin nos mostra aqui a vida residual enfrentando uma gestão empresarial, ou seja, de proteção e controle, mas também de subexposição ou desaparecimento social. Segundo Bazin, o desejo é devolver para cada pessoa cujo rosto é fotografado a dignidade do ser humano verticalizado, pois acredita que essas pessoas estão física ou simbolicamente deitadas em suas camas pressionadas por uma instituição que as esmaga (BAZIN apud DIDI-HUBERMAN, 2014). A importância da fotografia de retrato está em justamente poder devolver essa dignidade e, mais ainda, colocar em cheque a tradição do retrato usado apenas uma forma de registro de identidade. Segundo Stella Senra (2012), em seu trabalho desenvolvido a partir das fotografias dos Yanomami de Claudia Andujar³⁹, o gênero fotográfico que mais diretamente lida ou “tematiza” a identidade – não para considerá-la como modalidade de registro capaz de “consagrar” e de “eternizar” a identidade mas, ao contrário, como o que pode por à prova tal função é o retrato. Seria então todo retrato uma maneira de questionar a imagem desse sujeito que vem sendo apagado pelo tempo? E a fotografia selfie⁴⁰? Para Senra, a fotografia é uma prática estética que propicia situações de tensão ou que põe em cheque justamente essa noção aparentemente irrefutável de identidade. Enquanto a fotografia de identidade objetiva, os retratos de Andujar, segundo Senra, problematizam essa identificação.

³⁸ Philippe Bazin (1954) é médico e fotógrafo francês.

³⁹ Claudia Andujar (1931) é fotógrafa suíça naturalizada brasileira.

⁴⁰ Segundo definição do dicionário Michaelis (2017), selfie é a fotografia que uma pessoa tira de si mesma, geralmente com dispositivo móvel, e publica nas redes sociais. Alguns questionamentos a serem analisados futuramente: Seria a fotografia selfie um retrato de promoção pessoal como eram as pinturas de retrato dos séculos XVIII e XIX que tinham o principal objetivo de divulgação social? Estamos talvez num movimento cíclico de voltar ao passado com novas ferramentas? Nesse sentido, é importante lembrar que a fotografia selfie, ou autorretrato, não é uma invenção a partir da digitalização da imagem, pois o primeiro registro fotográfico com a denominação de selfie data de 1839 registrado por Robert Cornelius, portanto, a fotografia selfie na contemporaneidade não é algo tão novo assim.

A foto de identidade é uma modalidade do retrato cujos códigos, mais rigorosos que os daquele, visam a máxima objetivação do retratado. Em nome do controle da população, a foto de identidade põe a representação a serviço não de um objetivo estético, mas de um propósito propriamente policia (SENRA, 2012).

Em um movimento oposto às fotos de identidade, a fotografia de retrato busca então restaurar uma integridade perdida, apagada e ou ameaçada, seja pela perda da integridade física, como nos casos das fotos de Bazin em um hospital com pessoas “abandonadas”, ou pelo apagamento social como os dos moradores de um bairro de classe baixa de Buenos Aires, como nos de Minelli, ou ainda nos moradores de rua do Calendário Minha São Paulo. O projeto Calendário Minha São Paulo 2016 foi realizado a partir do movimento de uma Organização Não Governamental inglesa denominada *Café Art* que em 2013 apresentou a proposta de trabalhar com produções artísticas realizadas por moradores de rua e posteriormente expostas e vendidas em cafês em Londres. No Brasil esse projeto do calendário foi desenvolvido por um programa de intercâmbio entre Brasil e Reino Unido denominado *With One Voice Brasil*. Câmeras fotográficas foram distribuídas a alguns moradores em situação crítica de moradia para que fizessem imagens da cidade conforme o olhar deles. A diferença com o projeto de Minelli é que, enquanto Minelli fotografa o morador e seu ambiente, no calendário não é o autorretrato que está em evidência, mas o ambiente que está em torno do morador de rua, é o olhar dele sobre a cidade.

Se pensarmos em projetos que consistem em valorizar a subjetivação política no desenvolvimento de um processo artístico, cabe voltar à obra de Rosângela Rennó. Em *A Última Foto* (2007), Rennó se recusa a produzir novas fotografias e busca a apropriação e a ressignificação de fotos antigas. Para este projeto, ela convidou 43 fotógrafos e deixou que eles escolhessem em seu próprio acervo de máquinas fotográficas analógicas com as mais variadas marcas e formatos de câmera, uma que pudesse fazer o registro do Cristo Redentor no Rio de Janeiro. A partir dessas fotos, Rennó se apropriou das imagens e fez a exposição, na qual incluiu a máquina fotográfica e a foto, formando um díptico. Rennó faz um coletivo de artistas através dessa apropriação. Já Minelli cria um coletivo de artistas no bairro Piedrabuena, que, como já vimos, entrega o disparador para o morador desse bairro. Ou seja, a decisão do momento exato para o registro fotográfico e do melhor ângulo está na mão de quem será fotografado.

Para além do retrato, Minelli também trabalha com a fotografia de paisagem das construções do bairro. Como já foi dito, a primeira etapa do projeto consiste em fotografar os prédios do complexo habitacional para num segundo momento fotografar os moradores de Piedrabuena. Quando são feitos os registros dos edifícios, essas imagens não possuem

moradores nas fotos, ou seja, as fotografias são apenas do conjunto habitacional que revelam o abandono e a precariedade a qual está sujeita.

Também o fotógrafo alemão Thomas Ruff (1958) fez uma série de fotografias de casas na Alemanha, no final da década de 1980. Período de grandes manifestações a favor da queda do muro de Berlim. Ruff produz a série *Hauser* entre 1987 e 1991 retratando casas e prédios como uma representação da situação econômica da Alemanha Ocidental nos últimos 30 anos. Essas fotos são de grandes edifícios em que nenhum morador é exposto, ou seja, as fotos de Ruff são apenas da arquitetura prejudicada pelo tempo. Na foto de um dos edifícios de moradores, *Hauser Nummer 9* (1989), é possível ver o desgaste das paredes. As sacadas descascadas, cores desbotadas e a imagem registrada em dias nublados e cinzentos fazem as cores ficarem mais pálidas e opacas, deixam de serem vívidas para apresentarem a decadência em que o povo alemão vive. Algumas roupas de cama penduradas nas sacadas e uma grama verde em péssimo estado de conservação. O lixo se faz presente na imagem e assim reforça o colapso que a Alemanha estava enfrentando.

Figura 5 - Thomas Ruff, “Häuser Nummer 9”, *Hauser*, 1989.



Fonte: <https://artblart.com/tag/thomas-ruff-hauser-nummer-9/> (2017)

Essa série de Ruff se aproxima dos trabalhos de Minelli, pois ambos fotografam a arquitetura sem nenhum morador e também pelo caos em que se encontra a cidade ou o bairro. Também em Minelli vemos as imagens de um bairro com a arquitetura desgastada pelo

tempo e a busca pelo reconhecimento e resistência dos que estão à margem. As fotos de Minelli possuem também uma iluminação com qualidade semelhante ao trabalho de Ruff, de um céu com nuvens e, dessa maneira, as cores ficam um pouco mais pálidas, ressaltando todo o ambiente cinzento do concreto.

Figura 6 - Minelli, “Paisaje #027”, *Zona Sur*, 2006



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Voltando aos retratos, antes da série *Hauser*, entre 1981 e 1985, Ruff desenvolveu a série *Portraits*. Nesse trabalho foram fotografadas pessoas em um enquadramento que condiz com a fotografia de passaporte. Diversas pessoas comuns são fotografadas individualmente em primeiro plano em um fundo com cores sólidas escolhidas pelo fotografado. Bem como Minelli faz nos trabalhos em Piedrabuena, Ruff fotografa as pessoas sem expressões de emoção com impressão das imagens em grandes dimensões.

As imagens de Ruff são minimalistas, ou seja, se reduzem a apenas aquilo que é essencial na imagem e todo o restante é secundário. É a utilização de uma simplificação da linguagem fotográfica, mantendo as cores puras, deixando o fotografado em primeiro plano.

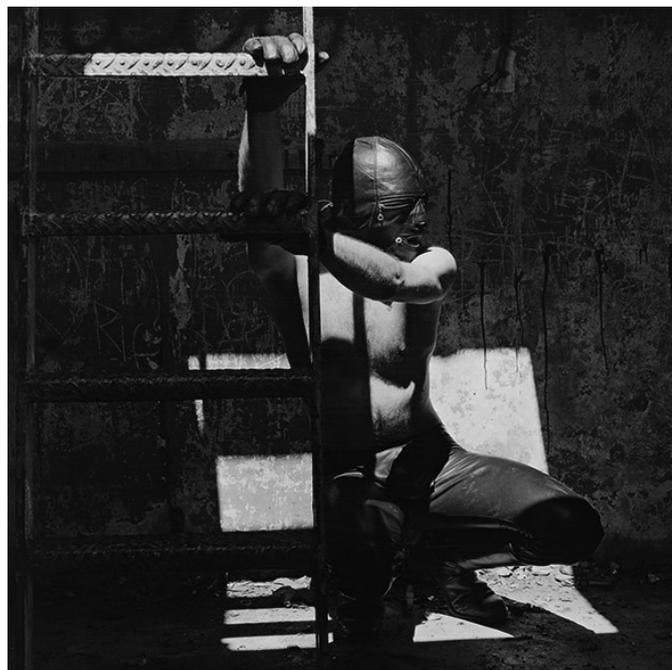
Figura 7 - Thomas Ruff, *Portraits*, 1984-1985



Fonte: <https://imageobjecttext.com/2012/04/25/skin-deep/> (2017) Thomas Ruff, *Portraits*, 1984-1985

Outro importante fotógrafo a trabalhar com resistência foi Robert Mapplethorpe (1946-1989) que teve exposições canceladas devido ao tema que trabalhava: o corpo, a sexualidade e o cenário gay norte-americano. Considerado por muitos como pornográficas, suas fotografias retratam o homoerotismo e uma obsessão pela perfeição estética, como o equilíbrio e a simetria do corpo. Suas fotos são em preto e branco, acentuando assim a dramaticidade da cena. Mapplethorpe retratou de forma poética o homoerotismo quebrando tabus e dividindo opiniões sobre o que era arte.

Figura 8 - Robert Mapplethorpe, “Jim Sausalito”, 1977



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-jim-sausalito-ar00198> (2017)

Um dos pontos importantes de seu trabalho é o questionamento sobre a censura, a moral e a religiosidade e, dessa forma, Mapplethorpe apresenta essa resistência na forma de provocação, ou seja, ele retira aquilo que é colocado à margem, que é considerado um tabu pela sociedade e apresenta na forma de fotografia o submundo nova-iorquino. Transformando a fotografia pornográfica em fotografia erótica. Para Barthes:

Nada de mais homogêneo que uma fotografia pornográfica. É sempre uma foto ingênua, sem intenção e sem cálculo. Como uma vitrine que mostrasse, iluminada, apenas uma única joia, ela é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, o sexo: jamais objeto segundo, intempestivo, que venha ocultar pela metade, retardar ou distrair. Prova *a contrario*: Mapplethorpe faz seus grandes planos de sexo passarem do pornográfico ao erótico, fotografando de muito perto as malhas da sunga: a foto não é mais unária⁴¹, já que me interessa pelo grão do tecido (BARTHES, 1984, p. 67).

Da mesma forma a fotógrafa norte-americana Nan Goldin, que registrava a própria intimidade e a das pessoas próximas a ela em período de liberação sexual e política na década de 1960. A estética das fotos de Goldin é marcada por experiências vividas por ela no subúrbio de Boston, onde nasceu. As cenas de prostitutas, travestis e viciados amigos e conhecidos de Goldin são retratadas numa fotografia instantânea utilizando a crueza dos ambientes e dos personagens. Com a iluminação ambiente e com uso do flash, como fotografias tiradas por alguém que não sabe manusear a câmera, as imagens se apresentam de forma crua numa fotografia fora dos padrões estabelecidos para uma foto tecnicamente boa e que pode ser considerada suja por se tratar de um ambiente denominado de subcultura. Iluminação e enquadramentos fora dos padrões com altos contrastes de luz e cores, Goldin transforma essa não utilização da técnica fotográfica em linguagem própria. Além disso, procurou dessa forma apresentar o próprio drama vivido no subúrbio de uma cidade grande com a exposição crua e a vulnerabilidade a que viviam essas pessoas. Ela retira dos “becos” e leva para dentro das galerias, a arte produzida sem as técnicas fotográficas as quais os fotógrafos mais experientes possuíam. São personagens comuns que são expostos ao mundo sob o olhar de alguém que convivia dentro desse ambiente. Em um autorretrato após uma briga com seu namorado, Goldin olha diretamente para a câmera, num primeiro plano. A imagem pode ter sido registrada por qualquer pessoa sem o domínio técnico da câmera, centralizada e em cores, é possível ver o uso da luz flash direto em sua face, que apresenta um dos olhos vermelhos e as marcas de espancamento pelo rosto.

⁴¹ Para Barthes, a Fotografia é unária quando transforma enfaticamente a "realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio.

Figura 9 - Nan Goldin, “Nan one month after being battered”, 1984.



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045> (2017)

Goldin registra o submundo de drogas e violência e traz à tona essas pessoas marginalizadas, sem nome, com isso provoca uma série de discussões e a censura de suas fotografias. Ela fotografa as pessoas que estão a sua volta e não escolhe quem vai fotografar, para Goldin, todos que fazem parte de sua história pessoal são importantes. Expõe a si e expõe o outro como pessoas com direito à imagem, direito a uma resistência, inclusive no aparato técnico por registrar uma fotografia considerada não técnica. As fotos de Goldin⁴² são imperfeitas, fotos praticamente caseiras e espontâneas. Conforme Sontag:

A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados – isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito (SONTAG, 2003, p. 28).

Nesse sentido, essas imagens provocam um enfrentamento e quebram paradigmas. Essas fotos registradas na década de 60 são imagens que nos queimam pelo seu conteúdo histórico, imagens que não se apagam com o tempo e que ardem pela audácia de seus fotógrafos. Ardem porque somos olhados pelos fotografados, como no caso de Goldin e Minelli, somos observados pelas pessoas que afirmam sua existência ao nos encarar. É uma afirmação de que eles existem e que também nos observam. Sabemos de sua existência, mas

⁴² Goldin e Mapplethorpe são considerados como os primeiros fotógrafos a darem imagem ao mundo da homossexualidade e subúrbio de uma cidade. O fato de trabalhar com um tema considerado por muitos como um tabu para a sociedade, como no caso a homossexualidade e o erotismo, exige que sejam analisadas segundo o contexto em que foram produzidas.

ao vermos suas imagens nos observando somos afetados por suas histórias, assopramos as cinzas que cobrem a imagem para fazer a imagem arder novamente. Conforme Didi-Huberman:

Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Nas fotografias de Minelli, quando se trata apenas do registro da arquitetura do bairro, as imagens são em plano aberto sem profundidade de foco, ou seja, o plano escolhido faz com que a imagem esteja em foco, sem um desfoque ao fundo. Já nas fotografias de retrato, com os moradores, há uma preocupação em deixar o fotografado em primeiro plano, portanto, as imagens têm foco no morador e com a profundidade levemente desfocada. Dessa forma, o fotografado fica em evidência no primeiro plano. As fotos são equilibradas, quando se tem apenas uma pessoa a ser fotografada ela é deslocada do centro para o lado esquerdo ou direito, praticamente obedecendo a regra dos terços ou a proporção áurea. E nas imagens em que são duas pessoas registradas, elas geralmente ficam centralizadas, sempre com a imagem do bairro ao fundo. Numa demonstração e reafirmação de temporalidade e localidade. As fotografias de Minelli têm um apelo às cores, que são fortes para demonstrar o contraste com o cinza dos edifícios. O olhar é sereno sem demonstração de qualquer tipo de emoção. Eles olham diretamente para a câmera, ou melhor, eles nos olham, como já foi discutido aqui, somos observados pelos moradores do bairro.

Figura 10 - Minelli, Díptico, “Paisaje #001D + Alberto”, *Zona Sur*, 2001.



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

As cores das fotos do projeto de Minelli são funcionais, ou seja, atraem o olhar do espectador ao primeiro plano, já que ao fundo a cor é neutra. Com esse fundo neutro, qualquer elemento que possua uma cor ficará em destaque em primeiro plano. As fotos possuem um alto contraste por quantidade de extensão, ou seja, possuem uma pequena parte em cores que são as roupas dos personagens em um cenário enorme quase monocromático ao fundo, dessa maneira há uma relação quantitativa de cores em suas fotos. Há, portanto, uma composição harmônica nessa proporção que arrasta nosso olhar primeiramente para o morador do bairro. A linguagem fotográfica desenvolvida por Minelli para esse ensaio utiliza elementos como luz natural, cores contrastantes e linhas que nos sugerem pontos de fuga, elas dirigem nosso olhar para um “passeio” pela imagem em perspectiva e profundidade de campo, além de outros elementos técnicos. Segundo Webb:

Por que todos esses detalhes técnicos são importantes? A profundidade de campo ajuda nossa imaginação a perceber a profundidade dentro de uma imagem, conferindo ênfase (foco afinado) a uma ou mais partes de uma imagem que queremos destacar. Dessa forma, os elementos que aparecem em áreas borradas ou fora de foco recebem menos destaque (WEBB, 2014 p. 106).

Em 1995, Minelli já havia realizado uma série de retratos de artistas como pintores, escultores, arquitetos e escritores em Buenos Aires. Nesse ensaio fotográfico todo desenvolvido em preto e branco com forte contraste, Minelli utiliza a luz natural, ou seja, dispensa o uso do flash para iluminar o ambiente, para assim poder fazer o registro da maneira mais “natural” possível. Entretanto, todas as fotos são registradas no período noturno em ambientes externos com iluminação dos edifícios e postes ou no caso das feitas no próprio atelier do artista, com iluminação ambiente. Para fazer essa fotografia à noite e sem iluminação adequada, é necessário que a velocidade (obturador) do disparador esteja regulada para uma longa exposição. Minelli faz com que esses artistas posem para a foto e fiquem imóveis por pelo menos 1 minuto, conforme o tipo de iluminação que estão sujeitos, interna ou externamente. Em alguns casos, principalmente nas fotografias de retrato registradas na rua e longe de iluminação local, os artistas ficaram até 3 minutos estáticos para esse registro.

Figura 11 - Minelli, “Oscar Bony”, 1995.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/gpminelli/> (2017) Minelli, Oscar Bony, 1995

Nesse caso da foto do artista Oscar Bony, é possível perceber que não há nenhum tipo de iluminação profissional e que as luzes incididas sobre ele são apenas do ambiente, ou seja, de postes de iluminação pública ou até mesmo dos faróis dos veículos que passam pelo local. Quando a velocidade do disparador é controlada, como faz Minelli, qualquer movimento acaba deixando um rastro na imagem, como um borrão ou o rastro de luz, como são feitas as fotografias denominadas *light painting*⁴³. A imagem ao fundo, em terceiro plano, são dos destroços do atentado terrorista que a *Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA)*, de Buenos Aires, sofreu em 18 de Julho de 1994. Em segundo plano o tapume que cobre esses destroços possui os nomes de algumas das pessoas mortas nesse atentado e logo a frente vemos o artista Oscar Bony posicionado por quase três minutos, imóvel diante da palavra memória grafitada na parte inferior do tapume. O artista de vanguarda responsável pela crítica social com *La Familia Obrera* agora posa diante da dor, das vítimas e de seus parentes, ao lado de uma placa com os dizeres *Se ruega respetar este lugar* (Por favor, respeite esse lugar). Uma imagem que nos fere por tudo aquilo que ela carrega mesmo que Bony não nos olhe

⁴³ Light Painting é uma técnica fotográfica que consiste em “pintar com a luz” onde a longa exposição registra o movimento de uma origem luminosa.

diretamente nesse retrato, todos os elementos que compõem a imagem, desde o enquadramento, cores e texturas acabam por nos afetar de alguma forma.

Nos períodos de 1998 e 1999, Minelli realiza, em Roma, o ensaio fotográfico *Vedermi* (Me vejam). Nesse ensaio, que parece ser uma espécie de trabalho prévio para as fotografias de Piedrabuena, Minelli fotografa moradores e trabalhadores de origem não italiana em diversos ambientes, como imigrantes curdos, egípcios, iraquianos, argelinos, nigerianos, entre outros que procuraram fugir da pobreza e das guerras em seus respectivos países, e encontraram na Europa Ocidental o local para uma possível melhora das condições de vida.

Nas fotografias de *Vedermi*, Minelli também entregava o disparador na mão do fotografado, com o objetivo, como o título do ensaio sugere, de que esses sujeitos sejam vistos. Estamos diante de povos expostos ao desaparecimento, mas o disparador na mão dessas pessoas, seus olhos voltados diretamente para a câmera, que nos olham intensamente sem demonstrar algum sentimento, pedem que sejam vistos e que não desapareçam por completo. Povos que estavam subexpostos, passam a ser expostos em sua resistência. Em entrevista a uma rádio francesa, Didi-Huberman nos fala sobre a desaparecimento dos povos:

Ele é exposto a desaparecer, em muitos casos. Exposto é uma palavra interessante, já que quer ao mesmo tempo dizer estar em perigo de desaparecimento, por exemplo, e também quer dizer estar submetido a uma representação. Portanto, entendo o exposto nesses dois sentidos. Vocês sabem muito bem que é possível ver todos os dias o povo na televisão, nos documentários, enquanto se faz turismo, no mundo inteiro etc.. Isso é o que eu chamei de sobre-exposição. Mas também há a sub-exposição. Há muitas coisas que não vemos, que nos são censuradas. Assim, a questão é saber onde se encontra, por assim dizer, a luz justa na representação. Ora, é interessante que na sua apresentação o senhor disse o povo e depois fez referência aos miseráveis. Eu gostaria de especificar que jamais digo o povo, digo sempre os povos, como os miseráveis (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Essa subexposição ao qual os povos estão sujeitos, retratam um abandono e um verdadeiro desprezo por parte do estado. Ao mesmo tempo que são subexpostos, surge um ato de resistência. O fotógrafo percebe esses sujeitos que, como vagalumes, brilham longe dos holofotes. Para Didi-Huberman:

Os povos estão expostos pelo fato de estarem ameaçados, justamente em sua representação – política e estética – incluindo com frequência sua própria existência. Os povos estão sempre expostos a desaparecer. Como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não sua desaparecimento? (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11).

Uma das hipóteses aqui é a de que Minelli tenta responder a essa questão utilizando a fotografia como principal arma política para que os povos não sejam subexpostos ou sobreexpostos. Didi-Huberman (2014) ainda afirma que, apesar de tudo, vemos claramente os povos desaparecerem frente à subexposição, à censura, ao abandono, ao desprezo e,

consequentemente, à sobreexposição, ao espetáculo e ao humanitarismo gerenciado com cinismo.

Figura 12 - Minelli, “Colle Oppio, família Curda”, *Vedermi*, Roma, 1998/99



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/gpminelli/> (2017).

Minelli procura apresentar a situação em que se encontram esses povos sem estereotipá-los e sem carregar estigmas sociais aos quais esses imigrantes estão sujeitos. O fotógrafo estabelece um vínculo com o retratado, através de conversas, a relação pessoal se estreita e a imagem surge. Não como uma imagem de espetáculo ou de humanitarismo cínico, mas como imagem que reconhece a subjetividade política desses fotografados.

Na Figura 12, uma família curda⁴⁴, no autorretrato que Minelli produz, é um dos exemplos em que o fotógrafo dá visibilidade ao sujeito, nesse caso são imigrantes sem pátria. Faz com que eles sejam vistos e saiam da subexposição numa forma de resistência. O local onde se encontra a família na foto de Minelli não é um lugar comum de periferia da cidade de Roma, é um dos parques turísticos da cidade, o *Colle Oppio* (Monte Ópio), sendo um dos sete famosos montes de Roma que tem vista para o Coliseu. Ao fundo tem-se um pedaço daquilo que foi a Roma antiga, um símbolo histórico que agora foi tomado por povos sem pátria. As expressões daqueles que nos olham, acabam por nos ferir frente a todo histórico dos

⁴⁴ Os curdos formam a maior nação do mundo sem Estado. Esse povo está distribuído nos territórios da Armênia, Azerbaijão, Irã, Iraque, Síria e Turquia. Esse grupo étnico reivindica a criação de um país próprio, denominado Curdistão. O povo curdo aspira conquistar independência política e territorial do Irã, Iraque, Síria e Turquia e a luta pela autonomia desse povo vem sendo combatida de maneira violenta.

elementos que compõem a imagem. Uma família de curdos sem país em um ambiente histórico, símbolo de um Império e que serve de ponto turístico para a cidade. Esses curdos são expostos juntamente com as ruínas de uma cidade destruída pelo tempo. Como se essa cidade exposta aos turistas e às fotos registradas como lembranças fossem o último refúgio ou um grito de existência, à margem de um espetáculo para ser visto e superexposto. Isso também aparece na foto de uma prostituta nigeriana que faz seu registro em uma outra cidade considerada um museu a céu aberto. O autorretrato feito na cidade de *Ostia Antica* também é uma imagem de povos imigrantes condenados ao desaparecimento. A busca por melhores condições de vida faz com que os povos sejam subexpostos nas cidades turísticas. Nessa imagem, diferentemente das outras que Minelli produz, a retratada fez questão de ficar de costas para quem a olha, justamente por sentir receio de expor sua imagem, ou seja, expor seu rosto. Essas fotos mostram a crítica do artista a todo um sistema político de subexposição e invisibilidade, a começar pelo nome do ensaio: “Me vejam”. Há muito mais do que um rosto para ver, há uma história que a imagem carrega consigo, seja de seu fotografado, seja de seu plano de fundo. Para Ranciére (2012, p. 32), o artista crítico sempre se propõe produzir o curto-circuito e o choque que revelam o segredo ocultado pela exibição das imagens.

Figura 13 - Minelli, “Ostia Antica, prostituta nigeriana”, *Vedermi*, Roma, 1998/99



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/gpminelli/> (2017).

A distância entre figura e fundo é grande, pois as cores quentes das roupas contrastam com o fundo de cor fria, mas há uma provocação por parte do fotógrafo em querer nos mostrar algo que vai além do contraste de cores e composição equilibrada. A partir do

momento em que a história é escovada a contrapelo, os povos sem nome e sem rosto emergem e são reconhecidos. Para Benjamin:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamoscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 1987, p. 94).

Entre os anos de 2001 e 2006, Minelli desenvolve o projeto fotográfico *Zona Sur Barrio Piedra Buena Buenos Aires*⁴⁵. No mesmo modelo do projeto *Vedermi*, Minelli fotografou o ambiente que está a margem e que também possui indivíduos sujeitos ao desaparecimento. Sujeitos subexpostos por todo o histórico do bairro em que se encontram, conforme vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, e subexpostos por serem marginalizados e esquecidos. Nesse ensaio fotográfico, Minelli registra o complexo habitacional Piedrabuena e seus moradores. São fotografias de um ambiente com céu cinzento, além das cores opacas dos edifícios desgastados pelo tempo e não recuperados estruturalmente. Nessas fotografias, Minelli retrata os moradores do bairro em diferentes locais sempre com elementos ao fundo referindo-se a Piedrabuena. Ou seja, o tema ou assunto retratado por Minelli é permeado pelas ruas e edifícios do complexo habitacional. Sempre com as construções dos edifícios como pano de fundo para reafirmar a existência/resistência desses sujeitos nesse bairro. Nas fotografias de Minelli, há sempre algo a mais a ser analisado. Para Michael Freeman:

Aquele objeto físico, tridimensional em frente à câmera pode ser simplesmente parte de um assunto maior, apenas um aspecto daquilo que o fotógrafo está tentando capturar. Em muitas imagens, na verdade, há camadas de assunto. A de nível um pode ser óbvio, o objeto individual que domina a composição, mas subindo um nível, ele torna-se parte de uma outra coisa – algo maior e mais abrangente (FREEMAN, 2012, p. 10).

Minelli utiliza, para o registro dos locais e dos moradores, uma câmera para grandes formatos. Ou seja, a câmera registra a imagem em negativo tamanho mínimo de 10x12,5cm aproximadamente. Esse formato de câmera é muito utilizado por fotógrafos de moda e de publicidade, por sua alta qualidade das fotos. Essas câmeras se assemelham às câmeras dos fotógrafos “lambe-lambe” e além de produzir negativos grandes é possível controlar o foco pela distância entre a lente e o filme, bem como utilizar a perspectiva com a inclinação da

⁴⁵ Foram lançados dois livros com as imagens de Piedrabuena e de Villa Lugano (bairro onde fica o complexo habitacional Piedrabuena): *Zona Sur Barrio Piedra Buena 2000-2006* e *Villa Lugano 2008-2009*.

parte de trás da câmera. É um tipo de câmera que é necessário ter uma boa técnica de manuseio, pois trata-se de equipamento extremamente manual. E nessas imagens produzidas por Minelli podemos perceber a qualidade da fotografia, pois a definição dessa imagem e a iluminação estão muito bem registradas nas fotografias do bairro e dos moradores.

Para fotografar os moradores de Piedrabuena, Minelli propõe aos moradores que escolham um lugar do bairro que eles acham interessante e se retratem decidindo o melhor momento de apertar o disparador. Minelli faz o foco e o fotografado dispara.

Figura 14 - Minelli, “Jarinka y su hermana + paisajes #006A - #006B”, *Zona Sur*, 2006



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Além de fotografias individuais, Minelli produz composições com duas ou três fotos, fazendo dípticos e trípticos. No caso da composição “Jarinka e sua irmã”, vemos ao centro as duas pessoas olhando diretamente para quem as olha. O fundo desfocado faz com que nossa atenção seja direcionada ao olhar dos fotografados, delas principalmente por estarem em contraste com o cinza da rua e dos edifícios. A passarela entre os edifícios de cor vermelha aparece nas outras duas fotografias que compõem o tríptico. A posição em perspectiva das duas imagens em vermelho, acabam por direcionar nosso olhar para a fotografia que está ao centro com as duas irmãs. É como se uma moldura reforçasse que a atenção deve ser direcionada para as duas pessoas em foco no centro da foto e da composição tríptica. Os muros em formato de triângulo ajudam a direcionar esse olhar. Mesmo tendo a passarela entre os edifícios como elemento de ligação entre as fotografias, o olhar acaba por se fixar diretamente no autorretrato daquele que nos olha. Para Webb (2014), ao adotar diferentes pontos de vista que acrescentam profundidade à cena, o fotógrafo consegue fazer com que nos envolvamos ainda mais com suas imagens. O olhar sereno, sem demonstrar qualquer tipo de emoção, faz com que a imagem seja de afirmação de resistência no bairro. A imagem pulsa pelo tema e pelos elementos que estão dispostos nas três fotografias. Uma passarela vermelha ligando pontos distintos é capaz de criar um fluxo, ou seja, um movimento quando a olhamos. Duas imagens que independentes já nos dizem muito e, quando colocadas ao lado de uma

terceira foto, criam esse fluxo com movimento e ritmo. Sendo que o observador traça o olhar a partir das bordas para o centro. Uma composição com ritmo. Para Webb:

Para que uma imagem tenha ritmo, ela deve, de alguma forma, pulsar. Em termos musicais, o ritmo é usado como uma batida de base, ou estrutural, sobre a qual inserimos uma melodia. Essa batida deve ter sempre a mesma velocidade, ou intensidade, para garantir que os sons produzidos não sejam caóticos nem dissonantes. Em termos fotográficos, essa pulsação pode ser criada de diversas maneiras: pela disposição harmônica de objetos igualmente espaçados; pela repetição de um motivo, sugerindo um padrão perceptível; por um aspecto familiar presente em toda a imagem (WEBB, 2014, p. 88).

Todas as fotografias que Minelli produz possuem uma característica própria que se refere à textura das imagens. O equipamento utilizado faz a diferença no registro da imagem e, portanto, se transforma num dos pontos fundamentais para o ensaio. A fotografia de grande formato gera também uma textura diferente, com maior qualidade e definição de imagem quando ampliada. O uso da luz natural, não são fotografias registradas no período noturno, é outro aspecto que deve ser levado em consideração nessa análise. A utilização da luz contínua, sem o uso do flash dedicado⁴⁶ requer que o fotografado pose para a fotografia, pois ao contrário das câmeras profissionais do tipo *DSLR*⁴⁷, as câmeras de grande formato necessitam de um tempo um pouco maior para o registro, incluindo a sensibilidade do filme, principalmente quando não há iluminação artificial como as utilizadas em estúdio pela publicidade.

Figura 15 - Minelli, “Luciano y Joko + paisaje sede social”, *Zona Sur* 2002



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

⁴⁶ Recebem essa denominação de "dedicados" porque funcionam apenas nas câmeras de marca homônima ou na especificação do fabricante, ou seja, é o flash que vai acoplado na parte superior das câmeras.

⁴⁷ DSLR - *Digital Single-Lens Reflex*. As câmeras DSLR possuem um espelho central que envia a imagem para que possamos visualizar no *view finder*.

No caso do díptico de Luciano e esposa, novamente o fundo desfocado traz o casal para o primeiro plano. As cores claras das roupas sobressaem em frente ao fundo de tom azulado, transformando a fotografia em uma imagem fria. Na foto ao lado esquerdo, tem-se um muro que traça uma linha diagonal, um veículo que está em primeiro plano praticamente numa proporção áurea e o conjunto habitacional ao fundo. Todos esses elementos estão em foco, ou seja, a profundidade de campo não se aplica nessa imagem. Principalmente por estar retratando todas as linhas e cores com a melhor qualidade possível. A linha diagonal que o muro proporciona ao nosso olhar tem aspecto positivo pela leitura que fazemos da esquerda para a direita e ganha mais energia. Portanto, ao lermos a imagem da esquerda para a direita seguindo a linha diagonal, nosso olhar acaba por fixar diretamente no casal que nos olha. Ambas as fotografias estão no mesmo ambiente, provocando uma continuidade ao nosso olhar em diferentes fotos. Dessa maneira, entende-se que todos os elementos estão inseridos no mesmo local e que, mesmo sendo imagens distintas, são potencializadas pela junção e continuidade que as linhas e elementos que compõem a linguagem possui.

As fotos possuem tamanhos grandes e têm melhor qualidade quando impressas para a exposição, sendo 80x100cm. Portanto é possível verificar com maior atenção todos os elementos que estão na composição da fotografia, especialmente o olhar dos moradores que, diretamente para nós, nos queimam e o olhamos primeiramente para esse olhar para depois passear pela imagem. Minelli consegue provocar isso, com a linguagem técnica e o conteúdo das fotos, autorretratos de moradores de uma localidade abandonada e colocada à margem. Para Freeman:

Além disso, a imagem precisa ser grande o bastante quando vista para poder ser lida em detalhe, portanto quanto mais do campo de visão ela cobrir, geralmente melhor. Julgar o quão escondido o assunto menor está à primeira vista é crucial: se muito sutil ou muito pequeno o risco é que o espectador não o entenda e simplesmente passe adiante (FREEMAN, 2014, p. 74).

A fotografia que Minelli desenvolve em Piedrabuena se torna mais do que uma imagem de edifícios marcados pela ação do tempo. São fotografias que nos tocam pelo conteúdo que carregam ao longo desse tempo. Não é apenas mais um tema a ser desenvolvido, mas uma imagem que arde e nos queima pela história contada a contrapelo. Para Barthes (1984, p. 39), o interesse pela fotografia não é apenas o sentimento, ou tema, mas o interesse está na fotografia como uma ferida que o espectador possa ver, sentir e, portanto, notar, olhar e pensar. Nessas imagens que Minelli desenvolve ao longo de quase dez anos é possível perceber que há algo a mais, que há elementos que essa imagem carrega que

nos fazem sentir. E esse sentir acaba por ter a relação com essa ardência que Didi-Huberman apresenta.

Figura 16 - Minelli, “Pepi”, *Zona Sur*, 2004



Foto: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Pepi é um dos artistas do coletivo Piedrabuenarte que pintou diversos murais pelo bairro, transformando as paredes cinzentas com reproduções de obras de artistas renomados, Minelli fez o registro dele em frente a um desses murais. A pintura ao fundo é uma reprodução de *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, reproduzida por Pepi. A pintura de Picasso foi produzida a partir de estudos de fotografias que circularam por alguns jornais após o bombardeio em abril de 1937, durante a Segunda Guerra Mundial. A cidade espanhola sofreu ataques da força aérea alemã e Picasso, diante da dor, pintou monocromaticamente essa tragédia. Se Pepi escolheu esse local para ser fotografado por Minelli, ou melhor, registrar o autorretrato, então deve haver uma relação de afeto entre obra e autor. Piedrabuena não é um campo de batalha, mas tem-se uma batalha diária de resistência e afirmação da subjetivação política. O autor da reprodução retrata a dor das vítimas de Guernica e de seu próprio bairro. Há na imagem um feixe de luz que ilumina o rosto do artista. A fotografia inicia com uma iluminação intensa no lado esquerdo, ressaltando um rosto da pintura. Ao continuarmos a leitura visual, a intensidade da luz vai diminuindo e escurecendo para o lado direito. Essa intensidade do contraste monocromático com somente uma luz que incide sobre a face de Pepi, equilibra com a face de Guernica ao lado. Um equilíbrio quase simétrico. A imagem nos apresenta três olhares: a pintura com dois olhares, para a esquerda e para cima, e outro do artista que nos olha diretamente.

Barthes escolhe duas palavras de origem latina para pensar a fotografia: *studium* e *punctum*. Sendo que *studium* se refere ao interesse geral, cultural e civilizado que é possível ter por uma fotografia. Segundo Barthes:

O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto médio, quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, "estudo", mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, e verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 1984, p. 45).

E o *punctum* retrata algo que cativa e surpreende de forma enigmática na fotografia. Porém, Barthes não classifica a fotografia em apenas uma das duas palavras, sendo possível ter *studium* e *punctum* numa mesma imagem. Barthes afirma que o *punctum* parte da cena como uma flecha que transpassa nosso olhar, que a palavra designa ferida ou marca feita por algum instrumento pontudo.

A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então de *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p. 46).

Nessa fotografia de Pepi frente ao muro, a luz sobre seu rosto deixando nítido o olhar que encara o espectador pode ferir como um *punctum*. Essa ferida que punge, conforme Barthes, também nos queima pela ardência que provoca. Segundo Barthes (1984), certos detalhes poderiam feri-lo, e se não o fazem, é sem dúvida porque foram colocados lá intencionalmente pelo fotógrafo. Há diversos detalhes não intencionais nas fotografias de Minelli que são impossíveis de nomear ou classificar. Barthes afirma ainda que aquilo que ele pode nomear, na realidade, não pode feri-lo. As fotografias do projeto *Zona Sur* analisadas neste trabalho nos causam uma ferida ou uma ardência por tudo aquilo que está lá mas não vemos, ou seja, aquilo que está invisível aos nossos olhos. E o *punctum* é esse campo interessado no detalhe que transpassa o espectador, que está relacionado à capacidade de perceber no corpo essa ardência que a imagem provoca. Conforme Barthes:

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para o "resto" da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados (BARTHES, 1984, p. 89).

Talvez o *punctum* seja uma das primeiras observações a serem feitas ao analisar a fotografia e a partir desse momento entender essa ardência das imagens. Pois se o detalhe não provoca nenhuma sensação ou ferida ao espectador é por que o enquadramento e a composição foram intencionais por parte do fotógrafo. Mas Minelli solicita ao morador que ele escolha o melhor local para fazer o autorretrato. Assim, o fotógrafo não interfere na intencionalidade da imagem. O que importa é o morador afirmando sua existência. O *punctum* é o indizível da imagem, enquanto o *studium* é a fotografia que informa e comunica. Portanto, entender o *studium* é perceber quais as intenções do fotógrafo, uma espécie de educação. Para Barthes, reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las. E o *punctum* é o corpo que reage ao que não é dizível, é como uma peça faltando que o espectador tenta buscar. A escolha do local pelo morador para ser fotografado provavelmente deve estar ligado diretamente à sua história, ou seja, um local que tem sua importância mas que o fotógrafo não sabe exatamente os motivos que o levaram até lá. O fotógrafo possui intenções relacionadas ao projeto em desenvolvimento, *studium*, porém, ao analisarmos as fotografias percebe-se que há algo de indizível nas imagens. Para cada espectador, o *punctum* está em algum ponto distinto da fotografia.

Figura 17 - Minelli, “Paisaje #013A”, Zona Sur, 2006



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Uma parte do complexo habitacional ao fundo, com crianças brincando num pátio, e o lixo em primeiro plano revelam a precariedade do ambiente. Novamente não conseguimos ver o céu sem nuvens e as cores são contrastantes. Mas uma das coisas que estão na imagem e

passam praticamente despercebidas são os calçados pendurados nos fios de energia elétrica que cortam a imagem. Calçados que provavelmente foram jogados por estarem desgastados ou até mesmo por não servirem mais nos pés de seus antigos donos acabam enrolados nos cabos. Uma espécie de ritual de passagem para uma outra etapa da vida, uma forma de olhar sempre para o alto e lembrar que um tempo passou, como olhar uma foto e lembrar que muita coisa mudou a partir do apertar do botão. A dúvida presente nos detalhes da imagem oferece ao espectador a possibilidade de interesse por questões esclarecedoras. O *punctum* está ali. Mais do que a fotografia de um conjunto de edifícios, a imagem provoca pelos elementos que a compõem. Seja pelas caçambas com lixo em primeiro plano, seja pelas crianças que estão ao fundo num momento de lazer.

Figura 18 - Minelli, “Paisaje de las chicas”, *Zona Sur*, 2003



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

É possível, talvez, analisar a construção do complexo habitacional Piedrabuena como uma cidade utópica e futurista. Um conjunto de edifícios padronizado e linearmente funcionais para os padrões da década de 1980. Um conjunto que servisse de habitação para moradores das *villas de emergência*, não apenas para moradia, mas que fosse um novo centro e evitasse que essa população, que já estava à margem, chegasse ao centro. Isolando e afastando cada vez mais uma população de baixo nível socioeconômico. Piedrabuena poderia ser pensada como uma nova *Ville Radieuse*⁴⁸ (Cidade Radiante). O projeto dessa cidade

⁴⁸ O projeto *Ville Radieuse* foi apresentada pela primeira vez no ano de 1930, em Bruxelas e publicada em livro em 1935.

utópica desenvolvido por Le Corbusier⁴⁹ em 1924 nunca chegou a ser construído. Essa cidade conceito que o arquiteto acreditava ser a cidade ideal, tinha como princípio unir o homem ao progresso e ao desenvolvimentismo da época. Uma cidade linear como uma máquina de viver, ou seja, com uma preocupação arquitetônica funcional. O projeto *Ville Radieuse* possuía simetria e padronização nos edifícios e esses princípios propostos pelo arquiteto influenciaram fortemente o planejamento urbano moderno principalmente para reconstruir cidades europeias que haviam sido destruídas pela guerra. Porém, a cidade deveria ser construída a partir de um espaço vazio e a proposta do projeto aumentaria a capacidade das zonas mais afastadas do centro da cidade melhorando o ambiente urbano. Assim como nossa capital federal Brasília⁵⁰, que também foi projetada com inspiração nos projetos de Le Corbusier, Piedrabuena⁵¹ possui algumas das características da *Ville Radieuse*, como a repetição de formas e padrões, a simetria e a geometrização do espaço.

A geometrização parece estar presente em todas as fotografias de Minelli, nos retratos dos moradores ou somente em partes de todo o ambiente. As linhas denotam um limite na composição fotográfica, podendo ser real ou virtual. Nas composições de Minelli, as linhas têm papel importante pelo direcionamento do olhar e também como uma profusão de caminhos a seguir. Elas reforçam ainda a tridimensionalidade do ambiente, tendo linhas em primeiro plano e também em perspectiva. Para Webb (2014), as linhas horizontais refletem conceitos de estabilidade, continuidade e serenidade, já as verticais transmitem noções de força e certeza dentro da imagem. Porém, as linhas diagonais acabam com os conceitos de simplicidade e de certeza e transmitem movimento e ação.

⁴⁹ Le Corbusier (1887-1965) é o pseudônimo de Charles-Édouard Jeanneret, suíço, arquiteto, pintor, escultor e urbanista considerado a figura mais importante da arquitetura moderna. É o principal nome da arquitetura moderna do século XX.

⁵⁰ Inaugurada em 21 de abril de 1960, no governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976), foi projetada pelo urbanista Lucio Costa (1902-1998) juntamente com o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) e o paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994).

⁵¹ A segunda parte da construção do conjunto habitacional Piedrabuena foi projetado pelo estúdio de arquitetura de Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona e Rafael Viñoly.

Figura 19 - Minelli, “Paisaje #010^A”, *Zona Sur*, 2002.



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Figura 20 - Minelli, “Paisaje #024 con murales de la chicas”, *Zona Sur*, 2002.



Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Após o projeto *Zona Sur*, nos anos de 2008 e 2009, Minelli fotografa a arquitetura do bairro *Villa Lugano*, onde fica Piedrabuena. O fotógrafo documentou o desenvolvimento do bairro e fez os registros de diversos locais, como prédios, casas, ruas e praças. As imagens desse ensaio não possuem fotografias de retrato dos moradores como no projeto *Zona Sur*, mas foca na arquitetura do bairro e o espaço urbano. As fotos de *Villa Lugano* coincidem com o aniversário de 100 anos do bairro, inaugurado em 1908 por Soldati. Desde o início de seu trabalho, Minelli desenvolveu ensaios fotográficos que retratam condições sociais e ambientais em que o homem provocou profunda interferência numa tentativa de melhorar as

condições das pessoas que ali vivem. São fotografias de edifícios abandonados ou ocupados, casas e diversas construções espalhadas pelo bairro. Investigações fotográficas sobre a arquitetura e a vida num bairro criado no limite entre o urbano e o rural.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, por um lado, as *villas de emergencia* surgiram como locais de transição, provisórios, que acabaram, muitas vezes, se tornando fixos sem perder seu caráter de provisoriedade, sua falta de infraestrutura, sua precariedade. Por outro lado, é com o intuito de sair desse estado de abandono e de invisibilidade, que surgem, também emergencialmente - o estado de emergência de que nos fala Reinaldo Laddaga -, movimentos coletivos de resistência.

Foi assim que os moradores de Piedrabuena tomaram o galpão que servia de depósito de cenários no centro do complexo habitacional e o transformaram no próprio cenário de resistência. Ali, emergiu o *Galpón Cultural Piedrabuenarte*, um movimento coletivo que resiste através da arte, seja pelas pinturas espalhadas pelos muros ou pela criação de um local para cursos e atividades diversas voltadas para a produção artística. De forma que a criação do coletivo transformou o complexo habitacional num importante centro cultural, posteriormente reconhecido, inclusive, pelo governo.

É desse estado de emergência e dessa história de resistência que o projeto *Zona Sur Barrio Piedra Buena*, de Gian Paolo Minelli trata. As fotos produzidas por Minelli mostram as luzes desses vagalumes, destacam a luminescência desses sujeitos, retiram o bairro da sombra e apresentam os moradores como pessoas que possuem uma voz legítima, um pensamento crítico, uma arte. Ele percebeu os vagalumes que brilham em Piedrabuena e que nós, daqui de fora, não somos capazes de ver porque estamos cegos pelos holofotes midiáticos, pelo espetáculo que só vê obscuridade, trevas, miséria e criminalidade.

Minelli retira as cinzas que foram depositadas sobre essas pessoas, cinzas que funcionam como apagamento, esfriamento, subexposição. Ao assoprar essas cinzas, o artista faz a imagem arder, provocar, questionar, ele escova a história a contrapelo, reabre a história, deixando que ela seja contada a partir do ponto de vista dos vencidos. São fotografias que não repetem um clichê, um estereótipo excludente, mas cuja potência está na história desses vagalumes que, mesmo apagados pela mídia, ainda estão vivos e brilham fortemente, basta olharmos para além dos holofotes, para o escuro que o espetáculo e a história não mostram, para essa partilha que a sociedade colocou como invisível e indizível. Minelli reconfigura a partilha do sensível nos apresentando estes sujeitos, devolvendo o direito à imagem que a sociedade lhes tirou.

A partir das leituras e análises das fotografias de retrato, buscou-se estabelecer relações entre as fotografias produzidas por Minelli e a subjetivação política desses

personagens. De forma que o trabalho aqui apresentado nos abre possibilidades para o desenvolvimento de uma pesquisa mais ampla que investigue as fotografias de retrato como gesto político de resistência. O retrato como uma forma do sujeito de se reafirmar, de se tornar visível, de expor sua história.

Ao entregar o aparato tecnológico – neste caso, o disparador -, Minelli permite que os retratados nos apresentem seu olhar sobre a sociedade. Nestes autorretratos, são os moradores de Piedrabuena que nos olham; nós, os espectadores, é que somos olhados. Neste sentido, retratos que, desde as pinturas burguesas, representavam a elite, agora apresentam a existência de povos subexpostos e sobreexpostos. Povos resistentes que, para sobreviver a essa invisibilidade, reuniram-se em coletivos artísticos. Nestes retratos apresentam seus rostos e o local em que vivem, fazendo com que a fotografia seja mais do que um retrato, seja ela mesma uma forma de resistência e afirmação. Para mim, este é o *punctum* dessas fotografias, aí está sua ardência.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Política**. Trad.: Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo. **29ª Bienal de São Paulo: Comunicado**. 2010. Disponível em: <<http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/comunicado-dos-curadores-chefes-da-29a-emresposta-a-texto-de-Roberto-Jacoby.aspx>> Acesso em 07/05/2017.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- _____. “A mensagem fotográfica.” In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. “A fotografia ou a escrita da luz: literalidade da imagem”. In: **A troca impossível**. Ed.: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política - obras escolhidas**. vol. I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- BORDEGARAY, Dora Eloísa. “Historia y memoria en la construcción de una historia barrial: el caso de Villa Lugano.” In: **El descubrimiento pendiente de América Latina: diversidad de saberes en diálogo hacia un proyecto integrador**. Org. N. Rebetz Motta y N. G. Ganduglia (coords.). Madrid: Signo Latinoamérica. 2005. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=7894>>. Acesso em 06/05/2017.
- BRAUDE, Diego. **Galpón piedrabuenarte. la revolución comenzó en un predio abandonado**. Disponível em: <<https://emprendecultura.net/2014/04/galpon-piedrabuenarte-la-revolucion-comenzo-en-un-predio-abandonado/>> Acesso em 20/12/2016.
- BRIGADA. **Arde San Pablo: el fantasma de la política en la Bienal**. Disponível em: <<http://www.ramona.org.ar/node/34050>> Acesso em: 20/12/2006
- BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. In: **Culturas híbridas, poderes oblíquos**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CLICHEVSKY, Nora. “Territorios en pugna: las villas de Buenos Aires.” In: **Ciudad y territorio**. Estudios Territoriales, ed. 35, 2003. Disponível em: <<https://ecaths1.s3.amazonaws.com/administracionypolicaspublicas/13778245.Villas%20Clichevsky.pdf>> Acesso em 06/05/2017.
- COMITÉ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos**. Edições Antipáticas, 2015.
- CROVARA, Maria Eugenia. “Pobreza y estigma en una villa miseria argentina.” In: **Política**

y **Cultura**. nº 22, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, Distrito Federal, México, 2004. Disponível em:

<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702203>> Acesso em: 06/05/2017.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. “O ato de criação.” Tradução: José Marcos Macedo. In. **Folha de São Paulo**, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

_____. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Com Claire Parnet. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Éditions Montparnasse, Paris. 1995.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3; tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. — Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996

DELLASOPPA, Emilio. **Ao Inimigo nem Justiça: Violência Política na Argentina 1943-1983**. São Paulo: Hucitec/Departamento de Ciência Política, USP. 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real.” In: **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte, MG. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/issue/view/5/showToc>> Acesso em 09/06/2016.

_____. **Cuando las imágenes toman posición**. Espanha: Ed. A. Machado. 2008

_____. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes**. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2014.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DI VIRGILIO, Mercedes; GIL, Alejandra; PEREA, Carolina; VITALE, Pablo; OSTUNI, Fernando. **La ciudad al sur de la ciudad: historia sociourbana de los barrios Villa Lugano y Villa Riachuelo**. Cuadernos de Vivienda y Urbanismo. Vol. 3, No. 6, julho-Dezembro de 2010.

DUCHAMP, Marcel. “O ato criador.” In: **A nova arte**. BATTCKOCK, Gregory. Coleção Debates. Ed. Perspectiva. 2013

FAROCKI, Harun. **Fogo Que Não Se Apaga**. (1969). Direção: Harun Farocki. Alemanha Ocidental, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aJXJRNb-5kk>> Acesso em: 29/06/2006.

FERRARI, León. **El arte de los significados**. Conferência apresentada no I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia - Rosario, Argentina. Arquivo pessoal de Graciela Carnevale, Rosario. 1968.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.

FONTANARI, Rodrigo. **Roland Barthes e a revelação profana da fotografia**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2015.

FREEMAN, Michael. **A mente do fotógrafo: pensamento criativo para fotografias digitais incríveis**. Trad.: Gustavo Razzera. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 1998.

HALL, Stuart. **Etnicidade: identidade e diferença**. Tradução: Ana Carolina Cernicchiaro. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 317-327, jul./dez. 2016.

JACOBY, Roberto. **Mensaje en Di Tella**. 1968. Arquivo pessoal de Roberto Jacoby, Buenos Aires.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRACAUER, Siegfried. “A fotografia” In: **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LONGONI, Ana; VINDEL, Jaime. **Experiencias’68** (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1968). Primera bienal de arte de vanguardia – Tucumán arde (Rosario, 1968). Revista, Museu d’Art Contemporani de Barcelona. Disponível em:
<http://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4_tucuman_arde_cat.pdf> Acesso: 04/12/2016.

LONGONI, Ana. **Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política em el 68’ argentino**. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MINELLI, Gian Paolo. In: **GalleryNightsTV**. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=snciQh_PALo> Acesso em 20/12/2016.

MONDZAIN, Maria-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Ed. Passagens, 2009.

PAES, Daniel. **A resistência dos vaga-lumes** (2012). Direção: Daniel Paes, Disponível em:
<<https://vimeo.com/48020273>> Acesso em 13/07/2016.

PASOLINI, Pier Paolo. “O artigo dos pirilampos”. In: **Os jovens infelizes. Antologia de ensaios corsários**. Org. Michel Lahud, trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso, São Paulo: Brasiliense, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. **Estética como política**. In: Revista Devires. Belo Horizonte: jul/dez. Devires, 2010.

_____. **O espectador emancipado**. Trad.: Ivone C. Benedetti São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

RENNÓ, Rosângela. “Cicatriz: fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal”. In **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos (org.). Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004, p. 223-227.

RETRATO . In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>>. Acesso em: 12 de Fevereiro de 2017.

RETRATO. **Dicionário online do Michaelis**. Disponível em:
<<http://michaelis.uol.com.br>> Acesso em: 12 de Fevereiro de 2017.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. Ed. N-1. Trad. Josy Panão, 2016

ROMERO, Luis Alberto. **Breve historia contemporânea de la Argentina 1916 – 2010**. Buenos Aires, Ed. Fondo de cultura economica de Argentina. 3ª Edição, 2012.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Cia das Letras, Belo Horizonte.UFMG, 2007.

SENRA, Stella. **Fotografia e identidade**. Disponível em
<<https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/14/fotografia-e-identidade/>> Acesso em 25/02/2017

SNITCOFSKY , Valeria Laura. “Las villas de Buenos Aires durante el siglo xx: imágenes literarias en perspectiva histórica.” In: **Revista eletrônica do centro interdisciplinar de estudos sobre a cidade** v. 7, n. 10, Unicamp, jan/ago, 2015.

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

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Antonio. **Carapiru, ontem e hoje: andanças**. In: Políticas dos cinemas latino – americanos contemporâneos. Palhoça: Ed. Unisul. 2012.

VERBITSKY, B. **Villa Miseria También es América**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

WEBB, Jeremy. **O design da fotografia**. 1ª Ed. São Paulo: Gustavo Gili GG, 2014.

ANEXOS

ANEXO A – Entrevista

Entrevista realizada com o fotógrafo Gian Paolo Minelli em 29 de julho de 2017 referente ao projeto *Zona Sur Piedrabuena*.

R.S.: Vi que você realizou um ensaio fotográfico em Roma denominado *Vedermi* e gostaria que você nos contasse como foi essa relação desse ensaio em Roma com o projeto *Zona Su Piedra Buena* na Argentina.

Minelli: Veja, eu me formei em fotografia num contexto acadêmico em que a fotografia de documentação de território nos anos de 1998 e 1999 era uma discussão muito importante. A fotografia se desprendia da reportagem fotográfica e começava a utilizar uma câmera fotográfica que normalmente se utiliza em fotografias técnicas, uma câmera banco óptico, em espanhol se diz uma câmera de formato grande [no Brasil são chamadas de câmeras de grande formato]. Então, depois de formado, observei um grupo de fotógrafos como Gabriele Basílico⁵² e Mimmo Jodice⁵³ que iniciaram com a proposta de levar essa câmera de grande formato para a periferia para entender um pouco o que estava se passando com a cidade no momento que essas cidades começaram a perder um pouco desse conjunto, sobretudo na Europa, de centro histórico, com as praças, as igrejas, e os edifícios. O interesse estava na arquitetura criada não por arquitetos que querem mostrar sua estética, mas em pequenas variações dentro de um contexto. E essas variações se rompem sobretudo na periferia, em que aparece todo tipo de serviço para a construção de casas populares e complexos habitacionais para receber as pessoas que mudavam de cidade. E é nesse contexto que eu me formei e comecei a fazer fotografias dos espaços urbanos. Mas também tenho, sobretudo, uma grande paixão pelo tema do retrato desde meu primeiro trabalho fotográfico realizado nos anos 1990 a 1993. Eram retratos clássicos e dessa maneira eu poderia entender o caminho a seguir utilizando estúdio com luz artificial, e câmera profissional. Mas me interessava também essa

⁵² Fotógrafo italiano Gabriele Basílico (1944-2013). Estudou arquitetura e só depois migrou pra fotografia, mantendo as construções e paisagens como seus temas principais. Entre suas imagens mais famosas estão as feitas nos anos 80 nas áreas industriais de Milão e as paisagens encomendadas pelo governo francês na mesma época. Nos anos 90, o italiano foi a Beirute retratar os danos do pós-guerra. Basílico se dedicou às formas, aos espaços e às cidades, livres da povoação humana.

⁵³ Fotógrafo italiano Domenico Mimmo Jodice (1934) contribuiu para uma nova visão de paisagem e arquitetura urbana italiana. Foi professor de fotografia na Academia de Belas Artes de Nápoles de 1970 a 1996. Fotógrafo vanguardista desde a década de 1960, atento à experimentação e às possibilidades expressivas de linguagem fotográfica.

parte um pouco romântica de ir encontrar um grande artista, de encontrar um músico. Eu aproveitei que na Suíça italiana há um festival de jazz muito importante e, durante três anos, armei um pequeno estúdio no *backstage* do cenário para receber todos os músicos. Eu pude tirar fotos de músicos muito importantes, que não viriam a meu estúdio, isso era impossível, pois eu era muito jovem, desconhecido, e não vivia em Nova York para que esses músicos viessem a meu encontro. Essa também é minha forma de trabalhar, vou sempre buscar e criar situações que me interessam sem esperar que venham a mim. Então eu tive a sorte de ganhar uma bolsa de residência artística em Roma. Por isso esse trabalho realizado em Roma foi o primeiro em que eu pude dedicar-me somente ao meu trabalho de artista durante um determinado período. Antes, por necessidades óbvias de vivência e sobrevivência, eu tive que trabalhar com outras coisas, como fotografia aplicada na publicidade como revistas e outras coisas. Ganhei essa residência no Instituto Suíço de Cultura que foi a princípio de 6 meses e depois renovaram por mais 6 meses. Foi de um ano a um ano e meio em Roma.

E é nesse momento, 98/99, que a Itália começou a receber uma quantidade de refugiados, de pessoas que fugiam da África e de outras localidades da Europa, não tanto como hoje em dia, que chegam a todo tempo embarcações desesperadas na costa Italiana. Vinham sobretudo de Albânia e Kosovo. Em Roma, em meu primeiro trabalho como artista, já que tinha todo tempo para dedicar-me a meus projetos, comecei a fazer uma excursão fotográfica para fazer uma documentação do território na periferia de Roma. Porque também confrontar-se com Roma e sua história era muito difícil e tornar algo interessante fotograficamente também era difícil pois o centro histórico já era bastante movimentado e cheio. Então trabalhei na periferia e, assim, nesse levantamento fotográfico, comecei a encontrar estes imigrantes clandestinos que construíram pequenas casas, como se diz na América Latina, pequenas favelas debaixo das pontes perto do rio Tevere. Comecei a documentar isso e provoquei nosso encontro, um encontro depois de muito tempo, após criar uma confiança e em um certo ponto surgiu a necessidade de colaborar com eles na criação de um autorretrato. É aí que surgiu a ideia de autorretrato, o *self-portrait*, porque me parecia justamente contrastar com a linguagem da reportagem fotográfica que se utiliza normalmente para documentar essas situações. E o fotógrafo quando faz o “click” decide muito sobre a pessoa, ele toma uma decisão que muitas vezes se parece uma epígrafe que pode dizer muito, mas que na realidade não tem muito a ver com ele.

R.S.: O olhar da fotografia no jornalismo costuma ser o do fotógrafo sobre o outro, no seu caso, você mostra que o outro tem voz e ele é quem decide o momento do retrato?

Minelli: Sim. É aí que surge essa ideia quase performática. Eu vivi esse momento que para mim é importante e agora só existe a foto. Mas a fotografia é esse retrato que ao mesmo tempo é esse documento de uma performance que se realizou breve e íntima. Porque foi um encontro entre eu e o outro, em muitos casos sozinho e outros casos em grupos que viviam entre espectadores que olhavam o que ocorria. Mas foi muito interessante esse momento em que eu colocava a câmera e mostrava o processo para a pessoa que iria se retratar e dava a ela todas as dicas do momento de decidir de como se mostrar aos demais. Por isso essa série se chama *Vedermi* (Veja-me) com esse duplo sentido. De um lado essa gente se escondendo, porque nessa época, na Itália, eles eram considerados ilegais e se a polícia os encontrava os expulsavam.

R.S.: Esse projeto *Vedermi* me chamou muito a atenção por se tratar de uma afirmação, de dizer que “estou aqui, que eu existo”. Uma forma de resistência.

Minelli: Sim, isso foi muito importante para mim. Como você bem disse, eles demonstravam sua presença em território italiano: “estou aqui e assim me mostro”. Hoje em dia as coisas vão muito rápido, devemos entender que em 1999 não existiam celulares, não se podia compartilhar fotos por *whatsapp*, por isso eu entregava uma cópia da foto de todas as pessoas que eram retratadas. Para eles era muito importante porque eram pessoas que há meses estavam viajando, buscando refúgio na Europa, e era uma maneira de enviar essa foto aos familiares que haviam ficado em seu país de origem. Hoje é fácil, devido à tecnologia da informação, mas naquele contexto era difícil comunicar-se com suas famílias, pois não haviam celulares.

R.S.: Essa foto entregue às pessoas foi um pedido dos retratados ou uma decisão sua?

Minelli: Para mim isso foi como uma troca óbvia, mas ao mesmo tempo foi também como um pedido deles e algumas famílias me solicitaram várias cópias para enviar a diferentes lugares. Depois dessa residência em Roma, acabei vindo para Buenos Aires. Sempre tenho um processo de reconhecimento de território e necessito de muito tempo para esse reconhecimento. No primeiro ano estudei como andar por Buenos Aires, o trabalho veio depois. Primeiro o reconhecimento sem câmera, não precisei sair com uma câmera e fotografar, mas conhecer o local, foi necessário sentir-me bem e depois identificar os lugares

que me interessavam e determinei também qual a melhor hora, se era melhor pela manhã ou tarde. Porque eu gosto também de ter um ponto de vista do uso da luz para melhor fotografar, pois queria que fosse a luz que eu gostava. E assim, nesse passeio, Buenos Aires foi para mim uma realidade muito grande, pois nós também temos na Europa cidades grandes. Roma é uma cidade grande, mas sempre tem uma dimensão mais de pedestres, de mais humano. Buenos Aires também é uma cidade enorme que para mim era totalmente nova, então, até certo ponto, eu tive que limitar esse primeiro espaço de ação. Olhando o mapa da cidade, vi que existia aqui em Buenos Aires este bairro que se chama Vila Lugano e meu pai vive em Lugano na Suíça. Isso me chamou a atenção. Era essa conexão entre dois Luganos que me interessou, pois a Vila Lugano de Buenos Aires foi fundada em 1908 por um imigrante suíço-italiano de Lugano - Suíça, que usou o nome de sua cidade natal, sua cidade de origem.

Bom, e nessa busca nômade de ver, de olhar - às vezes a sorte ajuda junto com a audácia - é que conheci um senhor do bairro Piedrabuena que era diretor de um centro cultural. Não sei se você conhece, mas aqui na Argentina, quando voltou a democracia, depois da ditadura militar, o presidente democrático Raúl Alfonsín (presidente entre 1983 e 1989) implantou um projeto de cultura nos bairros que se aproveitavam dos colégios existentes no horário noturno. Uma vez que não eram utilizados nesse período, foram transformados em centros culturais com cursos de música, dança, tango, artes plásticas e em muitos casos também fotografia. Justamente no bairro Piedrabuena não havia esse curso de fotografia, mesmo com um centro cultural. Conversando com esse diretor, ele me indicou a ir trabalhar em Piedrabuena como professor de fotografia e acabei ficando durante dois anos, 2000 e 2001, como professor de fotografia à noite. Comecei entrando numa relação de reconhecimento com muitos estudantes, em sua maioria mulheres. E comecei a conhecer também melhor o bairro elaborando workshop com os alunos desse bairro, que também foi difícil, claro, pois quando eu propunha sair para tirar fotos, eles não queriam sair e fotografar o bairro, queriam ir a lugares lindos, como o centro da cidade de Buenos Aires, queriam ir ao bairro La Boca, ao Bosque de Palermo, ao parque, à reserva ecológica. O que me chamava a atenção é que eu tinha interesse por um bairro que eles consideravam perigoso, feio, triste, cinzento.

Esse foi um processo bastante lento e difícil, mas conseguimos pouco a pouco fazer trabalhos no bairro. E isso também me ajudou como uma espécie de passaporte para começar a conhecer aquela gente do bairro que também me conhecia como professor de fotografia. Então me senti muito mais confortável para começar a usar minha câmera de grande formato com tripé. Sobretudo, a coisa mais importante foi o encontro com Luciano Garramuño, que era um adolescente de 17 anos de idade, e hoje um homem com 35 anos, com o qual seguimos

colaborando e desenvolvendo com o projeto Galpão Piedrabuenarte. Decidi, da mesma maneira que fiz em Roma, começar a tirar fotos da arquitetura e aproveitar também dessa presença no território para começar a ser visível e então provocar nosso encontro com os jovens que ficavam a tarde pelo bairro. Esses jovens já estavam cientes de meu trabalho e eu estava com o Luciano, que me apresentava um pouco para todo mundo. Eu costumava sair um pouco mais, mesmo não sendo tão fácil, mas eles começaram a aceitar a fazer seu autorretrato.

O processo do bairro Piedrabuena, por ser um trabalho que durou quase dez anos foi desenvolvido durante diferentes etapas. A princípio eu pedia às pessoas: “veja, estou desenvolvendo um trabalho e gostaria que você tirasse uma fotografia de autorretrato assim e assim...”. E novamente a fotografia era no mesmo lugar em que eu estava fazendo o registro da arquitetura. Nesse processo, ao longo dos anos, depois de ficar mais conhecido juntamente com o projeto do coletivo Piedrabuenarte, tinham jovens que pediam: “Minelli, quando trouxer a câmera, gostaria que fizesse uma foto minha”. E eram eles que me levavam a certos lugares que eram significativos para eles. O resultado é o mesmo, mas atua como uma situação diferente de realização, pois conheci esses lugares que também estavam abandonados, mas que eram importantes para eles.

Nos anos de 2001, 2002 e 2003, em plena crise econômica argentina, não havia dinheiro suficiente para comprar os materiais utilizados nos cursos de fotografia. E isso foi importante para mim, pois comecei a trabalhar utilizando os recursos que eu tinha, conhecendo os alunos e o ambiente deles. E sobretudo com Luciano Garramuño que foi um amigo e assistente, fui conhecendo mais a realidade do bairro, entrando nesse bairro e conhecendo os problemas das famílias, das moradias, problemas das drogas, dos espaços públicos abandonados que ninguém usava por terem medo e por estarem sujos. Então pensei, já estou tirando fotos mas gostaria de ir mais além, então coloquei o minha parte de fotógrafo um pouco de lado e comecei a trabalhar um outro ponto de vista com Luciano, usar a arte como transformador desse bairro. Usamos vários exemplos que existem no Brasil e na Colômbia, mais especificamente em Medellin e Bogotá onde se recuperaram espaços públicos criando atividades. Esses espaços públicos também estavam violentos e perigosos porque não havia nada de atividades. Então, da mesma maneira, nos lugares totalmente abandonados onde se vendia crack e cocaína e frequentado por usuários é que começamos a fazer eventos, como murais e festivais de música. Eu fazia minhas fotos e, nesse momento em que o digital não

estava tão avançado, reproduzia em 35 mm em diapositivo⁵⁴. Fizemos a projeção noturna de minhas fotos numa esquina do bairro como um evento extemporâneo sem tanta produção, sem tanta organização. Tinha um projetor que Luciano possuía e a reprodução da minha foto seria positiva e nos divertimos com isso. Pois com o aparelho percebemos que era possível projetar as fotografias nas fachadas durante a noite. E começaram a surgir outras ideias: como seria lindo se usasse um par de fotos minhas como mural. Foram realizados os murais como *Las Chicas*, *La Puente* dentre outras que já estão borrando com o tempo. Tudo isso foi como um laboratório. O bairro nessa época era como uma “ovelha negra”, o serviço técnico não entrava, a polícia também não, havia uma espécie de anarquia e usamos essa mesma anarquia para fazer eventos culturais. Então pedimos aos moradores que evitassem fazer conexões abusivas de eletricidade e que não criassem nenhum tipo de “gato”, porque queríamos fazer um festival de música com o auxílio de serviço técnico especializado.

R.S.: Isso quer dizer que, com essa necessidade, criou-se esse coletivo que acabou mudando a visão que as pessoas tinham do bairro a partir da criação desse centro cultural.

Minelli: Sim, é certo que a mim me interessa muito esse aspecto um pouco *naif* que não tem uma projetualidade clara, definida. Foi surgindo por camadas, planejando espaços a frente, seguindo minhas fotos e depois interrompida durante um ano, porque nos dedicamos a outras coisas e depois surgiu a possibilidade de fazer um documentário. Durante um ano filmei a realidade do bairro e a realidade de Luciano. Em parceria com a TV suíça-italiana tínhamos um pequeno orçamento que não permitiu também financiar os eventos que produzíamos porque ao mesmo tempo me servia como criação de conteúdo para o documentário. Eu realizei dois festivais de música com bandas de rock e que também serviu para colocar esse momento no documentário e isso enriqueceu o processo. E esse ano foi extremamente importante porque pudemos trabalhar muitíssimo, trabalhávamos sem orçamento e de repente tivemos um pouco mais de facilidade por ter uma pequena verba, já que a equipe era reduzida e “sobrava” um pouco para direcionar a outros projetos. O documentário foi realizado por mim com ajuda de Luciano e um outro morador do bairro. Luciano ajudava com o áudio e de

⁵⁴ Também conhecido como slide ou transparência, é uma fotografia positiva criada em um suporte transparente através de meios fotoquímicos para ser projetada. O diapositivo se diferencia do filme negativo, que é uma película empregada nas câmaras fotográficas tradicionais e de impressões fotográficas reproduzidas numa impressão. Além disso, o diapositivo é usado como tela de cinema, pois produz uma imagem positiva sem a necessidade da intervenção de negativos.

vez em quando outras pessoas também ajudavam. Foi uma pequena produção e todo o dinheiro que era para a produção ajudou para pagar os eventos de Piedrabuenarte.

R.S: Esse documentário está disponível em alguma rede social pela internet?

Minelli: Veja, tenho que perguntar para a TV Suíça sobre os direitos de exibição, pois na época eles não me permitiram postar o vídeo na rede. Porém, já passaram muitos anos e penso que agora tenho que falar com a produtora e ver se posso postar. Te aviso se conseguir.

Voltando à exibição das fotos, já que me adiantei um pouco. As fotos sempre se mostraram em um primeiro momento com essa projeção diapositiva e também começamos a fazer festivais de rock no bairro. Também expus sobre as paredes desses festivais algumas tiras com várias fotos para decorar.

R.S.: Como foi expor essas fotos na Recoleta?

Minelli: Veja, a sorte desse trabalho foi de conhecer vários curadores. A primeira mostra desse projeto foi num espaço em Genebra, que se chama Attitudes Espaço de Arte Contemporânea e eles editaram o livro *Zona Sur Barrio Piedrabuena* (2007). É um livro que lastimamente não há mais cópias. Mas essa foi a primeira vez que eu também pude analisar o trabalho com uma curadoria. Foi uma grande mostra com vídeos que fiz nessa época. E depois fiz uma exposição no Centro Cultural Recoleta em 2010 com curadoria da argentina Florencia Malbran, que vive entre aqui [Argentina] e EUA.

Em 2008 Vila Lugano completou 100 anos e eu havia enviado um projeto para Lugano na Suíça porque me interessava que o governo suíço viesse para essas festividades dos primeiros cem anos do bairro Vila Lugano. Lugano na Suíça, está a 12 mil km e possui 30 mil habitantes e aqui em Vila Lugano são 300 mil habitantes. Veio toda uma comitiva e nesse momento realizamos no Galpão Piedrabuenarte uma exposição de arte e de artistas do bairro e também houve a colaboração de um arquiteto que nesse momento estava trabalhando na Universidade de Buenos Aires (UBA) na faculdade de arquitetura que havia feito um trabalho com estudos sobre maquetes e planos de desenvolvimento do bairro Vila Lugano.

Nasceu então essa exposição grande em Recoleta, com uma documentação de todo o bairro de Vila Lugano. Também foi desenvolvido um livro com o nome de Vila Lugano com minhas fotos e, juntamente com a curadora pensamos que era a ocasião para apresentar o projeto Piedrabuena. Já que tínhamos três salas muito grandes, sendo duas salas com exposição

clássica da fotografia referindo-se aos espaços urbanos de Vila Lugano e na terceira sala era o projeto Piedrabuena. Foi quando um dos artistas que participa do projeto Piedrabuenarte, Pepi, um muralista que pintou diversas obras pelo bairro deveria realizar um mural na sala dessa exposição. Ele pintou um mural de quase 15m e eu disse que ele poderia pintar o que quisesse. Então ele resolveu pintar o bairro Piedrabuena, pois disse-me que sempre pintava no bairro e agora que tinha a possibilidade de pintar em um espaço próprio para exposição, queria expor o bairro. Então é um mural enorme do bairro. Conversando abertamente com ele, decidimos deixar um retângulo branco e assim colocamos um projetor de diapositivo que exibía nesse retângulo todos os murais realizados por Pepi em Piedrabuena. Era como um mural mas com projeção de diapositivos. Expuseram nessa projeção as fotos da série de autorretratos de Piedrabuena e também montamos um box onde se via uma série de vídeos que realizamos.

R.S.: Eu vi alguns dos vídeos que você produziu e um que me chamou muito a atenção foi o *Arrastre*. É uma cortina do teatro Colón?

Minelli: Sim, porque a história do Galpão Piedrabuenarte tem algo que enriquece todo o projeto porque é um caso quase surrealista. Um bairro como Piedrabuena com todo esse desastre visual com um galpão enorme como depósito do Teatro Colón que representa o poder econômico da Argentina, que representa famílias poderosas, que representa o sonho, a ópera, a parte lírica, como outro mundo, o mundo da Europa. E tudo isso estava em péssimo estado de conservação dentro desse galpão. E graças a Luciano eu conheci esse local, pois foi ele que me levou a primeira vez nesse galpão quando era usado pelo Teatro Colón. E foi a partir de um vigia, que era amigo de Luciano e que cuidava do galpão, que começou a emprestar partes da cenografia para nossos recitais e aí começa nossa relação com o galpão. Quando tínhamos um festival no final de semana, e o galpão fechava, o vigia nos deixava levar algumas partes da cenografia. Por exemplo, esse vídeo *Arrastre*, só foi possível a realização pois o vigia nos emprestou uma grande cortina que fazia parte da cenografia do Teatro Colón. Um material que vimos e pedimos se poderíamos utilizar numa noite num final de semana. E nisso surgiu a ideia de *Arrastre* que é como uma via crucis, como a dificuldade do tipo de bairro e ao mesmo tempo é uma intervenção pictórica num espaço porque é uma tela que se transforma numa pintura quase que uma *action painting*, como Pollock, que aparece assim e se vai. E também pensamos nessa relação cotidiana com o galpão. Nesse momento de interação com o galpão.

O Teatro Colón, em 2006, destruiu toda a cenografia que estava lá. Muitas delas foram queimadas pois deveriam deixar livre o galpão.

R.S: Eles tinham que devolver o galpão para alguém?

Minelli: Esse é um grave problema, pois o galpão foi construído para servir como depósito da empresa construtora. Na realidade haviam cinco galpões que foram sendo destruídos. Há uma favela gigante a cem metros do galpão chamada de Cidade Oculta e os moradores queimavam os galpões com pequenos incêndios e quando os bombeiros demoliam esses galpões, as chapas serviam como telhados e paredes das moradias dessa favela. Havia gente que roubava as chapas e vendia aos mais pobres que necessitavam dessas chapas para construir um abrigo. Isso foi durante muito tempo. Destruíram quatro galpões, somente um não foi destruído por estar com materiais cenográficos, os outros estavam vazios.

É uma espécie de vazio institucional que nunca se soube de quem era o terreno e de quem eram os galpões. Porque isso vem da época militar em que havia um instituto de habitação popular que não existe mais. Portanto não se sabe bem de quem é, o que sabemos apenas é que o Teatro Colón de alguma maneira decidiu, não se sabe o motivo, abandonar esse galpão. Não para destruí-lo, mas também não se pagava nada por utilizar o galpão.

R.S: Voltando à exposição, os moradores tiveram acesso a essa exposição?

Minelli: Não é fácil fazer com que os moradores de Piedrabuena viagem tão longe. Hoje o Luciano aceita sair do bairro, mas antes era difícil fazer com que ele saísse do local onde vive. Pois ele se identifica muito com o bairro, Luciano no bairro Piedrabuena é Luciano, todo mundo sabe quem é Luciano e o que ele representa. E sair do bairro já se transforma em uma pessoa normal. E como organizamos festivais em Piedrabuenarte, dentro dessa mostra em um final de semana, resolvemos montar um festival na Recoleta. Portanto, a banda de rock de Piedrabuena que sempre tocava em nosso festival no bairro, tocou na exposição da Recoleta. Então aí sim, vieram moradores do bairro, porque são jovens do bairro, são moradores que se apresentam em um local conceituado, também vieram seus familiares e assim fizeram seu concerto. Foi um festival Piedrabuenarte, mas no pátio ao ar livre do centro cultural Recoleta. Isso foi um momento muito lindo em que a energia do bairro estava inserida no centro cultural. Depois trabalhamos com Florencia e com as escolas primárias para visita à exposição, mas não conseguimos organizar por uma questão de orçamento nessas escolas,

pois necessitávamos alugar coletivos [ônibus] e só pode ser realizado com os colégios do bairro Recoleta. É interessante, pois Recoleta é um bairro de custo muito alto e está cercada por uma favela muito grande denominada vila 31 e o colégio público de Recoleta é frequentado por alunos que, na maioria, são moradores da vila 31 e as pessoas que têm dinheiro na Recoleta enviam os filhos para escolas particulares.

R.S.: É interessante pensar que os moradores que estão à margem frequentam uma escola inserida num bairro renomado com moradores de poder aquisitivo elevado.

Minelli: Isso é um pouco da história Argentina, pois antes as escolas públicas eram frequentadas por crianças de bairro rico, mas com o passar dos anos e com uma certa destruição da educação pública e da qualidade, as famílias buscaram lugares que presumem que a qualidade é melhor, onde não há greve e nem desemprego.

R.S.: Como foi o desenvolvimento do projeto de usuários de crack em Piedrabuena?

Minelli: Na realidade foi um projeto pontual, não foi um projeto amplo a longo prazo. Esse fenômeno aqui se chama *paco* [pasta base da cocaína parecida com o crack] que é o uso de crack de cocaína. É um fenômeno novo que ocorreu aqui na Argentina, e um dos motivos foi a queda econômica. O ingresso da produção de cocaína no território deixa um resíduo que se utilizam para produzir *paco*. Quando comecei a trabalhar no bairro Piedrabuena não existia esse fenômeno de *paco* ou do crack. Para nós foi muito difícil ver crianças e jovens nas esquinas completamente destruídos pelo uso da droga. E Luciano, com uma energia muito forte, como de um pai, às vezes segurava os jovens para entender o motivo do uso da droga. Passado o momento de loucura do usuário, Luciano os levava para casa, pois fazia dois ou três dias que não iam para casa e estavam em estado de ira. Ira significa aqui, passar dois ou três dias fumando sem comer e sem dormir até cair. Começamos então a nos preocupar com essa situação e iniciamos um trabalho com os jovens e os envolvemos em nossos projetos. Realizamos murais com Pepi nas esquinas mais complicadas para estar com eles e passar alguma informação, pois não somos assistentes sociais, nem médicos, mas conversando como amigo e dizendo que aquilo estava arruinando sua vida. A partir disso nasceram dois projetos. Um deles foi uma crítica ao governo que tinha pouca informação, bem como ausência de propaganda pública e pouca comunicação sobre esse fenômeno do *paco*. Nessa época nem se falava sobre isso, era como algo da periferia, das vilas miséria, dos condomínios à margem,

portanto não se preocupavam. A primeira ação que eu realizo é, como as campanhas políticas no Brasil, com pinturas nos muros em que o partido político paga para as pessoas pintarem nas paredes os nomes dos candidatos. E quando vim ao bairro Piedrabuena, um senhor que eu conhecia, porque era da vila Lugano, foi pago para pintar o nome de Kirchner presidente. Eu disse a ele: “eu te pago para pintar outra coisa nesse muro”, que foi *la pasta base mata*. Foi uma ação que durou poucas horas juntamente com Luciano e também uma primeira ação em relação à utilização do *paco*. Utilizamos o mesmo sistema da política para promoção e também usamos a cor azul na pintura que remete à cor da bandeira Argentina. Veja que estamos preocupados com o drama que estão sucedendo entre os jovens.

Há um vídeo que documenta essa ação [vídeo com o título de *pintada*]. Esse mural durou muito tempo. Pode ser considerado como o primeiro manifesto sobre o drama que o bairro estava passando. A segunda ação foi pouco tempo depois, foi como uma ação pontual que durou uma noite e foi recuperando minha linguagem como fotógrafo. Eu havia realizado no passado em Roma uma série de retratos fotográficos utilizando polaroid no formato 4x5 e hoje em dia não se consegue mais esse tipo de filme. Porém, nesse momento em Piedrabuena já havia uma câmera 4x5 com filme positivo em preto e branco. E eu realizei, durante uma noite, essas fotografias justamente nesse ponto onde foi realizado o vídeo *Arrastre*, que é um lugar onde os jovens que fumam crack passam todo o tempo, pois é um caminho para a favela onde compram a droga. Então começamos a desenvolver com Pepi e Luciano e também outros jovens que queriam participar que mal conhecíamos. Realizei um retrato em preto e branco com polaroid em que a exposição durava um minuto. De um lado era um minuto de exposição, principalmente por ser técnico senão a fotografia não era registrada por ser um registro noturno sem luz. Mas ao mesmo tempo era 1 minuto de silêncio que a sociedade civil utiliza para recordar um drama, lembrar de uma pessoa, lembrar de uma vítima. Me interessava esse minuto de silêncio que a sociedade utiliza e para o fotografado era parar nesse um minuto, porque quando estão em estado de ira ficam muito nervosos, muito agitados, não conseguem parar e ficam inquietos. A revelação foi instantânea por se tratar de polaroid e em seguida Pepi, com o filme polaroid em mãos realizou um mural como um retrato, como um stencil. Fizemos isso durante a noite toda. Foram quatro retratos e Pepi pintou quatro figuras na parede. Fizemos na parede do bairro uma espécie de monumento às vítimas e foi somente isso. Essas pinturas ficam ao lado do mural *la pasta base mata*. Foi como tomar consciência do que passava ao redor e atuar com essas duas ações pontuais. E agora o que fazem com os usuários de *paco* é um trabalho de contenção utilizando o galpão Piedrabuenarte em que vários jovens participam das atividades. Muitos deles foram bater na

porta de Luciano para pedir ajuda. Temos alguns desses jovens que vem ao galpão a pedido de Luciano para trabalhar e para não ir à esquina e juntar-se com outros consumidores de drogas.

R.S.: Poderia conversar durante horas sobre seus projetos e espero poder conversar em outros momentos que não sejam tão corridos. Mas agradeço imensamente sua disponibilidade e atenção para conversar comigo e parabênizo seu trabalho.

Minelli: Foi um prazer, me interessa muito essa parte. É importante como uma energia para seguir adiante, pois nem sempre é fácil.