



## SEÇÃO: MÍDIA E CULTURA

# A fotografia, o naturalismo e a política na imagem de ocupação urbana

*Photography, naturalism and politics in the images of urban occupation*

*Fotografía, naturalismo y política en la imagen de ocupación urbana*

**Bruno Leites<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0003-1736-1382](https://orcid.org/0000-0003-1736-1382)

[bruno.leites@ufrgs.br](mailto:bruno.leites@ufrgs.br)

**Recebido em:** 15 set. 2022.

**Aprovado em:** 28 fev. 2023.

**Publicado em:** 03 out. 2023.

**Resumo:** Este texto está orientado a problematizar as seguintes questões: o que quer dizer naturalismo em fotografia? Em que sentido podemos afirmar que o naturalismo insiste em certas fotografias de ocupação urbana? Finalmente, o que difere este naturalismo insistente de outras imagens de ocupação e autoconstrução urbanas? O primeiro movimento deste artigo é retomar discursos sobre naturalismo e fotografia. O segundo movimento é analisar o naturalismo insistente em uma série de fotografias de ocupação urbana, no caso, *Copacabana Palace*, de Peter Bauza (2016). A análise de *Copacabana Palace* é feita em comparação com outras imagens de ocupação e autoconstrução urbana: *Marrocos* (DI BELLA; CHRIST, 2017), *Era o Hotel Cambridge* (CAFFÉ, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (BEMFICA; BASTOS; ARAÚJO; MAIA DE BRITO, 2018) e *Construção* (DA ROSA, 2020), entre outras. A estratégia comparativa é adequada para evidenciar uma insistência (naturalismo) e suas distâncias frente a imagens correlatas.

**Palavras-chave:** fotografia; cinema; naturalismo; política; ocupação urbana.

**Abstract:** This text problematizes the following questions: what does naturalism mean in photography? In what sense can we say that naturalism insists on certain photographs of urban occupation? Finally, what makes this insistent naturalism different from other images of urban occupation and self-construction? The first movement of this article is to resume discourses on naturalism and photography. The second movement is to analyze the surviving naturalism in a series of photographs of urban occupation: *Copacabana Palace*, by Peter Bauza (2016). The analysis of *Copacabana Palace* is made in comparison with other images of urban occupation and self-construction: *Marrocos* (DI BELLA; CHRIST, 2017), *The Cambridge Squatter* (CAFFÉ, 2016), *Tell this to those who say we've been defeated* (BEMFICA; BASTOS; ARAÚJO; MAIA DE BRITO, 2018) and *Construction* (DA ROSA, 2020), among others. The comparative strategy is suitable to evidence an insistence (naturalism) and its distances in relation to correlated images.

**Keywords:** photography; cinema; naturalism; politics; urban occupation.

**Resumen:** Este texto está orientado a problematizar las siguientes preguntas: ¿qué significa el naturalismo en la fotografía? ¿En qué sentido podemos decir que el naturalismo insiste en ciertas fotografías de ocupación urbana? Finalmente, ¿en qué se diferencia este insistente naturalismo de otras imágenes de ocupación y autoconstrucción urbana? El primer movimiento de este artículo es retomar los discursos sobre el naturalismo y la fotografía. El segundo movimiento es analizar el naturalismo insistente en una serie de fotografías de ocupación urbana: *Copacabana Palace*, de Peter Bauza (2016). El análisis de *Copacabana Palace* se hace en comparación con otras imágenes de ocupación y autoconstrucción urbanas: *Marrocos* (DI BELLA; CHRIST, 2017), *Era o Hotel Cambridge* (CAFFÉ, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (BEMFICA; BASTOS; ARAÚJO; MAIA DE BRITO, 2018) y *Construção* (DA ROSA, 2020), entre otros. La estrategia comparativa es adecuada para resaltar una insistencia (el naturalismo) y sus distancias con relación a las imágenes correlacionadas.

**Palabras clave:** fotografía; cine; naturalismo; política; ocupación urbana.



<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil.

## Introdução

Este texto está orientado a problematizar as seguintes questões: o que quer dizer naturalismo em fotografia? Em que sentido podemos afirmar que o naturalismo insiste em certas fotografias de ocupação urbana? Finalmente, o que difere este naturalismo insistente de outras imagens de ocupação e autoconstrução urbanas?

O primeiro movimento deste artigo é retomar discursos sobre naturalismo e fotografia. Os discursos destacados são relativamente comuns nas referências à fotografia e ao cinema: naturalismo como busca pela Verdade; como ontologia do aparelho; como verdade da percepção. Gostaria, entretanto, de evidenciar outro discurso sobre o naturalismo e problematizá-lo junto à fotografia: trata-se do naturalismo como degradação, dito também "naturalismo entrópico", que se desenvolve no tempo e cuja relação com o "natural" reside menos em uma fenomenologia da visão do que em uma concepção sombria de natureza, animalidade e humanidade.<sup>2</sup> Além do recurso a autores que se debruçaram sobre a estética naturalista, este primeiro movimento do artigo recorre a palavras e fotografias de Miguel Rio Branco para auxiliar a produção de evidências sobre o argumento apresentado.

O segundo movimento é analisar o naturalismo insistente em uma série de fotografias de ocupação urbana, qual seja, o livro de fotografias *Copacabana Palace*, de Peter Bauza. Este livro foi publicado em 2016 pela editora austríaca Lammerhuber. Em 2017, o trabalho foi premiado com o terceiro lugar no World Press Photo, categoria *Contemporary Issues*. Esta série de fotografias premiada internacionalmente, realizada e publicada por um olhar estrangeiro, será oportuna para evidenciar a insistência do naturalismo em imagens de ocupação urbana.

A análise de *Copacabana Palace* é feita em comparação com outras imagens de ocupação e autoconstrução urbanas, que estão distantes do naturalismo de degradação: *Marrocos*, *Era o Hotel Cambridge*, *Conte isso àqueles que dizem*

*que fomos derrotados* e *Construção*, entre outras. Essas imagens de ocupação e autoconstrução formam um campo vivo e desejante no universo cinematográfico e fotográfico brasileiro, normalmente articulado com as ocupações e os movimentos de luta por moradia. Adotei a estratégia de focar em *Copacabana Palace* e tecer uma análise comparativa para demarcar uma insistência (naturalismo) e suas distâncias com relação a outras imagens de ocupação e autoconstrução urbanas.

Os primeiros ciclos de obras literárias naturalistas no século XIX possuem uma forte dimensão de crítica do desenvolvimento e das promessas de urbanização, tendo como um eixo de interesse a questão da moradia coletiva em ambientes periféricos (MENDES; CATHARINA, 2009; BECKER, 2010). Esta crítica, todavia, vem no contexto de uma visão entrópica (BAGULEY, 1990), trágica (CHEVREL, 1993) ou desiludida (MENDES; CATHARINA, 2009) do destino da humanidade e das cidades. Nesse sentido, a associação entre naturalismo, documento e objetividade é problemática, porque a realidade se atualiza no seio de um olhar que vê o mundo como uma constante e inevitável degradação. Não à toa, Lukács (1965) afirma em sua crítica que o naturalismo tem o mérito de mostrar a inumanidade produzida pelo capitalismo, mas não o processo, as resistências e a ação. A crítica de Lukács apresenta uma questionável generalização e, penso, não corresponde às melhores obras naturalistas. Contudo, ela é relevante e permite explorar argumentos recorrentes nos estudos de naturalismo sobre questões como a desumanização, o fatalismo, a perda da forma, a passividade, a capacidade de ação e o empoderamento dos despossuídos, entre outras.

Passadas muitas décadas da emergência dos primeiros ciclos naturalistas, é possível notar que este modo de olhar a realidade insiste na contemporaneidade. O problema da moradia urbana se renova e intensifica globalmente na "era das finanças" (ROLNIK, 2019), gerando po-

<sup>2</sup> A definição do naturalismo como uma visão entrópica está trabalhada nas seções de números dois e três deste artigo.

pulações de pessoas que se tornam sem-teto pela falta de condições de arcar com aluguéis ou com financiamento de moradias próprias. Como afirma Guilherme Boulos (2015, p. 15), "as metrópoles brasileiras tornaram-se, nos últimos anos, verdadeiras máquinas de produção de novos sem-teto".

## 1 A verdade do naturalismo em dois discursos sobre a fotografia

Podemos retomar o clássico texto de Charles Baudelaire, *O público moderno e a fotografia* (2007), para evidenciar a concepção de naturalismo como uma essência ontológica do dispositivo fotográfico. Escrevendo sobre o Salão de 1859, Baudelaire é enfático na crítica ao que chama de naturalismo na pintura e nas artes: o gosto exclusivo pelo Verdadeiro. Em tom irônico, ele imagina o discurso do público que busca a Verdade e a natureza: "Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza [...] o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta". Logo, o Verdadeiro de que fala Baudelaire parece mesmo ser um Verdadeiro da aparência, da reprodução exata de um real visto.

Para Baudelaire, o naturalismo é uma espécie de espírito de época na metade do século XIX na França. O naturalismo é mais amplo do que a fotografia, porém, ela aparece como o seu dispositivo por excelência: Daguerre é o Messias, os fotógrafos são os "adoradores do sol" (BAUDELAIRE, 2007).

O que me interessa não é observar discursos do século XIX sobre a capacidade de a fotografia reproduzir a realidade, mas os primeiros movimentos da associação entre naturalismo e reprodução da realidade. Segundo Ives Chevrel ([2016]), Baudelaire é um dos primeiros críticos a utilizar o conceito de naturalismo em artes visuais. Alguns anos depois, em 1863, o crítico Jules Castagnary (1892) viria a falar de uma "escola naturalista", para designar pintores que se dedicavam a "reproduzir a natureza", equilibrando

"verdade" e "ciência". Vale notar que Castagnary se referia sobretudo a pintores da chamada Escola de Barbizon, como Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Jean-François Millet, e àquele que teria sido o primeiro naturalista do "mundo social", Gustave Courbet. Esses pintores não são os que posteriormente ficariam mais associados à pintura naturalista do século XIX, como Jules Bastien-Lepage.

O dualismo empregado por Baudelaire é largamente sobrevivente no campo da fotografia e do cinema. Nesses casos, o naturalista é apresentado como aquele que procura o Verdadeiro, opondo-se de modo geral a estéticas associadas à modernidade, à opacidade e ao artifício. Eventualmente, o essencial do processo fotográfico também é designado como naturalista, a exemplo do dito por Baudelaire. Nesse sentido, podemos citar o pensamento de Arlindo Machado (1997)<sup>3</sup>, que utiliza o dualismo para relacionar fotografia, cinema e vídeo. Para ele, certos cineastas e fotógrafos se esforçam para "desviar a história do cinema para fora da linha evolutiva baseada na imagem naturalista". No entanto, ao trazer consigo uma memória do olhar e do pensamento renascentista, a fotografia teria uma "fatalidade figurativa", produzindo uma imagem "consistente, estável e naturalista". O vídeo seria antinaturalista por sua essencial "retórica da metamorfose", que favoreceria a distorção, a desintegração das formas, a abstração e, logo, a instabilidade dos enunciados.

Nota-se que Machado pensa o naturalismo em relação ao aspecto técnico do aparelho fotográfico. Poderíamos considerar, para alargar a questão, o exemplo de Denilson Lopes, que propõe uma análise sobre o retorno do artifício no cinema brasileiro. O artifício se opõe à "recorrência naturalista, interessada em pensar o artista como observador, cronista e fotógrafo da realidade" (LOPES, 2016, p. 167). Para Lopes, grande parte do Cinema Novo e da Retomada, notadamente na representação do sertão e da favela, são devedores da tradição naturalista,

<sup>3</sup> Sobre tudo capítulos "As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica" e "Formas expressivas na contemporaneidade".

que "afirma o papel do artista como observador e fotógrafo da realidade" (LOPES, 2007, p. 101-102). Notamos a utilização de um dualismo entre artifício e naturalismo, mas sem recorrer a teses ontológicas sobre o naturalismo das câmeras de cinema e fotografia.<sup>4</sup>

Outro episódio relevante da relação entre naturalismo e fotografia é o livro de P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1889). Aqui o naturalismo é largamente devorador da pintura impressionista. Emerson afirma, categoricamente: Naturalismo e Impressionismo são a mesma coisa.<sup>5</sup> Quem estaria guiado pela objetividade, preocupado com a obsessão da fidelidade e do detalhe seria o fotógrafo realista, antes cientista do que artista. Segundo a tese de Emerson, naturalista é o fotógrafo das impressões que o mundo objetivo causa em seu sistema visual, com todas as suas imperfeições.

Uma das consequências do pensamento de Emerson foi a crítica ao excesso de nitidez na fotografia: nossos olhos não veem com tanta nitidez, tampouco veem sempre com o mesmo grau de nitidez. A experiência visual mostra uma grande variação perceptiva, que a fotografia deveria incorporar. Outra consequência notável foi a defesa da utilização da baixa profundidade de campo na fotografia. Emerson argumenta que a fotografia deveria inspirar-se no instante em que a visão estabelece um foco dentro de uma cena, deixando demais elementos nas bordas, recebendo pouca atenção. É uma concepção tanto fisiológica (a visão funciona assim, estabelecendo foco), quanto psicológica (atribuímos atenção para um aspecto, enquanto os demais ficam à margem). É claro que a visão varia continuamente e que, ao olharmos uma paisagem,

vamos passeando o olhar e depositando a nossa atenção em diferentes partes da paisagem. Todavia, quando pousamos o olhar, é um processo de foco e seleção que se opera. Para Emerson (1889), a fotografia de arte, dita Naturalista ou Impressionista, deveria orientar-se pela experiência da visão seletivamente focada, deixando à fotografia científica a obsessão pela reprodução total das paisagens e seus detalhes.

## 2 O "natural" do naturalismo

Os discursos destacados até aqui são relativamente comuns nas referências à fotografia e ao cinema: naturalismo como busca pela Verdade; como ontologia do aparelho; como verdade da "impressão".<sup>6</sup> Todos são parte de uma ênfase que se alterna entre objeto, aparelho e percepção. Gostaria, agora, de evidenciar outro discurso sobre o naturalismo e problematizá-lo junto à fotografia. Uma série de autores vem destacando a complexidade do sentido de naturalismo que emerge no contexto do naturalismo literário do século XIX. Para estes autores, o que define o "natural" do naturalismo é uma concepção soturna da natureza e da animalidade. A natureza é vista como uma força imanente que age para "desfazer" a humanidade. O humano é visto como um estágio frágil e irrisório, película que não consegue esconder as forças naturais e animais que habitam os corpos e determinam o tempo. Como afirma David Baguley, na visão naturalista, a natureza é ontologicamente "demoníaca", porque ameaça a humanidade, sugando-a rumo à indiferenciação com as suas leis, o que implicaria uma abolição das "singularidades humanas" (1990, p. 216, tradução nossa).<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Como a estética e a política do naturalismo fazem parte dos meus interesses de pesquisa, não posso deixar de notar quando aparecem em diversos textos que não se dedicam propriamente ao tema. É comum o naturalismo ser incluído como algo simplista a ser superado pela modernidade. Um exemplo esteve na associação feita por Ilana Feldmann (2017, p. 76) entre naturalismo e arte nazista: "Os nazistas classificavam como 'degenerada' toda manifestação artística que insultasse o espírito alemão, fugisse aos padrões clássicos de beleza e representação naturalista (em que são valorizadas a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras) ou apresentasse de modo evidente 'falhas' de habilidade artístico-artesanal. Nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente antinaturalista, era considerada em sua essência 'degenerada'".

<sup>5</sup> A relação entre Émile Zola e outros escritores naturalistas com a pintura impressionista é complexa e repleta de circunstâncias ao longo do tempo. Para um detalhado artigo acerca desta relação, cf. *O naturalismo nas artes plásticas* (FABRIS, 2017).

<sup>6</sup> Poderíamos acrescentar a referência ao naturalismo como "fotografia de natureza". O naturalismo aqui não é exatamente um tipo de olhar, mas sobretudo um tema olhado. É relevante, notar, inclusive, o universo dos chamados "filmes naturais", como eram frequentemente referidos os filmes documentais até meados dos anos 1940 no Brasil.

<sup>7</sup> Do original: In the naturalist vision, therefore, nature may be aesthetically good, but it is ontologically evil, for, however decorous and comforting it is in its place, it threatens the human order, draws man into an essential compliance with its laws, abolishes his distinct

Nesse sentido, o natural que habita o naturalismo não viria da tentativa de reproduzir uma fenomenologia da visão. Ele seria a face estética de uma rede conceitual que entrelaça ideias acerca do humano, do animal e do natural. Em uma palavra, Baguley define essa visão como "entrópica", no sentido de constituir uma "visão entrópica" da ação da natureza (1990). Também são notáveis as análises de Gilles Deleuze e Jacques Rancière acerca do "natural" naturalista e sua relação com a psicanálise, ambos atribuindo destaque para o conceito de pulsão de morte. Os autores possuem estudos relacionando naturalismo, psicanálise, pulsão de morte, literatura e, no caso de Deleuze, também o cinema.<sup>8</sup>

Ocorre de o naturalismo como "visão entrópica" ser preterido em debates acadêmicos porque seria uma espécie de análise dos temas representados, ao contrário do naturalismo como fenomenologia da visão. Por outro lado, podemos argumentar que a visão entrópica que move o naturalismo e o seu conceito de naturalidade determina uma série de recorrências estéticas e narrativas que se repetem em naturalismos literários e imagéticos ao longo dos anos.

### 3 A importância do tempo

O que eu gostaria de destacar é que o naturalismo como "visão entrópica" é dependente de um desenvolvimento no tempo. O artista naturalista precisa produzir sequências no tempo para elaborar suas revelações, seus ciclos intermináveis e o seu fatalismo. Por isso, Baguley destaca as melhores condições que a narrativa longa tem para produzir naturalismo, em comparação com a narrativa curta:

O meio natural para a literatura naturalista continua sendo o romance, porque o naturalismo requer toda a extensão da forma romanesca

para apresentar o trabalho dos processos subjacentes e degradantes com os quais o gênero lida, para apresentar o seu essencial desenvolvimento no tempo, tempo este que, para as infelizes vítimas das tragédias da existência cotidiana abordadas neste capítulo [...], é em si mesmo o agente fatal da sua dissolução (BAGULEY, 1990, p. 102, tradução nossa).<sup>9</sup>

Tanto Deleuze quanto Baguley destacam que a temporalidade do naturalismo é um elemento central e problemático. Deleuze inclui o naturalismo cinematográfico no contexto das imagens-movimento, entretanto, afirma que os naturalistas introduziram o tempo na imagem (2018, p. 193-217). O ponto crítico, para o autor, é que os naturalistas pararam na obsessão pela negatividade do tempo, sem conseguir observá-lo como uma multiplicidade. Baguley destaca algo da mesma ordem: "É uma literatura na qual o tempo é fundamentalmente problemático, porque é apresentado como um processo de contínua erosão"<sup>10</sup> (1990, p. 222, tradução nossa). Portanto, o tempo flui, mas sempre no sentido da dissolução da forma, do apagamento das diferenças, rumo a uma idêntica bestialidade que é ontologicamente negativa.

A narratividade naturalista pode ser caracterizada como entrópica ou repetitiva. A entrópica narra grandes "quedas" (BAGULEY, 1990), com "linhas de inclinação" (DELEUZE, 2018), se interessando pela transição que sai do estável, passa pelo instável e chega à dissolução das formas e relações. No caso da narrativa repetitiva, ela está baseada na exposição de ciclos intermináveis, que se renovam indefinidamente, continuando uma dada situação de miséria. Baguley também afirma que a repetição na narrativa naturalista pode estar vinculada a tendências de narrativas do cotidiano, estilo "fatias de vida" sem a adoção de tempos fortes e peripécias que fazem parte das narrativas tradicionais.<sup>11</sup>

humanity.

<sup>8</sup> Cf. *O inconsciente estético* (RANCIÈRE, 2009), *Zola e a fissura* (DELEUZE, 2007) e *Do afeto à ação: a imagem-pulsão* (DELEUZE, 2018). Sobre a relação de Deleuze com o naturalismo, remeto a artigo publicado anteriormente, "Deleuze and the work of death: a study from the impulse-images" (LEITES, 2020).

<sup>9</sup> Do original: The natural medium of naturalist literature remains the novel, for it requires the full span of the novel form to present the workings of the underlying, undermining processes with which the genre deals, to show their essential development in time, time which, for the hapless victims of the tragedies of everyday existence in this chapter (and for the hopeless brooders in the next), is itself the fatal agent of their undoing.

<sup>10</sup> Do original: Indeed, it is a literature in which time is fundamentally problematic, for time is presented as a process of constant erosion.

<sup>11</sup> Para desenvolvimento mais longo sobre conceito de naturalismo e suas narrativas, permito-me remeter a publicação anterior, *Cine-*

No momento, mais do que expor características da narratividade naturalista, é necessário evidenciar a premissa que está implícita nas considerações anteriores. Como afirmei anteriormente, o naturalismo da entropia e da pulsão de morte é dependente da exposição de uma sequencialidade no tempo, que permita ao artista explorar sua compreensão sobre os destinos do humano em seus entrelaçamentos com o animal e o natural.

#### 4 *Nada levarei qndo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*<sup>12</sup>

Um filme e um comentário do fotógrafo Miguel Rio Branco são notáveis no sentido de mostrar a importância do tempo e da sequencialidade para o desenvolvimento de obras com influência naturalista. A série de imagens feita por Rio Branco no Pelourinho no final dos anos 1970 deu origem ao filme *Nada levarei qndo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1981) e alimentou exposições e livros do fotógrafo ao longo das últimas décadas. Rio Branco, ao comentar as imagens feitas no Pelourinho, reitera que a principal forma de expressão para este trabalho foi o filme. Ele não entra em detalhes, mas afirma que precisava de um filme dotado de narratividade: "Acho que certos meios funcionam melhor que outros. Por exemplo, *Nada levarei qndo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* é um

trabalho que precisava ter sido feito como filme. Eu não poderia construir um livro apenas com imagens; a narrativa audiovisual funcionava mais" (RIO BRANCO; BOUSSO, 2012, p. 40).

Nas imagens do filme e da exposição de fotografias *Miguel Rio Branco: Nada levarei qndo morrer* (RIO BRANCO, 2017), vemos uma verdadeira obsessão pelas fotografias de marcas do tempo. Está evidente o interesse pelas cicatrizes, todas fotografadas com planos muito próximos, quase recortadas dos corpos aos quais pertencem. Não há interesse em individualizar a pessoa com a sua cicatriz, mas fazer o conjunto de cicatrizes significarem algo sobre uma determinada coletividade. Assim como existe a cicatriz do corpo, existe a ruína do espaço. O espaço arruinado não é apenas contexto, mas uma característica que merece ser enquadrada com autonomia.

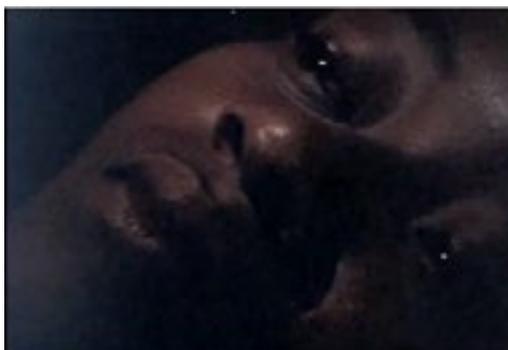
Então, digamos que existe uma temporalidade construída por Rio Branco por meio da procura de elementos simbólicos que funcionam como marcas do tempo em decadência. Cicatrizes e ruínas são signos que trazem uma memória de degradação, embora o conteúdo dessas memórias específicas não seja identificável nas fotografias de *Miguel Rio Branco: Nada levarei qndo morrer*. A fotografia estática permite a Rio Branco abordar o tempo de forma simbólica, colecionando e montando objetos que são a expressão de um passado sem conteúdo preciso.

**Figura 1** – A sequencialidade em *Nada levarei qndo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*



ma, *Naturalismo, Degradação* (LEITES, 2021).

<sup>12</sup> Este é o título do filme dirigido por Rio Branco em 1981. Ele faz referência a uma frase que o realizador leu escrita em uma parede do Pelourinho. Em 2017, foi realizada uma exposição de fotografias de Rio Branco no MASP, com o título de *Miguel Rio Branco: Nada levarei qndo morrer*.



**Fonte:** *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (RIO BRANCO, 1981).

Porém, agora escrevendo especificamente sobre o filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, vemos que se trata de uma obra para ser vista em sua duração. O filme possui uma organização em blocos bem demarcados sob alguns aspectos. O primeiro bloco é destinado às exterioridades dos espaços, construindo uma sociabilidade quase romantizada. Existe um humanismo, que individualiza o homem no enquadramento e o destaca do fundo, atribuindo ênfase à carteira de trabalho que carrega no bolso (Figura 1a). O segundo bloco passa às interioridades dos espaços, marcando uma sociabilidade violenta e com foco nas marcas do tempo arruinado, com destaque para os quadros de cicatrizes e ruínas do espaço. O primeiro plano do rosto da criança com uma grande cicatriz é emblemático deste bloco (Figura 1b). Inclusive, Rio Branco comenta em algumas oportunidades sobre esta cena, qualificando-a como um exemplo do que é fotografar sem romantizar a miséria (RIO BRANCO; BOUSSO, 2012, p. 83). O terceiro bloco adentra na interioridade das personagens, com a figuração de angústias profundas que as consomem por dentro. O filme entra definitivamente no universo monocromático, por meio de um movimento de câmera em direção ao olhar angustiado da personagem. Quando vai chocar-se com o olhar, corta para as cenas com um matiz avermelhado, sanguíneo e infernal. A partir daí vai alternando entre imagens deste universo interior e planos quase sempre estáticos de mulheres com olhar angustiado (Figura 1c, d).

Entre os blocos do filme, há uma transição da parte leve e alegre, quase romantizada, em direção à interioridade completamente angustiada. É ali que Rio Branco encontra sua região de silêncio absoluto, o "marco zero" da miséria mais profunda que julga encontrar na humanidade, o que se encontra na interioridade mais profunda, quando se penetra no interior dos corpos, para além da sua exterioridade romantizada. Em outro trabalho, Rio Branco utilizou o conceito de *Marco Zero* (RIO BRANCO, 2012) para designar essa região originária. Em outros dois, ele recorreu a vocabulários relativos ao silêncio: *Silent Book* (RIO BRANCO, 1998) e *Gritos surdos* (RIO BRANCO, 2002). A relação com o puro silêncio não é fortuita, a pulsão de morte é silenciosa, como disse Sigmund Freud (2013).

Com a sequencialidade do filme, Rio Branco consegue explorar as forças destrutivas fundamentais que julga encontrar na humanidade. Em um movimento característico do naturalismo, ele parte do individualizado e move-se em direção ao não individualizado, figurando a "naturalidade" como uma região monocromática, avermelhada, um fogo interior que habita e deforma os corpos e os espaços. Para as imagens unitárias, é mais difícil expor o fluxo do tempo sugerido, o tempo em direção à indiferenciação, ao apagamento das diferenças, à reunião da humanidade em traços comuns e "naturais". É nesse sentido que a imagem estática unitária é mais arreada à exposição de fluxos de tempo sequenciais que são importantes no naturalismo de ciclos ou de degradação. A seguir, passaremos à análise

de um naturalismo insistente em uma série de fotografias, *Copacabana Palace*, desde logo em comparação com outras imagens de ocupação urbana.

#### 4 *Copacabana Palace* I: prédio não desejado

Em imagens de ocupação urbana, é comum que títulos façam referência aos prédios e endereços. Normalmente, o espaço habitado não é contexto para a produção de narrativas diversas, ele é uma materialidade relevante para o olhar que a imagem dirige às possibilidades de lutas por moradia. Em muitos filmes e fotografias de ocupação urbana, o prédio é objeto de desejo: ocupado, cuidado e reconstruído, o prédio do filme *Era o hotel Cambridge* ganha vitalidade com os moradores vindos de diversas regiões do Brasil e do mundo. O livro *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cidade e educação* (CAFFÉ, 2017) é uma espécie de comentário teórico e pedagógico

sobre o filme, feito com alguns textos e muitas fotografias. Neste livro, a fotografia e o texto comentam o filme e vemos toda a importância atribuída à reconstrução do espaço.

No fotolivro *Marrocos*, sobre a ocupação do edifício do Cine Marrocos, encontramos a seguinte estratégia: a fotografia de duas páginas do corredor vazio se abre em quatro páginas e vemos quatro retratos de moradores, produzidos no mesmo corredor (Figura 2). Cada morador é único, tem uma roupa que o diferencia e porta instrumentos que remetem à sua atividade. Os moradores usam roupas coloridas e estão posicionados no centro da região de maior luminosidade do quadro, vinda da janela. Assim, se destacam em meio ao prédio com corredores acinzentados e pouco iluminados. Ao adotar este dispositivo, o fotolivro *Marrocos* produz um prédio que se abre para mostrar seus múltiplos e iluminados moradores, que conferem vitalidade ao espaço.

**Figura 2** – Páginas "se abrem" para mostrar iluminados moradores e sua diversidade em *Marrocos*



**Fonte:** *Marrocos* (DI BELLA; CHRIST, 2017).

Ao longo do livro, a estratégia "de abertura" é repetida. Nas vezes em que "o prédio se abre", vemos a evolução da narrativa da ocupação: primeiro, retratos dos moradores; depois, as múltiplas telas de televisão que eles assistem; logo, o processo de despejo; e, finalmente, dezenas de quartos vazios e tristes, com objetos que ficaram e que prestam o testemunho de uma vitalidade que agora não existe mais no prédio desocupado.

O olhar desejanter e construtivo a respeito dos prédios, que vemos em *Era o hotel Cambridge* e *Marrocos*, entre outros, não diz respeito a *Copacabana Palace* e ao naturalismo que insiste nessa série de fotografias. O título do livro visa explorar uma contradição com o luxuoso hotel da Zona Sul do Rio de Janeiro, embora o prédio fotografado fosse mais conhecido como Jambaláia.

Ao longo do livro, o prédio do *Copacabana*

*Palace* está sempre presente. Em algumas imagens, o prédio é o tema principal: há fotografias com ângulo aberto que mostram a fachada, há uma fotografia com o prédio refletido em uma poça de água imunda, repleta de lixo de todas as ordens. Ao longo da série, a situação do prédio

não se alterna. É uma complicada estabilidade em que o prédio é dominado pela sujeira (Figura 3), os corpos são integrados à paisagem deplorável (FIG. 3) ou curvam-se sob a força da grande e sombria estrutura.

**Figura 3** –Prédio não desejado em *Copacabana Palace*



**Fonte:** *Copacabana Palace* (BAUZA, 2016).

## 5 *Copacabana Palace II: o destino da palavra*

Assim como *Marrocos* e *g11* (CIA DE FOTO, 2006), *Copacabana Palace* possui uma galeria de retratos de moradores da ocupação urbana. Na imensa maioria dos retratos, pessoas aparecem apenas com suas roupas, sem objetos nas mãos. Dois retratos constituem exceção: um homem segura um livro; outro segura um martelo e veste acessórios de uma construção (luva, capacete). A presença do livro e do martelo nesses retratos é uma excepcionalidade. Por meio deles, podemos evidenciar uma quase ausência: a escrita e o trabalho praticamente inexistentes em toda a série.

Em *Copacabana Palace*, vemos um amplo

processo de extrativismo. O homem extrai a vitalidade do animal e extrai o que pode do prédio e das máquinas. O prédio e o ambiente pressionam o homem e o reduzem a um estado de bestialização, transformando-o em um ser que cresce em meio ao lixo sem trabalho e sem escrita (Figura 3). Uma fotografia relevante nesse sentido mostra um cavalo morto no primeiro plano da imagem. Atrás, vemos um carro destruído, com anúncio de "venda de peças". No plano de fundo, há o grande prédio em ruína (Figura 4). O ferro velho para desmanche de máquinas é a atividade por excelência dentro de um ciclo de extrações (do prédio, da vida dos animais, da figura humana

que desfalece na fotografia do final da série).

**Figura 4** – Extrativismo generalizado em *Copacabana Palace*



**Fonte:** *Copacabana Palace* (BAUZA, 2016).

A aposta de *Copacabana Palace* de caracterizar a ocupação como um ciclo de desmanches também implica em uma ausência de ênfase nos processos de organização que existem em quaisquer comunidades. Certamente, as realidades são muito variadas no que tange à organização, mas direcionar ou não o olhar para elas também é uma opção estética e política. Nesse sentido, *Copacabana Palace* se distancia de uma rica série de imagens em torno da ocupação e da autoconstrução urbana. As conversas e reuniões de organização das comunidades são frequentes em filmes como *Memórias de Izidora* (SILVEIRA; DE PAULA; FREITAS; VIEIRA; RESENDE, 2016) e *Entre nós talvez estejam multidões* (BEMFICA; MAIA DE BRITO, 2020), entre outros. Em alguns filmes, o processo de novas ocupações recebe destaque<sup>13</sup> e, então, vemos uma complexa organização, que envolve longo planejamento, articulação entre diversas ocupações, divisão rigorosa das atividades, estabelecimento de prioridades na

chegada aos novos espaços (equipes de limpeza, de elétrica, de segurança, de alimentação etc.), equilíbrio para alternância entre a espera e a evolução rápida rumo aos objetivos ao longo de todo o processo, e, posteriormente, uma batalha jurídica para manutenção dos espaços.

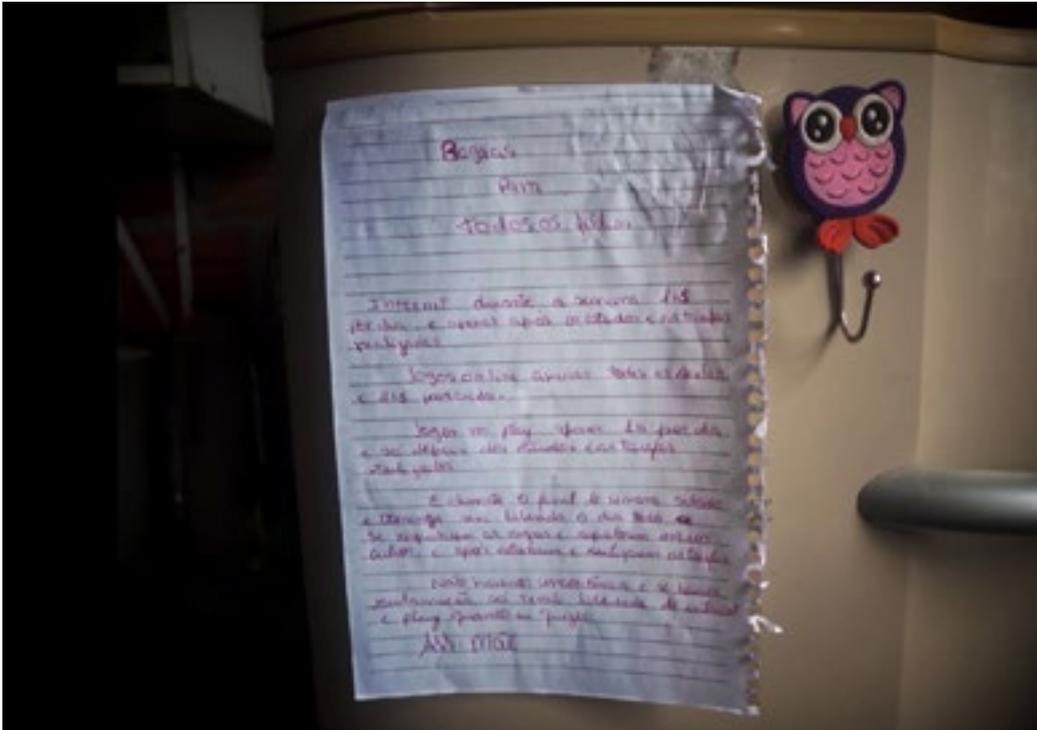
De maneira geral, em imagens de autoconstrução e ocupação urbanas, a palavra tem uma função importante em todo o processo de organização. Ela serve para articular as memórias, distribuir as atividades, debater as prioridades, informar as dificuldades jurídicas. No filme *Construção* (DA ROSA, 2020), há um plano notável acerca da função da palavra na nova comunidade familiar que se instala. Uma das últimas imagens do filme é o primeiro plano de uma carta de princípios que está fixada na parede da casa recém-construída. Ali vemos uma lista de princípios, as "regras para todos os filhos": quantas horas podem utilizar celular e internet; a liberação de uso geral nos finais de semana, caso

<sup>13</sup> Por exemplo, em *Dia de festa* (VENTURI, 2006), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* e *Era o hotel Cambridge*.

respeitem o dever de estudar; as consequências em caso de não cumprimento – “Não havendo concordância e se houver reclamação, só terão

liberdade de internet e play quando eu quiser. Ass: mãe” (Figura 5).<sup>14</sup>

**Figura 5** – Primeiro plano das “Regras para todos os filhos”, em *Construção*



**Fonte:** *Construção* (DA ROSA, 2020).

Voltando a *Copacabana Palace*, notamos a ausência de interesse nos processos organizativos, ainda que tímidos. Não há fotografias de reuniões e atos de reivindicação. O que vemos, no máximo, é um grupo de moradores que parece escutar alguém falando. Nesta fotografia, o enquadramento só mostra os rostos angustiados. De resto, no livro, vemos apenas pequenas aglomerações. Com relação à palavra escrita, ela está nas paredes, mas, via de regra, é um contexto desimportante para os interesses da fotografia. Quando a imagem se interessa pela escrita da parede, é para mostrar no centro da imagem as iniciais do CV, provavelmente em referência ao Comando Vermelho.

A imagem mais extrema a propósito do destino

da palavra em *Copacabana Palace* está no livro escolar despedaçado e engolido pela terra em uma fotografia (BAUZA, 2016, p. 72-73). A câmera vira-se para o solo e enquadra três objetos altamente simbólicos no centro da imagem: o livro escolar rasgado; a boneca loira com olhos azuis, sem roupas, sem pernas e com apenas um dos braços; uma latinha, que parece ser de cerveja, amassada. A terra é escura, tem galhos e folhas, mas um evidente sinal de queimada. Outros objetos pequenos também estão no enquadramento, mas o centro do quadro e da iluminação é dedicado ao caderno, à boneca e à lata amassada. Certamente, essa composição dos objetos na fotografia revela, por meio de uma simbolização sobre “o descarte” das letras e da infância na

<sup>14</sup> Ver também a coleção de “Exemplos de comunicação”, que consta em *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação* (CAFFÉ, 2017, p. 38-39): é uma série de fotografias de regras, avisos, chamadas e escalas que constam na ocupação, muito próximas do plano de *Construção*.

ocupação, o destino que a palavra encontra na lógica do fotolivro *Copacabana Palace*.

### 6 Copacabana Palace III: política de luzes

Iluminar um prédio e organizar sua fiação elétrica é uma das formas de dar vitalidade à construção e permitir que ela seja apropriada de diversas maneiras. Em *Era o hotel Cambridge*, logo no início do filme, um problema na bomba de água coloca a equipe de elétrica em alerta. Ao começar o reparo, um susto: o prédio fica completamente na escuridão. O quadro escuro na tela, logo iluminado por uma lanterna, dura alguns segundos. Em seguida, a eletricidade retorna e o quadro se ilumina de novo. Com essa cena, somos apresentados a uma pequena equipe de moradores que se ocupa de funções técnicas de eletricidade e encanamento. São moradores com diversos níveis de especialidade que colaboram entre si. Ao longo do filme, retornaremos algumas vezes a este espaço: é escuro, sem janelas e com iluminação fraca. Poderíamos dizer que a iluminação das cenas dentro desse espaço é realista, simulando uma ordem de simplicidade, incorporando dureza e baixa intensidade. Ao longo do filme, vemos esse espaço se configurar como ambiente de amizade e fabulação por parte dos moradores do prédio. Ele é definido progressivamente como um local de encontros que está "na base" do prédio tanto do ponto de vista técnico (a energia que flui pelas entranhas da construção), quanto simbólico (os encontros e a amizade que flui entre a maior parte dos moradores).

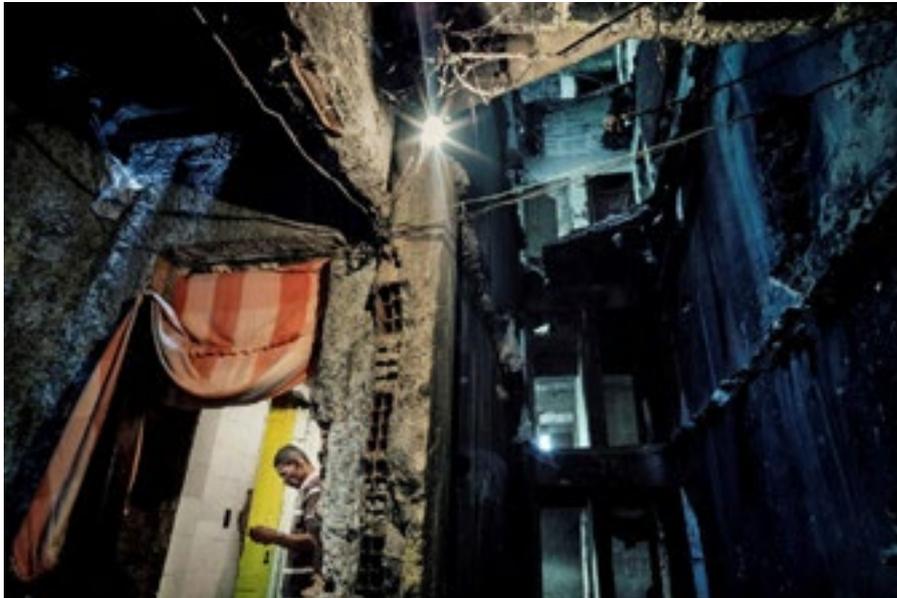
Outra política de luzes, neste caso, como plasticidade da ocupação urbana na imagem, aparece no primeiro bloco de *Conte isso àqueles que*

*dizem que fomos derrotados*. As pequenas luzes chegam ao local escuro e se movimentam como vaga-lumes, preparando o terreno, povoando o espaço. Não é difícil lembrar da análise de Didi-Huberman (2011) acerca da sobrevivência dos vaga-lumes, com suas luzes que se diferenciam tanto da escuridão quanto da hiperluminosidade do fascismo.<sup>15</sup>

No caso de *Copacabana Palace*, a eletricidade também recebe atenção inúmeras vezes. Normalmente, vemos fios soltos e improvisados que correm pelas paredes. Em uma fotografia (BAUZA, 2016, p. 176-177), o primeiro plano da lâmpada mostra uma luz muito fraca, que ilumina apenas o entorno, revelando uma acumulação de sujeira, teias e outros rastros de insetos. Há apenas uma fotografia com manutenção elétrica que, a propósito, é uma das raras fotografias com alguma ordem de trabalho na série (Figura 6). Nesta fotografia, o homem que trabalha está deslocado para a esquerda inferior do quadro. Embora pequeno, ele recebe destaque porque está na região de maior luminosidade e emoldurado por uma porta aberta. Acima dele, vemos a ruína de muitos andares do prédio e suas múltiplas portas. A fotografia explora uma relação de superfície e profundidade: a luz vem das profundezas por um fio, mas a manutenção só é suficiente para iluminar uma parcela ínfima da superfície. O que se revela não é nada animador: sujeira, insetos, ruína, é isso que insiste e domina os espaços em sua profundidade. Nesse sentido, a luz em *Copacabana Palace* não está associada a uma vitalidade que vem ocupar a escuridão; ela é um pequeno feixe que ilumina parcamente a superfície, apenas o suficiente para mostrar as camadas da miséria que está nas entranhas do espaço e que se avizinha perigosamente.

<sup>15</sup> Didi-Huberman propõe, a partir de um estudo sobre textos de Pier Paolo Pasolini, que certas imagens são como "imagens-vaga-lumes" iluminando os períodos de escuridão. Não se trata de imagens que prometem um futuro de redenção, mas que ajudam a sobreviver e desejar em situações sombrias. *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* produz uma "imagem-vaga-lume", com luzes de lanternas que brilham e se deslocam pela escuridão do terreno ocupado, durante o primeiro bloco do filme. Recentemente, o fotógrafo e professor Osmar Gonçalves (2019) utilizou este conceito para dar título a sua série sobre vendedores ambulantes noturnos em cidades da América Latina.

**Figura 6** – Profundidade da ruína em *Copacabana Palace*



Fonte: *Copacabana Palace* (BAUZA, 2016).

### 7 *Copacabana Palace* IV: desfalecer como destino

Uma das últimas fotografias de *Copacabana Palace* mostra uma mulher caminhando à beira da rodovia (BAUZA, 2016, p. 206-207). Ela está de costas. À esquerda, vemos os prédios. À direita, um carro que vem pela estrada e cujas luzes produzem um quadrado claro na imagem. Vemos que a mulher veste uma saia, um "top" e um salto alto. Ela carrega uma pequena bolsa na mão esquerda. É impossível saber se a fotografia representa uma cena de prostituição, mas seria razoável pensar que esta é a tese produzida pelo livro. De todo modo, a imagem mostra um processo de apagamento do humano. A mulher que caminha está borrada, provavelmente devido ao deslocamento feito durante a longa exposição frequentemente necessária em fotografias noturnas. Em meio a um conjunto de figuras fixas (o prédio, a árvore, o matagal, o poste de luz), a mulher que caminha, única figura humana na cena (exceto por algumas silhuetas ao longe), está borrada. Não se trata de um borrão absoluto: o que vemos são traços sutis, pouco constituídos, como se essa figura estivesse se apagando em

sua caminhada entre os prédios e os carros.

A perspicácia de tal figuração do desfalecimento da figura humana no interior do ambiente é questionável. Poderíamos considerá-la uma metáfora fácil a partir da utilização do recurso fotográfico. Contudo, até aqui ainda estaríamos no campo da observação de uma fotografia unitária, com suas potencialidades e limitações. Quando observamos esta fotografia no contexto de *Copacabana Palace*, vemos aflorar uma direção suplementar. Na página anterior à fotografia da mulher que desfalece, já no final do livro, o que vemos é uma grande inserção textual. Em duas páginas pretas, lemos a mesma frase, em alemão, inglês e português: "Ihr Leben wurde nicht entworfen, es wurde verworfen", "Their lives were not conceived, they were discarded", "Suas vidas não foram projetadas, foram rejeitadas" (BAUZA, 2016, p. 204-205).

A inserção dessas frases tão destacadas não passa despercebida. Na esteira de Jacques Rancière, penso que é preciso compreender as fotografias como agenciamentos de funções de texto e de imagem, no sentido de uma "frase-imagem" (2012a, p. 56). Neste caso, a inserção de um texto

tão incisivo, tão pouco nuançado, produz um grande efeito sobre o conjunto da série. Após quase 200 páginas de fotografias sem texto, lemos frases que nos convidam a direcionar o sentido e até a produzir uma ordem de narratividade. Ao chegarmos à fotografia do "desfalecimento" da figura humana, já estamos convidados a interpretá-la como a figuração do processo de "descarte" ou de "rejeição" de uma vida.

A frase sobre o descarte de vidas produz uma relação no tempo. Não sabemos se a vida na ocupação é o resultado de um descarte, ou se o descarte é a consequência da vida na ocupação. Mas sabemos que a frase reforça uma relação no tempo que envolve o descarte e a ocupação. Como vimos, o naturalismo como "visão entrópica", em relação com a "pulsão de morte", é associado a uma sequencialidade, que pode ser uma narrativa entrópica ou uma grande sequência de repetições. Muitas vezes, o naturalismo é uma reunião de ambos. No caso de *Copacabana Palace*, a tônica é uma repetitividade: do prédio, do lixo, dos bebês nos apartamentos, dos carros despedaçados. No final, todavia, somos apresentados a uma pequena narratividade, que procura mostrar um destino comum "em queda", por meio de imagens e palavras que afirmam: desfalecer é o destino.

## 8 A passividade e a atividade na política das imagens

Ao falar sobre a temporalidade do naturalismo, Deleuze (2018, p. 199) observa que ela é obcecada pelos efeitos negativos do tempo ("usura, degradação, desperdício, destruição, perda ou simplesmente esquecimento"). A postura de Deleuze não é de crítica às imagens, mas ele não deixa de reconhecer que faltaria ao naturalismo se interessar também pela multiplicidade e pelo desejo para atingir o tempo em sua maior potencialidade. A observação de Deleuze é política e se conecta com a teoria que erigiu com Félix Guattari a respeito do desejo, do tempo e do corpo sem órgãos.

É relevante que na crítica política feita ao naturalismo por György Lukács (1965) esteja

implicada a denúncia de uma certa ausência de desenvolvimento no tempo. Lukács afirma que o naturalismo se caracteriza por seu fundamento descritivista, em detrimento do desenvolvimento da ação narrativa. A hipertrofia da descrição seria também uma supressão do tempo, da sequencialidade, das explicações causais e das esperanças futuras, em suma, das possibilidades de "evolução" nos "romances evolutivos":

Não nos vemos em face de um homem vivo que compreendamos e amemos como tal e que no curso do romance vá sendo espiritualmente deformado pelo capitalismo; vemo-nos, isso sim, em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara do seu ser morto. O fatalismo dos escritores e a capitulação deles – ainda quando a contragosto – em face da inumanidade no capitalismo determinam a ausência de efetiva evolução nestes "romances evolutivos" (LUKÁCS, 1965, p. 83).

Lukács introduz o conceito de inumano para falar das personagens no naturalismo. Para compreendermos a crítica de Lukács, temos que considerar sua concepção de que o capitalismo é produtor de inumanos. O inumano não é o pós-humano, nem o que escapa ao humano dentro de cada indivíduo. O inumano em Lukács aparece como uma produção no tempo, a consequência última do regime capitalista, o qual se caracteriza pela tentativa de expropriação da humanidade. Entretanto, podemos entrever que, para Lukács, a inumanidade almejada pelo regime capitalista nunca pode ser absoluta, porque sempre haverá uma reserva de vida que vai possibilitar a organização e a ação. O pensamento revolucionário não pode acreditar na expropriação absoluta, porque isso seria, também, acabar com a esperança e arriscar-se no entorno do pessimismo e do fatalismo. Portanto, para Lukács, no desenvolvimento do amplo processo de exploração capitalista sempre há revolta, resistência, sucessos e fracassos relativos.

Dito isto, podemos compreender um importante aspecto da crítica de Lukács ao naturalismo: para ele, embora o naturalismo compreenda a existência de inumanos no capitalismo, ele apresenta-os como já-dados, corpos passivos que

não resistem nem se organizam. Nesse sentido, os inumanos denunciados por Lukács são inumanos porque afastados de sua própria história e temporalidade. Como um inumano dado, esses seres não são "homens vivos" no curso da sua própria temporalidade, sendo representados como desprovidos da capacidade de levantarem-se e converterem a passividade em uma atividade.<sup>16</sup>

As imagens de *Copacabana Palace* estão repletas de passividade e de inumanidades, no sentido da crítica de Lukács. Embora seja problemático manter a crítica de Lukács a todo o conjunto das obras naturalistas, penso que ela pode ser útil para analisar obras com influência naturalista, incluindo desdobramentos contemporâneos, como *Copacabana Palace*.

Eventualmente, seria possível argumentar que as imagens de *Copacabana Palace* apenas refletem uma realidade observada, trazendo certa fidelidade com relação ao "referente". Inclusive, esta é uma defesa comum de autores naturalistas perante críticas que recebem, desde Émile Zola. Todavia, a produção de imagens de uma

dada realidade será sempre uma articulação, uma relação dialógica entre o que o mundo tem a oferecer, e o que a imagem tem condições e interesse de produzir.

Como exemplo de que o tratamento da realidade em *Copacabana Palace* não é uma necessidade, incluo nestas considerações uma fotografia que foi publicada em crítica da revista *Época* (BAUZA; SARMENTO, 2017). Esta fotografia (Figura 7) é de Peter Bauza e, também, consta no livro *Copacabana Palace*. Todavia, na crítica da revista *Época*, a fotografia está emoldurada e possui uma legenda. Na legenda, lemos o nome da mulher (Juliette), bem como a designação da sua relação com as crianças: é mãe. Em seguida, podemos ler que a família está em disputa pela casa própria, no contexto de um programa governamental ("Minha Casa Minha Vida"), mas recebendo a oposição do tráfico que domina o local ("perto da favela Santa Cruz"). Com essas informações, a crítica adiciona história e a noção de evolução que está ausente no livro.

**Figura 7** – Fotografia de *Copacabana Palace* recebe outro tratamento quando publicada em revista



Sobrevivendo no inferno (BAUZA; SARMENTO, 2017).

<sup>16</sup> Utilizo termos e remeto às análises de Georges Didi-Huberman (2017, 2021) acerca das imagens de levantes e da conversão da passividade em atividade no cinema político.

Para outra perspectiva sobre o político em obras realistas e naturalistas, poderíamos recorrer às teses de Jacques Rancière (2009, 2010) sobre o tema. Para ele, a descrição do realismo e do naturalismo contém uma passividade, mas que se alterna com a atividade de personagens que se movimentam e de artistas que buscam atribuir sentido ao mundo. Rancière (2012b, p. 66) demonstra ressalvas com relação à arte que pretende produzir uma ação direta, ainda que mediada pela transição intelectual: "Não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação".

Penso que a tese de Rancière traz consigo uma recusa em aceitar um poder soberano do humano frente à matéria e à natureza, que no limite está na base da ideologia do "progresso". Este "progressismo" traz consigo uma concepção política de domínio do humano sobre a matéria e uma valorização da atividade sobre a passividade.

Por outro lado, Rancière (2011) também é um crítico severo da arte como um pensamento da passividade, do reconhecimento de uma natureza severa e destrutiva agindo sob o humano e impossibilitando as expectativas de emancipação. Trata-se de um pensamento que pode aparecer como nobre dentro das artes de denúncia social, mas falha em ver os agenciamentos de atividade que existem no mundo, mesmo na miséria mais denunciável.

Quando afirma um tenso enfrentamento entre o ativo e o passivo, o descritivo e o narrativo, Rancière está buscando crer na atividade (que pode emancipar), mas buscando evitar um humanismo dominante e ingênuo sobre a matéria e a natureza. É esta tensão que Rancière observa em algumas das suas análises sobre arte e política: de Dziga Vertov, sobre o olho individual que procura enquadrar o mundo, mas que é a todo momento confrontado pelo fluxo da matéria e

das massas que se movem; de Pedro Costa, que explora a distância entre os ambientes convertidos em natureza-morta e "o esforço dos corpos a recuperarem sua voz"; de Émile Zola, cujo personagem doutor Pascal tenta resistir racionalmente aos impulsos do vício que foi inscrito na matéria do seu corpo.<sup>17</sup>

Em *Copacabana Palace*, não é difícil observar a ordem de passividades e inumanidades. A série de quase ausências é notável: a organização, as atividades, o trabalho, a resistência, as linhas de fuga. A parte textual que acompanha as fotografias no fotolivro *Copacabana Palace* reivindica o uso do termo "descarte" para falar das vidas fotografadas (BAUZA, 2016, p. 204-205). Este paradigma da vida descartada ou rejeitada define *Copacabana Palace* e o distancia largamente de outras imagens que acompanham ocupações e autoconstruções urbanas no Brasil. Não é fortuita a quase ausência de palavras e atividades, em uma imagem que procura ver a vida no que ela tem de "descartada" ou "rejeitada".

Se recupero as teses sobre o naturalismo para pensar a atividade e a passividade na política de imagens de ocupação e autoconstrução contemporâneas, é porque o naturalismo muito se interessou pela vida em sua relação com habitações coletivas e periféricas. Livros como *O cortiço* (AZEVEDO, 2015), *Casa de pensão* (AZEVEDO, 2013), *A luta* (DOLORES, 2011), entre outros, exploraram essa dimensão, problematizando já no século XIX as visões mais otimistas acerca das promessas da industrialização, da urbanização e do capitalismo.

Como vimos, seguindo Rancière, o naturalismo expõe a tensão que pode ter como vencedora a morte, mas frente à atividade da vida. Penso que este é um conflito do melhor naturalismo, incluindo aquele que se dedicou a "estudar" a vida em habitações coletivas periféricas. Para citar dois exemplos, podemos ficar com o clás-

<sup>17</sup> As análises referidas estão nos seguintes textos de Rancière: "A vertigem cinematográfica: Hitchcock-Vertov e retorno" (2012c), *Paradoxos da arte política* (2012b, p. 79) e *O inconsciente estético* (2009). Os exemplos aqui incluídos, de Vertov, Costa e Zola, são indicações de estudos em que Rancière explora sua teorização sobre a atividade e a passividade na arte, explicitando implicações estéticas e políticas. O leitor poderá explorar este tema na vasta obra de Rancière sobre o regime estético das artes. Para os fins deste artigo, o importante é incluir o naturalismo neste rol de obras que desorganizam as relações estáveis entre a atividade e a passividade, mostrando o pensamento de Rancière sobre o tema e sua distância frente à tese de Lukács.

sico romance *O cortiço* (AZEVEDO, 2015) e suas múltiplas histórias de construção e degradação no entorno do prédio; e o recente filme *Amarelo manga* (ASSIS, 2003) e suas personagens que se revoltam e, pelo menos potencialmente, dão margem a novos processos de organização. Nesse sentido, não basta dizer que *Copacabana Palace* é herdeiro de um naturalismo entrópico e repetitivo, mas que o faz sem atingir as dinâmicas que fizeram algumas obras terem um duradouro interesse estético e político.

A ideia de uma "vida" descartada possui uma contradição inultrapassável. Se é uma vida, se ainda é uma vida, ela não pode estar descartada. Se está descartada, é porque já não falamos mais de uma vida, mas de uma morte ou de uma quase morte, de uma existência como morto-vivo ou zumbi.<sup>18</sup> De todo modo, o que eu gostaria de acentuar é que a visão de que uma vida pode ser "descartada" já contém uma política, que recusa em procurar na existência um excedente não apropriável, com regiões de "inteligência, experiência, conhecimento e desejo" que "excedem" e, pelo menos, tem a possibilidade de se transformar em organização e revolta.<sup>19</sup>

O vocabulário do descarte também aparece em *Marrocos*, mas, neste caso, descartado é o "lugar" e não a vida (DI BELLA; CHRIST, 2017). O lugar "descartado" é ocupado pela vitalidade das pessoas, que o transformam em um local de cultura. No caso de *Era o Hotel Cambridge, Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados e Construção*, a vitalidade e a ação são ainda mais evidentes. Embora com estratégias bastante diferentes, essas imagens evidenciam o desejo despertado pelas construções que são erguidas e cuidadas, pelas luzes que são direcionadas para iluminar a escuridão da matéria e pela palavra que vem intervir na organização das comunidades.

## Referências

911. Realização: Cia de foto. São Paulo: Cia de foto: Twinstudio, 2006. Disponível em: <https://vimeo.com/5820275>. Acesso em: 20 jan. 2020. Postado por *ciadefoto*.
- AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Recife: Parabólica Brasil: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003. 35mm, COR, 100min, 24q, Scope.
- AZEVEDO, Aluísio. **Casa de pensão**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: L&M Pocket, 2015.
- BAGULEY, David. **Naturalist fiction: the entropic vision**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia: Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859 [20/06/1859]. In: **Ronaldo Entler**. [S. l.], 2007. Tradução e comentários de Ronaldo Entler. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/baudelaire2.html>. Acesso em: 11 mar. 2022.
- BAUZA, Peter. **Copacabana Palace**. Baden, Austria: Edition Lammerhuber, 2016.
- BAUZA, Peter; SARMENTO, André. Sobrevivendo no inferno: ao recusar estereótipos de miséria, Peter Bauza registra a vida cotidiana pulsante em uma ocupação no Rio de Janeiro. **Época**. [S. l.], 2 nov. 2017. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/cultura/noticia/2017/11/sobrevivendo-no-inferno.html>. Acesso em: 1 set. 2022.
- BECKER, Colette. **Lire le réalisme et le naturalisme**. Paris: Dunod, 2010.
- BOULOS, Guilherme. **De que lado você está?: reflexões sobre a conjuntura política e urbana no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CAFFÉ, Carla. **Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- CASTAGNARY, Jules-Antoine. Salon de 1863. In: CASTAGNARY, Jules-Antoine. **Salons (1857-1870)**. Tome premier. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1892. P.100-182. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k550068>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- CHEVREL, Yves. **Le naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international**. Paris: PUF, 1993.
- CHEVREL, Yves. Naturalisme. In: **Encyclopædia Universalis**. [S. l.], 2016. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/naturalisme>. Acesso em: 19 dez. 2016.
- CONSTRUÇÃO. Leonardo Rosa. Pelotas: Saturno; UFPel, 2020.

<sup>18</sup> O naturalismo já foi louvado pela produção de personagens bestializados desprovidos de humanidade, eventualmente da ordem dos mortos-vivos ou zumbis, como afirma Toni Williams (2015, p. 9-25) quando escreve sobre a importância de Émile Zola para o cinema de George Romero. Por outro lado, o naturalismo também já foi criticado pelo mesmo motivo, como vimos nas teses de Lukács.

<sup>19</sup> Este trecho tem inspiração no pensamento da "multidão", de Hardt e Negri: "Este excedente, no nível filosófico mais abstrato, é a base sobre a qual o antagonismo transforma-se em revolta. Em outras palavras, a privação pode gerar raiva, indignação e antagonismo, mas a revolta só surge com base na riqueza, ou seja, um excedente de inteligência, experiência, conhecimento e desejo" (HARDT; NEGRI, 2005).

CONTE isso àqueles que dizem que fomos derrotados. Direção: Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte: MLB/Miúdo Cinematográfico, 2018.

DELEUZE, Gilles. Do afeto à ação: a imagem-pulsão. *In*: DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** – A imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 193-217.

DELEUZE, Gilles. Zola e a fissura. *In*: DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 331-342.

DI BELLA, Gabriela; CHRIST, Gui. **Marrocos**. São Paulo: 2017.

DIA de festa. Toni Venturi. Produção: Neurotika; Pássaro Filmes; Olhar Imaginário; Aityzem Television; DE Productions, 2006. 35 mm, COR, 77 min, 2.156 m, 24 q.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

DOLORES, Carmen. **A luta**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2011.

EMERSON, Peter Henry. **Naturalistic Photography for Students of the Art**. Londres: Gilbert and Rivington, 1889.

ENTRE nós talvez estejam multidões. Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte: Amarillo Produções Audiovisuais, 2020.

ERA o hotel Cambridge. Eliane Caffé. São Paulo: Aurora Filmes, Fandango Sales, 2016. DCP, COR, 93min45seg, 24q

FABRIS, Annateresa. O naturalismo nas artes plásticas. *In*: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (org.). **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 555-587.

FELDMAN, Ilana. Notas da edição brasileira. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017. p. 75-85

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GONÇALVES, Osmar. **A sobrevivência dos vagalumes**. Prix Photo Aliança Francesa. 9. ed. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://prixphotoaf.com.br/historico-2019>. Acesso em: 19 abr. 2023.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LEITES, Bruno. **Cinema, Naturalismo, Degradação**: ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2021.

LEITES, Bruno. Deleuze and the Work of Death: A Study from the Impulse-Images. **Deleuze and Guattari Studies**, Edinburgh, v. 14, n. 2, p. 229-254, 2020. Disponível em: [https://www.eupublishing.com/doi/pdf/10.3366/dlgs.2020.0400](https://www.euppublishing.com/doi/pdf/10.3366/dlgs.2020.0400). Acesso em: 10 mar. 2022.

LOPES, Denilson. Nem sertão, nem favela. *In*: LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UnB, 2007. p. 101-112.

LOPES, Denilson. O retorno do artifício. *In*: LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: HUCITEC, 2016. p. 167-187.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever. *In*: LUKÁCS, Georg. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965. P. 43-94.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MEMÓRIAS de Izidora. Vilma da Silveira, João Victor Silveira de Paula, Kadu de Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende, Local: Produtora, 2016.

MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo. Naturalismo, aqui e lá-bas. **O eixo e a roda**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 109-127, 2009.

NADA levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno. Miguel Rio Branco. Salvador Momento filmes, 1981. 16mm, COR, 20min, 220m, 24q.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos, Cebrap**, [S. l.], v. 86, p. 75-90, mar 2010. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-86>. Acesso em: 9 set 2022.

RANCIÈRE, Jacques. El giro ético de la estética y de la política. *In*: RANCIÈRE, Jacques. **El malestar en la estética**. Buenos Aires: Editora Capital Intelectual, 2011. p. 133-161.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. *In*: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b. p. 51-81.

RANCIÈRE, Jacques. A vertigem cinematográfica: Hitchcock-Vertov e retorno. *In*: RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c. p. 29-51.

RIO BRANCO, Miguel. **Silent book**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

RIO BRANCO, Miguel. **Gritos surdos**. Porto: Centro Português de Fotografia, 2002. Disponível em: <http://miguelriobranco.com.br/portu/livro10.asp>. Acesso em: 22 jun. 2020.

RIO BRANCO, Miguel. **Maldicidade** – Marco Zero. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu da Imagem e do Som-SP: Governo do Estado de São Paulo, 2012.

RIO BRANCO, Miguel. **Miguel Rio Branco**: Nada levarei quando morrer. São Paulo: MASP, 2017.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares**: a colonização da terra e da moradia na era das finanças. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

RIO BRANCO, Miguel; BOUSSO, Daniela. Daniela Bousso entrevista Miguel Rio Branco. *In*: RIO BRANCO, Miguel. **Maldicidade – Marco Zero**. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu da Imagem e do Som-SP: Governo do Estado de São Paulo, 2012. p. 13-85.

WEISBERG, Gabriel. **Illusions of reality**: naturalist painting, photography and cinema 1875-1918. Amsterdam: Van Gogh Museum; Helsinki: Ateneum Art Museum; Bruxelas: Mercatorfonds, 2010.

WILLIAMS, Toni. **The cinema of George A. Romero**: knight of the living dead. New York: Columbia University Press, 2015.

---

## Bruno Leites

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Realizou estágio doutoral no Instituto de Pesquisa sobre o Cinema e o Audiovisual (IRCAV), na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, na França. Professor do Departamento de Comunicação (DECOM) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFRGS. Integra o grupo de pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

---

## Endereço para correspondência

Bruno Leites

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Rua Ramiro Barcellos, 2705

Santana, 90035-007

Porto Alegre, RS, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.*