

# O JOGO DA FICÇÃO NO TRABALHO HOSPITALEIRO DAS FOTOGRAFIAS DO PROJETO “RETRATISTAS DO MORRO”<sup>1</sup>

*THE GAME OF FICTION IN THE HOSPITABLE WORK OF THE PHOTOGRAPHS OF THE RETRATISTAS DO MORRO PROJECT*

*EL JUEGO DE LA FICCIÓN EN EL TRABAJO HOSPITALARIO DE LAS FOTOGRAFÍAS DEL PROYECTO “RETRATISTAS DO MORRO”*

*Original recebido em: 25 de março de 2025  
Aceito para publicação em: 30 de junho de 2025  
Publicado em: 24 de setembro de 2025*

Mariana Falcão Duarte  
Andrea Soto Calderón  
Angela Cristina Salgueiro Marques

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo

## RESUMO

Este texto busca refletir acerca de como o trabalho com imagens pode criar um espaço de jogo para que diferentes interações entre os moradores do Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte, e fotografias do projeto Retratisas do Morro possam se desenvolver. Nossa abordagem objetiva criar conexões e permitir fabulações entre os observadores e as imagens, analisando os encontros entre os moradores atuais do Aglomerado e imagens de arquivo registradas entre as décadas de 1960 a 1990 pelos fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta. Por meio da abertura de espaços de jogo, a relação com as imagens pode dar a ver as lutas, as memórias, as contradições e particularidades desta população em situação de vulnerabilidade social, econômica e territorial. O texto cria um movimento de restituição das imagens ao seu contexto de origem e revela a potência revolucionária e hospitaleira contida nos gestos criativos, capazes de dar a ver novas formas de existir.

**Palavras-chave:** Imagens; ficção; arquivo; Retratisas do Morro; hospitalidade.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to reflect on how working with images can create a space for play so that different interactions between the residents of the Aglomerado da Serra, in Belo Horizonte, and photographs from the Retratisas do Morro project can develop. Our approach aims to create connections and allow for fabrications between observers and images, analyzing the encounters between current residents of the Aglomerado and archival images recorded between the 1960s and 1990s by photographers João Mendes and Afonso Pimenta. By opening up spaces for play, the relationship with

---

<sup>1</sup> Este artigo contou com o apoio da CAPES e do CNPq.

the images can reveal the struggles, memories, contradictions and particularities of this population in a situation of social, economic and territorial vulnerability. The text creates a movement to restore the images to their original context and reveals the revolutionary and hospitable power contained in creative gestures, capable of revealing new ways of existing.

**Keywords:** Images; fiction; archive; Retratisas do Morro; hospitality.

## RESUMEN

Este texto busca reflexionar sobre cómo el trabajo con imágenes puede crear un espacio de juego para que se desarrollen diferentes interacciones entre los habitantes del Aglomerado da Serra, en Belo Horizonte, y las fotografías del proyecto Retratisas do Morro. Nuestro enfoque apunta a crear conexiones y permitir fábulas entre observadores e imágenes, analizando encuentros entre residentes actuales del Aglomerado e imágenes de archivo registradas entre las décadas de 1960 y 1990 por los fotógrafos João Mendes y Afonso Pimenta. A través de la apertura de espacios de juego, la relación con las imágenes puede revelar las luchas, memorias, contradicciones y particularidades de esta población en situación de vulnerabilidad social, económica y territorial. El texto crea un movimiento para devolver las imágenes a su contexto original y revela el poder revolucionario y hospitalario contenido en los gestos creativos, capaces de revelar nuevas formas de existir.

**Palavras-chave:** Imágenes; ficción; archivo; Retratisas del Morro; hospitalidad.

## 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo discute a ampliação das possibilidades de interação entre os moradores, do Aglomerado da Serra, o maior Aglomerado de vilas e favelas do estado de Minas Gerais, e as imagens de arquivo do projeto fotográfico Retratisas do Morro. De modo geral analisamos as ressonâncias advindas dos gestos de desarquivar as imagens e colocá-las em circulação em contextos distintos de sua localização e contexto de origem. Refletimos acerca das potencialidades destas ações e compreendemos que, para que seja possível haver um processo de emancipação dos moradores do Aglomerado, é preciso colocar imagens e sujeitos em relação. É necessário restabelecer as condições de relação desses sujeitos com seus modos de representação, considerando que foram expropriados pelos discursos impostos pela mídia hegemônica ou por outras gramáticas que estabelecem os lugares que lhes deveriam corresponder na distribuição social. Entendemos que o processo de emancipação se relaciona à construção de um olhar que permita a autoinscrição dos sujeitos no mundo, auxiliando-os a construir sua autovalorização e seu sentido de pertencimento, através de um trabalho coletivo de comunicação e troca de experiências. As imagens postas em relação, assim como as relações entre imagens feitas pelos sujeitos, as teias que renovam o imaginário e que produzem operações capazes de trazer o inesperado à tona. A emancipação é um processo que depende

do desenho de outra zona imageante. De modo geral, uma zona imageante (Mondzain, 2022a) transforma o espaço de conflito em espaço de jogo, de experimentação, de abertura de um imaginário político pautado pelos gestos de acolher, considerar, escutar e elaborar respostas não programadas aos que se apresentam diante de nós, sobretudo quando esse aparecimento se faz por meio das imagens. Trata-se, então, de criar condições materiais de possibilidade para que outras formas de existência possam surgir.

Partimos da compreensão de que a produção de uma forma de vida é trabalho delicado de sedimentação de teias de relações e condições de vulnerabilidade e resistência que asseguram uma existência (Macé, 2018). Uma forma de vida, segundo Marie-José Mondzain (2022a), se estrutura a partir da criação de zonas de experimentação nas quais as imagens alimentam fluxos de transformação, compartilhamento e elaboração do comum.

Propomos, a partir das contribuições de Andrea Soto Calderón (2023), uma operação ficcional através do espaço de jogo aberto por estas imagens como forma de compreender as relações de poder presentes no aparecer e nos enquadramentos nos quais estes sujeitos foram inseridos pelas forças hegemônicas, refletindo em como este método crítico é capaz de tornar visível, de forma hospitaleira, outras formas de ser e estar no mundo. Cabe, portanto, deixar claro desde o início como compreendemos as noções de hospitalidade, ficção e imaginação.

Este artigo parte do pressuposto de que a ficção e a imaginação, no contexto das apropriações possíveis de arquivos fotográficos, criam um espaço sensível de partilha e indeterminação ao inventarem, no diálogo com as imagens, zonas de acolhimento e de indeterminação nas atuam para promover arranjos e estruturas de apresentação dos acontecimentos que alteram a textura da experiência e a configuração de nosso olhar. De acordo com Calderón (2023), as imagens são agentes que produzem movimentos imprevisíveis e invenções moventes capazes de reconstituir o tecido imaginário que nos auxilia a pensar e formular partilhas de poder e possibilidades transformadoras. A ficção tecida no trabalho das imagens “é decisiva porque trata-se de imaginar outro mundo a ser construído sobre os traços inapagáveis do passado” (Mondzain, 2011, p.56).

Ao mesmo tempo, uma imagem realiza uma operação que abre uma zona na qual nos posicionamos diante de nós e diante dos outros: escutamos, somos interpelados, precisamos encontrar respostas que se afastem da violência e que sejam compostas por elementos vindos de um imaginário que repudia a confiscação e a objetificação. Mondzain (2011, 2022a) aposta na operação hospitaleira das imagens, ressaltando que a hospitalidade propõe uma poética da

relação, que respeita os intervalos que separam os sujeitos, mas criam zonas e limiares capazes de possibilitar articulações, encontros e experimentações plurais. Para ela, o exercício ético da hospitalidade requer imaginação e invenção, sobretudo para descolonizar o olhar.

É preciso vencer as imagens da dominação, profundamente enraizadas na memória dos corpos, na distribuição dos espaços e na ocupação dos lugares. Para inventar uma nova ordem, uma ordem justa, é preciso nos reapropriarmos de nossa capacidade de inventar. O colonialismo não é apenas uma exploração dos corpos e uma espoliação dos direitos, mas é a supressão metódica e durável de qualquer energia imaginária. O apagamento de uma cultura é o meio mais certo de mutilar em profundidade as potências criadoras de uma comunidade, privando-a de qualquer ação e invenção política (Mondzain, 2011, p.55).

A imagem convida à aproximação ao Outro, ao mesmo tempo, em que assegura uma separação: se, de um lado, ela produz um avizinhamo entre sujeitos separados, de outro lado ela assegura a distância que os separa, preservando-os de qualquer fusão identificadora ou dissolução (Mondzain, 2011). Esse olhar político que nos coloca em estado de disponibilidade e escuta seria uma afronta às imagens produzidas pelo capitalismo predatório que nos enfeitiçam com fórmulas prontas e hábeis em produzir alternativas palatáveis à dita crueza do real. A boa distância entre aquela/aquele que aparece na imagem e o lugar assumido pelo espectador na relação com essa alteridade que se ergue diante de si é uma questão política. A violência colonial reside na violação sistemática dessa distância, fazendo com que o espectador assumira rapidamente o lugar de classificação da alteridade. Esta violação resulta das estratégias espetaculares que misturam, voluntariamente, ou não, a distinção dos espaços e dos corpos para produzir um contínuo confuso onde se perde toda a probabilidade de alteridade (Mondzain, 2009, p.43).

Mondzain (2022b) afirma que a ficção elaborada na zona intervalar onde florescem as imagens permitem outra inteligibilidade para o mundo e orienta a uma ação que recusa as confiscações coloniais e às inospitalidades forjadas no bojo do capitalismo. Por isso, ela busca compreender a hospitalidade como abertura ao Outro, como acolhimento e consideração incondicional àquele que chega até nós através das imagens. A hospitalidade não é um problema ético específico, mas uma relação na qual o Outro não será apropriado por quem o acolhe. Sob esse aspecto, consideramos a hospitalidade das imagens a partir do pensamento de Mondzain (2022a e b), que a descreve como o processo de abertura de uma zona de conhecimento e de transformação que pode ser criada pela operação das imagens. As imagens, segundo ela, não se limitam a representações visuais, mas abrangem “os gestos notáveis que combatem as

ideologias do ódio e do racismo, as formas de reduzir a cultura a indicadores territoriais e identitários” (2022a, p.35).

A hospitalidade das imagens age para modificar nossa posição e nosso olhar diante de pessoas, tempos, lugares, experiências, incentivando o movimento de modificar dispositivos sociais, culturais e institucionais de opressão. A *mise en scène* coordenada pela imagem envolve a produção de outra forma de organizar acontecimentos, que muitas vezes desafia as expectativas e o senso comum. Há uma ressignificação na hospitalidade das imagens, pois ela tem que construir o olhar de quem é endereçado, partilhar uma interrogação, evidenciar a dúvida e a contradição.

Imagens erguem rostos diante de nosso olhar posicionado à escuta. Elas podem colocar em relação duas existências, sem hierarquizá-las, priorizando sua coexistência em tramas cuja textura altera as coordenadas das experiências que os constituem. Por isso, em diálogo com Mondzain (2009, 2011, 2022b) e Calderón (2020, 2023), consideramos que as imagens são menos materialidades que representam ou mimetizam acontecimentos e mais produções ficcionais que tensionam e reconfiguram o imaginário político que orienta a produção de regimes de visualidade.

É importante destacar aqui que Calderón (2023), Mondzain (2022b) e Rancière (2021) tratam a ficção não como algo oposto ao real, mas como um jogo que redefine as condições da experiência, que inscreve materialmente o que muitas vezes não tem espaço na realidade. A ficção produz imagens que resistem, que desviam o olhar e a imaginação de seus percursos habituais, produzindo diferenciações, dando lugar a uma infraestrutura, uma arquitetura que permite um aparecimento. A ficção, para Calderón (2023), permite outra inteligibilidade para o mundo e orienta a uma ação, um gesto que responde ao absurdo do sistema que perpetua confiscações e inospitalidades. Ficções movem afetos e afetos fazem algo, criam novas configurações de mundo, novas significações e relações, produzem operações que ampliam e descolonizam a imaginação, pois operam, com as imagens, outros modos de ver, outras montagens, deslocamentos e condensações, reorientando constantemente um complexo jogo entre a visualidade, os aparatos, as instituições, os discursos, os corpos e os afetos (Calderón, 2023).

## 2. CONTEXTO DO PROJETO “RETRATISTAS DO MORRO”

De autoria dos fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta, e sensivelmente selecionadas pelo artista visual Guilherme Cunha, as imagens do projeto fotográfico “Retratistas do morro”<sup>2</sup> foram registradas entre as décadas de 1960 e 1990 no Aglomerado da Serra, um agrupamento de vilas e favelas situado na cidade de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, região sudeste do Brasil. Por meio de uma busca no arquivo de imagens ainda em posse dos fotógrafos, Guilherme Cunha levantou mais de 250.000 fotografias, entre negativos P&B de médio formato (6×6), negativos coloridos 35mm, monóculos e negativos de ½ 35mm, um montante que possivelmente se configura como o maior acervo iconográfico sobre vilas e favelas brasileiras, e através do qual se torna possível acompanhar as mudanças nos âmbitos político, social, cultural e econômico ocorridas naquele território a partir da segunda metade do século XX. O projeto dá a ver o cotidiano e as memórias afetivas de famílias que residiram no Aglomerado a partir de imagens registradas em estúdios, casas, comércios, ruas e bailes, mostrando as experiências vividas por estas famílias de uma forma que inaugura aparecer destes sujeitos.

O Aglomerado da Serra foi formado a partir da ocupação irregular de famílias que vieram do interior do estado para trabalharem na construção da nova capital de Minas Gerais, inaugurada em 1897. Ao chegarem na nova capital não encontraram alojamento e passaram a ocupar as encostas dos morros situados nas periferias da cidade, se consolidando como um território de ocupação popular em 1904. Atualmente composto por seis bairros, se configura como o maior aglomerado de vilas e favelas do estado e sua população de mais de cinquenta mil habitantes viveu durante anos de forma precária, sendo negligenciada por diferentes instâncias do poder público ao longo de sua história. Revelando parte significativa desta história contada a partir das experiências e das visões de mundo de seus próprios moradores<sup>3</sup>, as imagens do projeto “Retratistas do Morro” perturbam o olhar ao inaugurar forma do aparecer destes corpos e romper com o imaginário hegemônico acerca dos moradores das favelas brasileiras.

---

<sup>2</sup> Projeto idealizado pelo artista visual Guilherme Cunha.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.retratistasdomorro.guilhermecunha.art.br/>> Acesso em 03/08/2022.

Acreditamos que as imagens do projeto, em sua potência de aparecimento, produzem operações imageantes que colocam em relação heterogeneidades que se encontram dispersas, sem apagar seus traços singulares. Mondzain utiliza o conceito de “operações imageantes” para dizer de uma potência e de uma radicalidade de processos interacionais que interferem no imaginário e na forma como alianças, solidariedades e partilhas se realizam. Operações imageantes desestabilizam a ordem e trabalham para modificá-la, mobilizando “esquemas originários que são matrizes geradoras de combinações infinitas de formas possíveis” (2022b, p.173).

Assim, existem também zonas imageantes, que são zonas de indeterminação nas quais pode haver uma partilha de sentidos que escapa ao que normalmente é definido como “comum”. Nas zonas onde se produz uma fugitividade, se desenham linhas de fuga capazes de promover aberturas, limiares que redefinem possibilidades de movimento, permitindo a recuperação de uma mobilidade criativa, lúdica e experimental contra clausuras, confiscações e expropriações para poder configurar outros espaços do sensível.

Ao aparecerem nas fotografias e adentrarem diferentes centros culturais do Brasil e do exterior, estes sujeitos constroem uma possibilidade de resistência e subversão dos modelos de captura a que estão habitualmente submetidos. No movimento de exposição através destas imagens os indivíduos passam a ter rostos dotados de “capacidades enunciativas e demonstrativas de reconfigurar a relação entre o visível e o dizível, entre palavras e corpos” (Marques, 2014, p.75).

Entendemos que o processo de produção, assim como o encontro entre as fotografias do projeto e o olhar dos moradores, pode instaurar um processo de hospitalidade que respeita os intervalos que separam os sujeitos, mas criam limiares capazes de possibilitar zonas de contato com a alteridade. O contato com os arquivos nos permite um salto rumo a um imaginário político alimentado pela imprevisibilidade, pelo emaranhamento de possibilidades e de existências, pelo turbilhão de encontros hospitalares (Mondzain, 2023).

### 3. O DESARQUIVAR COMO POÉTICA

Para Andrea Soto Calderón<sup>4</sup> um arquivo tradicional é aquele que determina o que deve ser memorável, estabelecendo categorias que selecionam, ordenam, classificam e criam acessos

---

<sup>4</sup> Podcast, Andrea Soto Calderón, “Restos para memorias posibles y la realidad como cante” en: “Arquivo, desarquivo, anarquivo, contrarquivo e outra vez arquivo”, 07 diciembre 2022. Disponible en: <https://open.spotify.com/episode/65RadlO9fVAJKXp3JI03zH>

a determinados recortes de experiência. Segundo a autora, os arquivos tratam, fundamentalmente, de possibilidades de memórias potenciais as quais podemos recorrer para buscar restos de memórias possíveis. O que vai interessá-la nas chamadas “práticas arquivísticas” serão justamente as operações que produzem uma composição capaz de vincular certas experiências, ativando zonas e contagiando ressonâncias. São gestos capazes de gerar um descentramento ao fazer vibrar o confuso e tensionar aquilo que não se mostra claramente. Para que isto ocorra é preciso rodear os arquivos em busca dos seus acessos, se aproximando de perspectivas diversificadas que desconstruam uma possível relação de idealização<sup>5</sup>, destes substratos para, assim, ver como eles organizam suas próprias formas.

Os arquivos são sempre inesgotáveis e insondáveis (Calderón, 2022). É preciso, portanto, que toda prática arquivística seja confrontada. A autora defende a importância preponderante das práticas de arquivo, principalmente nos momentos em que nos questionamos o que podemos fazer para alterar ou transformar nosso presente, uma vez que os arquivos são substratos significativos quando se referem a construção, articulação, elaboração ou reconstrução da nossa memória, sobretudo quando almejam falar sobre uma memória que indaga como chegamos atualmente. Mas como atualizar uma memória, mantendo-a em aberto para ser possível construir um presente diferente?

Ao desarquivar os mais de duzentos e cinquenta mil fotogramas do arquivo de João Mendes e Afonso Pimenta, imagens que compõem uma iconografia nunca vista sobre as favelas brasileiras, o artista visual Guilherme Cunha colocou em circulação nos circuitos artísticos e midiáticos imagens inéditas dos moradores do Aglomerado da Serra. Compartilhando os quase trezentos fotogramas já restaurados em contextos diversos que vão além da conjuntura original das imagens, as fotografias do projeto passaram a ocupar grandes galerias do Brasil e do exterior, além de páginas de jornais impressos e virtuais, onde é “possível observar as mudanças no cenário social, político, econômico e cultural ocorridas nas favelas a partir da segunda metade do século XX” (Catálogo Retratisas do Morro, 2023, p.1).

Ainda que a visibilidade em si não seja capaz de produzir agência, as imagens do projeto introduzem um olhar singular no contexto das representações imagética de moradores das favelas brasileiras uma vez que João Mendes e Afonso Pimenta residiram e trabalharam no

---

<sup>5</sup> Mani Kaul em seu precioso livro “Escuchamos y vemos y sentimos y entonces pensamos”, tem uma citação que diz “a sensualidade de um objeto se manifesta em um momento dado de seu único ângulo de visão” no Podcast “Arquivo, desarquivo, anarquivo, contrarquivo e outra vez arquivo”. Mani Kaul, *Escuchamos y vemos y sentimos y entonces pensamos*, Lumière, Barcelona, 2021.

Aglomerado durante quase cinquenta anos. É uma construção do aparecer destes sujeitos que acontece de dentro do território, a partir de um pacto entre fotógrafos e fotografados pertencentes a um mesmo contexto social, que buscou dignificar os retratados. Afonso descreve que, quando fazia um registro, procurava posicionar o fotografado em sua casa de forma que tudo que ele possuísse de mais valioso aparecesse na foto.

“Eu caprichava no enquadramento. Não deixava de fora o aparelho de televisão, o ventilador, a estante com enfeite. Sempre pegava uma parede sem buraco para servir de fundo. Quando a casa era muito pequena, eu fazia a foto no quintal ou então na laje para aproveitar a vista da cidade. (...) Cada coisinha conquistada é uma aquisição de muito valor, muita consideração e suor. Uma estante dessa, com essa televisão, eu procurava puxar a pessoa para uma localidade assim porque o orgulho dela estava ali, sabe? Tem gente que fala ‘Afonso, você me fotografou e eu fiquei bem! Nunca fiquei bem em foto antes’. Mas por quê? Porque eu deixei a pessoa à vontade.” (Afonso Pimenta, 2023, p.111).

Ele ressalta como a produção de uma imagem operava pela busca de uma beleza que emerge na relação de acolhimento, em um olhar à escuta. Tal tomada de posição revela como a hospitalidade desempenha um papel central na operação ficcional posta em prática pelas imagens, uma vez que ela alimenta “um método de exercício imaginativo, um jogo que habilita um lugar de existência para entrar em uma ordem legitimada e aí ultrapassá-la, ampliando o número de possibilidades e não só um lugar onde projetar um significado” (Calderón, 2022, p.64). A hospitalidade das imagens (Mondzain 2022a, 2023), como vimos, é produzida mediante um trabalho de ficção, ou seja, da criação de outros arranjos e estruturas de apresentação dos acontecimentos e das existências que alteram a textura da experiência e a configuração de nosso olhar.

Você tem que conhecer primeiro a pessoa para que você faça uma boa foto (...), da qual ela vai agradecer. A beleza da pessoa é quando você olha pra ela com bons olhos, você olhou pra ela com bons olhos, tá ali a beleza, não precisa ter melhora nenhuma. A beleza está no jeito da gente olhar, com o sentido que a gente olha para aquela pessoa, e por outra coisa: quando você quer fazer bem-feito e deixar o teu nome na história, você não pode economizar a sua força de vontade de querer ser agradável. (Afonso Pimenta, Retratistas do Morro: O Aglomerado da Serra (MG) pelas lentes de João Mendes e Afonso Pimenta., 2024)

Se uma ordem hegemônica relegou estes sujeitos a uma marginalidade sem saída, o discurso midiático acerca deste grupo ao longo da segunda metade do século XX consolidou este lugar de exclusão e violência, resumindo estas existências a uma condição supostamente irrevogável. Ao fazer circular os rostos e corpos desses sujeitos nas fotografias do projeto, o

mecanismo hegemônico que repetidas vezes tornou estas formas de vida visíveis de forma subjugada mediante o controle foi interrompido.

Ao inserirem uma nova ordem que resiste a partir de um processo de criação e de transformação que vem de dentro, a produção destas fotografias, consideradas as interferências promovidas pelos fotógrafos, pode possibilitar, no encontro desse arquivo produzido por Afonso Pimenta e João Mendes com os arquivos pessoais dos moradores do Aglomerado um processo de fabulação que, de acordo com Marina Feldhues (2023), desafia dinâmicas colonizadoras que geralmente acompanham a organização de arquivos fotográficos. Feldhues, em diálogo com Ariella Azoulay (2024), tenta mostrar que o arquivo existe para além das lógicas de poder e dominação que aprofundam desigualdades, e que a fotografia se relaciona não apenas com o que pode se tornar visível, mas também com quem a produz e com quem tem acesso a ela sob determinadas condições. Assim, o que o documento evidencia “não é uma ação consumada, mas um encontro entre pessoas diferentes e a materialização das escolhas por elas feitas naquele encontro. O que o documento evidencia é a trama da relação” (2023, p.197). Azoulay (2024) ressalta que o arquivo está sempre sendo remontado, possibilitando outras histórias potenciais<sup>6</sup>, outros exercícios especulativos e fabulatórios capazes de redefinir modos de vida e imaginários.

A fabulação crítica ultrapassa o que o arquivo permite que seja dito, pois expõe, e nos faz refletir sobre muitas histórias de vidas não dignas o suficiente segundo as leis coloniais dos arquivos oficiais e institucionais e seus fiéis ventríloquos, os livros de história. Noutras palavras, num mundo ainda organizado hegemonicamente por uma série de colonialidades, a fabulação crítica é uma postura de oposição àquelas histórias sempre empáticas para com *os vencedores* (Feldhues, 2023, p.204, grifo nosso).

A ficção fabuladora interrompe o tempo linear dos vencedores para instaurar tempos e espaços espiralares. Rancière (2018c; 2019c) valoriza a abordagem que Walter Benjamin realiza do processo de interrupção do tempo dos vencedores para valorizar os desvios, explosões e limiares capazes de rasurar o mapa das experiências controladas pela ordem dominante. A fabulação com os arquivos e seus rastros traz de volta a possibilidade de remontar

---

<sup>6</sup> “A história potencial é uma forma de estar com os outros, vivos e mortos, através do tempo; contra a separação entre passado e presente, entre pessoas colonizadas e seus mundos e posses, entre história e política. Neste espaço em que a violência deveria ser revertida, diferentes opções outrora eliminadas são reativadas como uma maneira de desacelerar o movimento imperial do progresso. A história potencial também se recusa a endossar a missão do arquivo de sancionar as ações das pessoas como meros registros de realizações passadas que não podem ser rebobinadas.” (Azoulay, 2024, p.70-71).

a história que entrelaça as vidas vulneráveis em uma coexistência não hierárquica tecida como borda, originada por um contra-trabalho de ficção: a invenção de uma outra forma de tratar o tempo, revelando a entre-expressividade dos momentos e recusando “o tempo da sucessão e da destruição” (Rancière, 2017, p.136).

Dito de outro modo, a coexistência de temporalidades permitida pela reorganização da experiência na ficção desviante desfaz o dilema de termos que optar pelo “tempo dos vencedores” ou pelo “tempo dos oprimidos”. O tempo dos “não vencidos”, segundo Rancière, confere destaque à capacidade de agência e à dignidade dos oprimidos, uma vez que se trata de um tempo da coexistência precária de temporalidades, da articulação de um comum que apresenta e aproxima fatos, coisas, sujeitos, palavras, situações e acontecimentos de modo a alterar a percepção e a inteligibilidade do mundo, considerando o tempo em “suas paradas, superposições, voltas, rodeios e explosões” (Rancière, 2019b, p.85).

Em um texto famoso, Walter Benjamin fala desses momentos que explodem o tempo contínuo – o tempo dos vencedores – e encontra o símbolo dessa insurgência parisiense de 1830 quando os operários tiram nos relógios para parar o tempo. Mais do que uma implosão do tempo dominante, essas insurgências produzem a abertura de um outro tempo, um outro tempo comum nascido das brechas operadas dentro do primeiro: não é um tempo do sonho, que nos faria esquecer do tempo sofrido ou projetaria um paraíso em devir. Mas é um tempo que se desdobra outramente, que confere um peso diferente a esse instante desviante, ligando-o a outros instantes, permitindo outros acessos ao passado, construindo outra memória e criando, por isso mesmo, outros futuros.. (Rancière, 2019c, p.36 e 37)

O tempo dos vencidos não apaga o tempo dos vencedores, mas o corrói por dentro, abre flancos através dos quais se torna possível a figuração de narrativas e o aparecimento de povos, comunidades e sujeitos nas imagens. Mas, para além da possibilidade de visibilidade conferida aos moradores do Aglomerado, as imagens do projeto Retratistas do Morro fissuram ordens e ampliam as oportunidades de se relacionar com as imagens via uma imaginação radical dos fotógrafos que movem regimes de representação, ao fazerem a composição da cena, descolaram estes sujeitos das categorias e regimes de representação atribuídas a eles pelas forças hegemônicas que buscaram controlar, não apenas o aparecer e a forma deste aparecer dos sujeitos, mas o que é produzido por eles. Surge então um espaço onde identidades, vozes e hierarquias se reinventam, não para criar cenas e histórias extravagantes, mas para fazer a vida se elevar além dela mesma, abrindo fissuras que dão a ver outra forma de habitar as favelas brasileiras e criando verdadeiras fábulas imagéticas.

Mais do que se deter diante das fotografias do projeto Retratis do Morro focando no que elas dão a ver, é preciso questionar estas imagens, o que não aparece, suas ressonâncias, suas hipóteses visuais, as categorias nas quais estes sujeitos foram enquadrados e que colaboram para a ruptura que este aparecer provoca de forma cautelosa. Calderón (2023, p.53) defende que não devemos resumi-las a representações do ser ou da existência, uma vez que a própria realidade é fragmentada e se configura em diferentes superfícies. A autora institui o termo performatividade para se referir às imagens e diz que “ao fazer aparecer o performativo nas próprias imagens, podemos ver que nelas sempre opera uma força de indeterminação ou da informalidade.” (Calderón, 2023, p.25). Compreender as imagens desde sua potência performativa é uma forma de se aproximar de suas forças e figuras dinâmicas, pois “em sua aparição, a imagem se institui (...) e, ao aparecer, está multiplicando-se, desviando-se criando novas formas” (Calderón, 2023, p.25).



Foto 1: Cláudia e filhos. Autor: Afonso Pimenta. Data: 1989.



Foto 2: Maria das Graças Tobias e Renato Alberto, seu neto. Autor: Afonso Pimenta. Data: 1989.

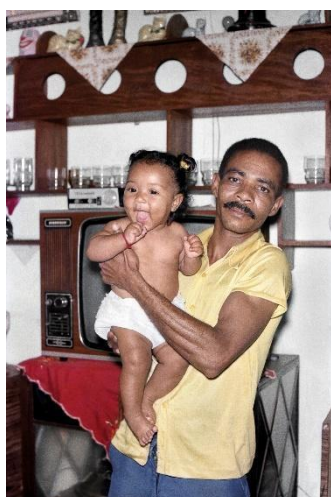


Foto 3: João Pereira e Ester. Autor: Afonso Pimenta. Data: 1987.

Acreditamos que os gestos de desarquivar e colocar estas imagens em circulação pode oferecer uma margem de manobra para criar novos espaços de jogo e negociação entre o imaginário colonial e um imaginário no qual o aparecimento político dos moradores do Aglomerado possa se dar de maneira a valorizar a consideração, a hospitalidade e o acolhimento de suas formas de ser e estar no mundo.

Jacques Rancière afirma que as imagens pertencem a um "dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca" (2012, p.96). Para ele, há uma ordem policial que contextualiza e controla as imagens e o que elas apresentam, determinando os modos com que essas pessoas, coisas e objetos se apresentam e qual a atenção que eles

merecem. Abrir espaço para que a hospitalidade atue e desorganize essa ordem policial é tarefa árdua, mas não impossível.

A proposta de Mondzain (2023) acerca da hospitalidade das imagens nos demanda outra construção de nosso olhar: guiado pela energia ficcional e sua potência política, o olhar descolonizado se serve da força das indeterminações para criar formas e zonas de hospitalidade que nos permitam receber dos outros aquilo que falta a nós mesmos, a nosso próprio processo de subjetivação e partilha do comum. Ao mesmo tempo, ela enfatiza que as imagens contribuem para inventar a arte do avizinhamo, pois elas podem convocar a hospitalidade do olhar criado com o intuito de metamorfosear os vínculos que nos entrelaçam. Segundo Mondzain (2022a, 2023), a força do trabalho hospitaleiro das imagens indica ser possível construir um olhar que traga ternura, resistência, revolta e transformação para nossos vínculos interdependentes. A imagem nos interpela diferentemente e, o mais importante, é a tomada de posição que ela demanda: o que vamos fazer, que resposta vamos dar aos outros que nos chegam pela superfície de uma imagem?

Nesse sentido, acreditamos que as insurgências e resistências são ações políticas e a visibilidade não é a única que torna o sujeito político de fato. Neste sentido, a visibilidade tem a ver com diálogo e alteridade. Neste contexto se torna também importante “conhecer as condições e circunstâncias em que um ideal ou valor se formou, como foi modificado, os gestos que o originaram, como seus nós desenharam possibilidades, ao que deu importância e as práticas pelas quais se adquiriram hábitos, inclinações e desejos” (Calderón, 2023, p.14) para pensar em formas de subverter determinadas ordens e criar espaço para que novas possibilidades se estabeleçam. É preciso identificar e examinar as relações de poder que colocaram essa população numa marginalidade sem saída durante décadas.

#### 4. O ESPAÇO DE JOGO, A HOSPITALIDADE E AS IMAGENS DO AGLOMERADO

Como mencionamos acima, as fotografias do projeto Retratistas do Morro, tanto em seu processo de concepção, quanto em suas diferentes formas de circulação e apropriação podem dar origem ao que Walter Benjamin chamou de espaço de jogo (*Spielraum*). Benjamin (1987, p.243) utiliza o termo “espaço de jogo” para caracterizar a abertura criativa de um intervalo, de um limiar a partir do qual operam a flexibilidade, o respiro, a pausa, permitindo um trabalho de redistribuição de diferentes elementos, entrelaçando-os de outra maneira. O jogo oferece uma dinâmica à experiência capaz de evidenciar o quanto elementos corriqueiros, singelos, vestígios, memórias e rastros são essenciais para a criação de táticas que agem sobre estratégias

institucionais de controle. O espaço de jogo pode mostrar de que maneira os objetos, palavras, corpos e imagens “estão sempre prontos a mudar de lugar, a se reunir novamente. Todos eles são mais ou menos preciosos, (...) não ocupam apenas o local visível que ocupam, mas também espaços sempre novos” (1987, p.243), sem renunciar sua materialidade e memória. Nesse deslocamento cria-se folga, brecha para um espaço de vida, lugar de resistência, de política inventiva e transformadora. Segundo Benjamin (2009), o espaço de jogo é essa forma de articulação que permite aos objetos e aos sujeitos transformar suas funções, mover-se com os gestos e movimentos intersubjetivos das pessoas no cotidiano, constituindo-se assim como zona de indeterminação (Mondzain, 2022a e b).

O espaço de jogo é a possibilidade de uma abertura criativa de uma margem de manobra contra a confiscação do capitalismo. Ele cria uma folga, uma brecha para um respiro de vida, é um lugar de resistência, de política inventiva e transformadora. Segundo Benjamin (2009), este espaço é uma forma de articulação que permite aos objetos e aos sujeitos transformar suas funções, mover-se com os gestos e movimentos intersubjetivos das pessoas no cotidiano, sendo essencial para a criação de táticas que agem sobre as estratégias de controle, trazendo vazios nos quais se pode respirar e redefinir o rumo das coisas (Gagnebin, 2020). Ele compõe uma estética da experimentação que enfrenta a lógica do espetáculo.

Ao aproximar o gesto de desarquivar as imagens do projeto Retratistas do Morro como uma abertura de espaços de jogo, pensamos aqui em como o encontro com essas fotografias configura um território do imprevisível, como uma abertura de possibilidades para encorajar o surgimento de “outras energias criativas, que demandam outras formas de organização”. (Calderón, 2023, p.30).

Sabemos que cada acontecimento passado carrega em si uma reserva revolucionária capaz de abrir espaço para novos começos. Quando um conjunto desses acontecimentos é revisitado a partir da operação de desarquivamento, é possível falar em uma prática genealógica. De acordo com Andrea Soto Calderón (2023), a prática genealógica é um exercício que propõe recuperar as lutas, as memórias, os processos e as contradições, além de particularidades que foram negligenciadas ao longo do tempo. A autora busca compreender as potências da genealogia como método crítico, fazendo uma análise concreta das implicações que determinadas hierarquias têm para maneira como fragmentos esquecidos de acontecimentos passados guardam a memória das lutas, das astúcias e das inventividades produzidas para garantir a sobrevivência e a prevalência das formas de vida. Assim, a

genealogia localiza as tensões que alimentam as experiências e pode operar a partir de processos de montagem, de fabulação com as imagens, de releitura de materiais, “buscando localizar a singularidade dos acontecimentos fora de qualquer propósito monótono, para vislumbrá-los onde menos se espera” (Calderón, 2023, p.22).

Sob esse aspecto, consideramos que o gesto de colocar as imagens do Aglomerado em circulação num contexto mais amplo, onde elas estejam em relação com os atuais moradores do aglomerado, pode requerer um exercício de montagem que elabore um espaço de jogo e aproxime pessoas que tenham ou não relação com os sujeitos que são dados a ver nas imagens. Essa aproximação é, a nosso ver, uma forma de explorar as bordas de um desvelar através das imagens, investigando o ressoar deste aparecer para buscar entender as potências e as possibilidades que esta relação é capaz de inaugurar.

O trabalho com os arquivos fotográficos apreende os materiais, “faz respirar as formas, experimenta e entende a criação como linha de movimento que não tem destinação” (Calderón, 2023, p.112). Nesse sentido, uma reflexão genealógica através das imagens do Aglomerado pode fazer vibrar o contexto dos retratados de outra maneira, nos levando a pensar sobre alianças possíveis, modos de organização ativados por forças que apontem para outros tempos, onde a força das imagens seja capaz de fazer emergir outras existências, aproximadas pela força da hospitalidade.

A hospitalidade das imagens (Mondzain, 2022a) têm essa potência de alterar os lugares, de promover deslocamentos, de alterar dispositivos. Ela se manifesta na *mise en scène*, na criação de uma cena que não tem como intuito fazer saber, mas construir o olhar daquele a quem a imagem é endereçada, partilhar uma interrogação, evidenciar a dialética da contradição. A zona imageante de hospitalidade se endereça ao espectador para colocar um estrangeiro, uma diferença em sua presença. O dilema é saber o que faremos com essa presença, como responder a ela, como sentir essa presença e entender uma forma de cuidar das vulnerabilidades recíprocas que nos aproximam.

Segundo Mondzain, a força do trabalho hospitaleiro das imagens indica ser possível construir um olhar que traga ternura, resistência, revolta, transformação para nossos vínculos interdependentes. A imagem nos interpela diferentemente e, o mais importante, é a tomada de posição que ela demanda: o que vamos fazer, que resposta vamos dar aos outros que nos chegam pela superfície de uma imagem? Quais ficções e fabulações podemos construir de maneira a acolher alteridades radicais?

Quando falamos de uma hospitalidade que pode ser promovida pelas imagens, pelo contato com elas e pela elaboração de uma resposta à sua interpelação, consideramos o gesto ético da abertura, do acolhimento e da escuta como fio condutor de outras relações de respeito e reconhecimento. Não se trata de integrar para produzir semelhança, mas de considerar uma violência que se traduz na recusa da diferença, no seu apagamento e até em sua morte. Para isso, as imagens se aproximam e operam a partir da ficção. O convite posto pela ficção é o de deixarmos de ocupar o lugar que geralmente nos leva a coincidir conosco próprios, para deslocarmos nosso olhar em direção ao desconhecido. Assim, a hospitalidade se desenha como “um salto no território das alianças, sem apagar a distinção entre o dentro e o fora, o privado e o público, sem fixar fronteiras e nem fecha as zonas” (Mondzain, 2023, p.63).

## 5. A FICÇÃO COMO MÉTODO DE EXERCÍCIO IMAGINATIVO

As imagens fruto de uma produção confiscadora e colonial dificultam o processo de modelagem de interdependências que ampliam zonas de contato com a alteridade radical e nos permitem um salto ficcional rumo a um imaginário político alimentado pela imprevisibilidade, pelo emaranhamento de possibilidades e de existências, pelo turbilhão de encontros hospitaleiros.

Se considerarmos que, de acordo com Ariella Azoulay (2024), todas as nossas concepções são derivadas de modos de pensar imperialistas, devemos nos comprometer a desaprender a história imperial que encerra os sujeitos em categorias fixas. Prender os grupos e os sonhos anticoloniais no passado é o fio condutor da violência imperial, que coíbe as pessoas de agir em conjunto, através das gerações e dos lugares, e de ver surgir a rejeição sempre e em toda parte que o imperialismo impõe suas tecnologias. Esse é o objetivo dessa escritura linear.

Nesse sentido, Françoise Vergès (2023, p.58) defende que, para varrer os séculos de sujeição imperial, é preciso “ressuscitar uma imaginação largamente reprimida pelas condições de vida sob o capitalismo racial avançado”, rompendo com uma educação que cega para o que está diante de nossos próprios olhos. O trabalho da imaginação permite a emergência de práticas criativas, de elementos que se relacionam e se recombina na ação. Ela se relaciona com a “possibilidade de reconstruir um universo vivido, de perceber, falar ou agir diferentemente do que nos é destinado dentro das formas de experiência já definidas” (Rancière, 2020, p.835).

Mondzain acredita que “a ficção cria uma zona para que os sujeitos façam a experiência de sua própria potência de agir e de escapar a toda a captura” (Mondzain, 2022b, p.86). Para ela, é como se a ficção pudesse criar um sistema para nos orientar sobre como agir para desfazer

a condição absurda da inospitalidade, deslocando a zona de poder e produzindo a zona de hospitalidade. Ela se aproxima também de Rancière (2019a) ao afirmar que a escrita ficcional é operação chave para a criação das zonas excessivas que nos descolam da fixidez das experiências impostas e oferecem possibilidades de desidentificação.

Calderón (2022) menciona o trabalho recente de Mondzain e salienta como o trabalho da ficção é como um jogo que amplia a imaginação e a potência transformadora da experiência. Sob esse viés, a imaginação é vista como “atividade, como um tipo de agência que configura maneiras de fazer: sua dimensão é sempre performativa, articula modos de traçar, desejar, afetar e habitar a realidade. É um fazer inventivo, que cria, regula e transforma a sociedade, levanta interferências, restos que introduzem limiares de variação” (2022, p.56). A imaginação (e sua operação imaginal<sup>7</sup>) atua nas superfícies sensíveis e materiais, produzindo aberturas, bordas, intervalos, veredas e desvios. Ela inventa demonstrações para colocar em relação elementos antes dispersos, instalando outros ritmos, cadências e durações para a vida em comum.

As abordagens de Mondzain, Calderón e Rancière acerca do papel da ficção na transformação das visualidades ordenadas pelo tempo contínuo e pelo capital são importantes para refletirmos acerca do potencial das narrativas imageantes para abrir espaços de jogo e zonas de hospitalidade. É importante destacar que a ficção não se opõe ao real (ou ao verdadeiro), pois ela nos oferece o imprevisível, os saltos inesperados em paisagens que costumam ser percorridas de maneira linear e preconfigurada.

Rancière (2021) nos convoca a adentrar o espaço da ficção, um território cuja existência se despoja de todos os atributos da vida normal, cujo tempo é feito de instantes e onde é necessária uma extravagância radical capaz de fazer essa ficção aparecer. Essa radicalidade se faz a partir de uma ação criativa, capaz de promover uma fratura na ordem natural das coisas. O autor defende que a ficção instaura um gesto que participa efetivamente da maneira que construímos o mundo, como uma forma de estrutura da racionalidade. Rancière a entende como uma forma de partilha do sensível, um conceito amplamente trabalhado por ele e busca compreender a “estrutura do mundo comum que liga as formas de construção do sentido à maneira pela qual os corpos se encontram consignados a tempos e espaços específicos e se vêm

---

<sup>7</sup> Calderón afirma que prefere utilizar o termo imaginal e não imaginário, pois imaginário “está carregado de uma densa significação que o coloca em oposição ao real. O imaginal, a atividade da imaginação, produz e forma modos de existência e de realidade. O imaginal mostra como o vivente cria modos de existência, põe em relação imagens, cria imagens em uma dimensão estética e lógica que produz afetações que se concretizam em modalidades singulares” (2022, p.76).

atribuir em consequência capacidades ou incapacidades de perceber, de compreender e de agir.” (2021, p.13).

O poder de transgressão da ficção pode ser associado, segundo Rancière (2018), à força material que redefine as posições, as partilhas, as forças que agem na experiência e os gestos de produção das formas de vida em sua interdependência. Sob esse aspecto, a ficção ganha espaço central na produção do aparecimento político dos sujeitos e de suas existências. Assim, ao analisar as produções cinematográficas do diretor português Pedro Costa sobre os imigrantes caboverdianos em seu segundo filme intitulado “O quarto de Vanda”, Rancière argumenta que o diretor cria ficções através da produção de imagens, deslocando as identidades dos imigrantes das narrativas, comumente construídas para estes sujeitos. Munido de um material documental, o diretor opta por dilatar o tempo dos personagens na película, criando espaço para que eles falem sobre suas condições de vida, conferindo “a seus corpos um poder de perturbação que nos faz perder o sentido das conexões normais entre uma situação, suas causas, a maneira que é vivida e as consequências que se podem extrair de tudo isso.” (Rancière, 2018, p.111), perturbação esta que produz, sobretudo, uma dificuldade em ordenar as cenas em um tempo contínuo. Mesmo que as histórias contadas pelos personagens do filme de Costa não tenham vivenciado tudo o que é performado, elas encarnam experiências ocorridas com outros “corpos nos quais a história imprimiu suas marcas e cicatrizes e que, por tal razão, podem simbolizar um destino comum” (Rancière, 2018, p.113). Por isso, essas narrativas

[...] São ficções. Mas são ficções de um tipo muito específico. Não são histórias de personagens imaginários interpretados por atores; são pequenas cenas que condensam os acontecimentos de suas vidas e da vida daqueles que compartilham o destino dos operários imigrantes nas metrópoles da Europa capitalista. (Rancière, 2018, p.112)

Se no filme de Pedro Costa os personagens performam histórias de diferentes sujeitos condensando experiências pessoais e de outros imigrantes para criar cenas ficcionais, os moradores do Aglomerado da Serra performam experiências outras para além daquelas que são dadas a ver pela grande mídia. Fotógrafos e fotografados rompem juntos o sentido de realidade e inserem outras possibilidades de existência, tornando perceptíveis e inteligíveis outras formas de habitar territórios e de vivenciar experiências cotidianas, construindo novas formas de coexistência e conferindo distintas modalidades do possível, do real e do necessário (Rancière, 2018).

Ao identificar parte dos sujeitos que aparecem nas imagens e os contextos em que as fotografias foram registradas, Guilherme Cunha buscou, junto a João Mendes e Afonso Pimenta, localizar e entrevistar os retratados a fim de que o maior volume possível de informações sobre as imagens fosse levantado. Muitas pessoas que vivenciaram o período de produção das fotografias continuam vivas, o que dá ao trabalho de coleta de depoimentos certo protagonismo dentro do projeto, pois cria um espaço de escuta e agência dos sujeitos retratados. As conversas com os fotografados perfuram as imagens e permitem um adentrar no contexto dos referentes, acessando aspectos que só aparecem quando as imagens e os depoimentos dos sujeitos se articulam. Em paralelo, a coleta de depoimentos constrói também uma linha temporal que delimita um recorte entre um passado, visto nas fotografias, e um presente, que é narrado.

## 6. POTÊNCIAS IMAGEANTES DA FICÇÃO NO TRABALHO DAS IMAGENS

Uma possibilidade para abrir margens de manobra capazes de fazer com o que o próprio pensamento aconteça em uma imagem da qual nada se sabe segundo Calderón, é inserir diferentes elementos que dissolvam “o sentido e a expectativa disposta pela representação” (2022, p.145), agregando outros significados que chegam de outros lugares e introduzem o potencial crítico do trabalho ficcional. A ficção “tem a capacidade de colocar algo onde não existia, onde não estava e, com ele, alterar um regime de aparência e visibilidade” (Calderón, 2022, p.146). Esta possibilidade é o que a imaginação material faz surgir em cada caso, no contato com uma realidade singular por um jogo dinâmico, uma vez que a relação que se estabelece com uma imagem é uma aposta de relação, um trabalho, um jogo, pois a imagem não estabelece sua potência ao captar com precisão o que já existe. Mesmo quando as imagens ocupam uma posição estruturante nos modos de organização da vida, elas podem também efetivar modos de subversão, pois, como sustenta Calderón, “há sempre resíduos que não se encaixam, não se adequam, que incomodam ou que excedem” (2022, p.146) e é justamente aí onde uma imagem pode produzir uma mudança decisiva.

Mondzain (2022a) também argumenta a favor da ficção como energia política capaz de traçar novas cartografias, imprevisíveis, onde os sujeitos ganham mais espaços de respiro para explorar a singularidade dos acontecimentos de suas vidas cotidianas. Ela cria uma fundamentação que se alinha ao conceito de ficção na obra de Rancière, e que define a zona aberta pela ficção como um espaço de jogo cuja indeterminação oferece o campo imaginário de todos os possíveis, onde ocorre o devir sensível e visível do que ela chama de mundo inteligível,

que adentra o real a partir de um movimento, uma radicalidade. Para a autora, as imagens trazem em si a possibilidade de criar diferentes realidades, que se alteram a partir da visão de cada um e da maneira como as imagens são dispostas e redistribuídas no jogo interpretativo.

De maneira próxima à reflexão feita por Mondzain, María García Ruiz, no livro “Muros de viento: Sarcófagos cristalinos”, argumenta que as imagens que se libertam de suas legendas possibilitam que novas referências surjam. Essas novas referências, quando fragmentadas e rearticuladas, passam a poder estabelecer outras significações não mais restritas a significados únicos. Por uma abordagem que busca criar zonas de contato entre imagens aparentemente desconexas, a autora cria, por meio de um gesto e de um jogo de montagem, possibilidades deixadas em aberto para que seus observadores tracem seus próprios caminhos e façam suas próprias costuras, tanto entre os sentidos dos fragmentos individuais, quanto em conjunto.

Se, para criarmos uma diversidade imaginal, é necessário pensar em novas práticas que alarguem as possibilidades de relação a partir de novas práticas de saberes ainda inéditos, a serem criados caso a caso (Calderón, 2022, p.47), optamos por selecionar alguns moradores do Aglomerado dispostos a participar de dinâmicas com as imagens e contribuir com esta pesquisa. Uma moradora do aglomerado, de nome fictício Maria das Graças, foi convidada a participar do primeiro experimento, elaborado com o intuito de auxiliar na delimitação das diretrizes para a aplicação das próximas dinâmicas com outros moradores. As imagens do projeto Retratistas do Morro foram apresentadas e a moradora foi convidada a falar sobre aquelas que mais lhe chamaram atenção. Posteriormente, Maria das Graças incorporou outras imagens de seu arquivo pessoal à dinâmica, costurando relações entre as imagens de arquivos e as imagens de seu próprio álbum de família. Em um terceiro momento, Maria das Graças escolheu uma segunda imagem do projeto e fabulou sobre os sujeitos dados a ver na fotografia, imaginando seus contextos sociais, estrutura familiar, dificuldades, sonhos e expectativas para o futuro. Ao falar dos sujeitos nas imagens, Maria das Graças discorre essencialmente sobre suas próprias experiências como mulher negra no Aglomerado:

*“As festinhas eram aquela bagunça, quando não era pra estar perto do bolo as crianças eram expulsas para fora, para não mexer, para não roubar docinho. Eu era uma que roubava (risos)! A gente ficava lá fora, você vê, as salas todas eram assim, pequenininhas. A gente ficava no terreiro, brincando, era terra na rua, não tinha nada asfaltado, brincando de pic-esconde, tudo na rua. Na hora de cantar o parabéns todo mundo dava um grito “hora do parabéns!” e aquele monte de menino correndo! As festinhas eram assim! Aí reunia, as vezes os meninos estavam até sujos de terra porque já tinham brincado. Iam arrumadinhos, mas chegava na hora do parabéns estavam todos sujos de terra, de grama, era muito bom!”*

*“Na época ninguém tinha nada, era raro. Mas acho que eles tinham esperança das crianças estudarem, irem pra frente. É igual eu, estudar, ter alguma coisa, ser alguém na vida, é o que a gente quer para os filhos. Essa foto que eu vi com um pai, uma mãe e as crianças, acho que eles queriam isso, gravar ali, “ó vocês pequenos e depois de grandes vocês vão ter uma vida boa”. Porque estar dentro de uma favela, na época aqui das fotos, não era nada, era uma favela que nem rua asfaltada tinha, todo mundo brincava na terra. E hoje está bem diferente lá dentro tem até prédio. Todo mundo construindo três, quatro andares. Então vendo lá atrás e vendo hoje, as pessoas juntavam moedinhas para tirar foto, ninguém tinha dinheiro, pagava a prestação. Todo mês o Afonso [Pimenta] ia lá receber. Hoje é fácil tirar foto, mas antes não era. (...) Na minha época, quem nasceu lá há cinquenta anos, não tinha oportunidade nenhuma de crescer, de estudar, de ser alguém. Chegava era na quarta série e olhe lá, ensino médio ninguém nem pensava. Porque tinha que parar de estudar para ir trabalhar. Não tinha expectativa. Hoje tem cursos lá dentro, que é do mundo lá fora, supergrande, e estão entrando lá dentro, não é um lugar marginalizado.” (Entrevista com Maria das Graças, 2024)*



Foto 4: Aniversário da Renatinha. Autor: Afonso Pimenta. Data: 1988



Foto 5: Fernando, esposa e irmãos. Autor: Afonso Pimenta. Data: 1990

Ao analisar imagens de desconhecidos, Maria das Graças fabula acerca daquelas realidades, sujeitos e contextos, num movimento que diz mais sobre ela do que sobre aqueles que são dados a ver pelas imagens. Ainda que Maria das Graças não apareça nas fotografias do projeto, falar sobre aquelas imagens fez emergir experiências pessoais importantes e fundamentais para um processo de subjetivação política, pois afirmam sua identidade e alargam suas possibilidades de ser e estar no mundo para além do que é expresso nas narrativas da grande mídia a respeito dos moradores do Aglomerado da Serra.

[...] a subjetivação e a resistência falam não apenas da afirmação de uma identidade ou do ‘assumir uma posição de sujeito’, mas do constante tensionamento entre dois mundos distintos: um mundo que parece ser o mundo comum partilhado pela maioria [e expresso nas narrativas grande mídia] e um mundo invisível, inaudível e imperceptível que se localiza dentro desse mundo comum, mas dificilmente consegue fazer seu aparecimento (MARQUES, 2011, p.37).

Através de uma prática que busca acolher, aproximando imagem e observador, e que simultaneamente também mantém uma distância suficiente para que as possibilidades se mantenham em aberto, este exercício metodológico cria um fazer delicado a fim de atender aos processos de vida, habilitando um lugar de existência, que adentra uma ordem legitimada e transborda, construindo sua própria cena (Calderón, 2022, p. 61). Não se trata de estabelecer elos fusionais, mas de criar condições sensíveis e materiais, para lançar-se no jogo hospitaleiro entre as partes (Mondzain, 2023). Essa poética dos elos ficcionais é uma aposta na política dos intervalos e vizinhanças, no emaranhado de elementos que coabitam e reajustam

constantemente as lacunas que os permitem mover-se e, ao mesmo tempo, articular-se com folga.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens de pessoas em situação de vulnerabilidade, quando articuladas à ficção, revelam-se como uma estratégia potente de subjetivação política, permitindo que os sujeitos retratados transcendam as narrativas de marginalidade que historicamente os enquadraram. Para além de documentar suas condições de vida, as fotografias do projeto *Retratistas do Morro* instauram novas possibilidades de existência e modos de ser no mundo, abrindo espaço para que os sujeitos retratados estabeleçam, com os fotógrafos, possibilidades de agência, tornando estas imagens dispositivos de resistência que inscreve outras formas de presença no tecido social. Uma imagem elabora intervalos e desliza entre intervalos, com outras imagens, oferecendo uma “dimensão de fuga, uma verticalidade em relação ao desdobramento linear de uma narrativa, criando a oportunidade de abordar temporalidades múltiplas” (Rancière, 2019a, p.69).

A ficção atuaria no processo de remontagem fabulatória dos arquivos como “dispositivo de disposição e de aparência, pois recompõe espaços, inventa nomes ou personagens coletivos que não possuem lugar ou corpo verificável, que são excessos de impropriedade e deslocam as intervenções do poder” (Calderón, 2023, p.1828). A ficção cria uma zona “para que os sujeitos façam a experiência de sua própria potência de agir e de escapar a toda a captura” (Mondzain, 2022b, p.86). As imagens, em seu trabalho de criação de zonas de acolhimento e hospitalidade, introduzem intervalos e brechas, uma dimensão de fuga, linhas em zigue-zague que rasuram e interrompem o dispositivo de confiscação das palavras, dos sonhos, das lembranças e experimentações emancipatórias.

Uma imagem elabora espaços de jogo, intervalos nos quais desliza com outras imagens, oferecendo descontinuidades que impossibilitam roteirizar a experiência dos sujeitos. Trata-se de olhar as imagens situando-as numa rede, numa “trama” ficcional de elementos e múltiplos significados. Através da ficção, a fotografia demonstra que a construção da realidade é um processo sempre em disputa, onde a imagem opera como um gesto político de reinscrição de vidas e histórias. Das imagens ficcionais das quais pouco se sabe, resta aos observadores uma imaginação radical que dignifique os retratados e ampliem os campos dos possíveis.

## REFERÊNCIAS

- AZOULAY, A. **História Potencial**. Rio de Janeiro: Ubu, 2024.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.165-196.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CALDERÓN, A. Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. **Daimon**, n.79, 2020, p.21-35. <https://doi.org/10.6018/daimon.302771>
- CALDERÓN, A. Jacques Rancière: desajustes metodológicos en el tratamiento de las imágenes, **Aisthe**, v.8, n.12, 2014, p.35-51. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/10530>. Acesso em 22 fev. 2025.
- CALDERÓN, A. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- CALDERÓN, A. **Imaginación Material**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2022.
- CALDERÓN, A. **Imágenes que resisten**. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, 2023a.
- CALDERÓN, A. La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière. **Pensamiento**, v.79, n.306, 2023b, p.1823-1841. <https://doi.org/10.14422/pen.v79.i306.y2023.007>
- CUNHA, G. (ed.). **Catálogo Retratistas do Morro**. Fotos: Afonso Pimenta, Ana Oliveira, João Mendes, Misael Santos. – 1. Ed. – Belo Horizonte, MG. Primata Editora e Produção Cultural, 2023.
- FELDHUES, Marina (org.). **E se? Arquivos, fotografias e fabulações: escutas e aprendizados**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023.
- GARCÍA RUIZ, M. **Muros de viento. Sarcófagos cristalinos**. Barcelona: Concreta, 2024.
- GAGNEBIN, J-M. Sobre a noção de Spielraum em Walter Benjamin : resistência e inventividade. In: SOUZA, R. et al. (orgs). **Walter Benjamin: barbárie e memória ética**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2020, p.63-73.
- MACÉ, M. **Siderar, considerar: migrantes, formas de vida**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- MARQUES, A. Comunicação, estética e política. **Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7047>. Acesso em 14 fev. 2025.

- MARQUES, A. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2014v10n17p61>
- MONDZAIN, M-J. **A imagem pode matar?** Lisboa: Vega, 2009.
- MONDZAIN, Marie-José. **Images (à suivre)**. Paris: Bayard, 2011.
- MONDZAIN, M-J. **K como Kolônia**. Lisboa: Orfeu Negro, 2022a.
- MONDZAIN, M-J. **Confiscação** das palavras, das imagens e do tempo. Belo Horizonte: Relicário, 2022b.
- MONDZAIN, M-J. **Accueillir : venu(e)s d'un ventre ou d'un pays**. Paris : Les Liens qui Libèrent, 2023.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, J. **Les temps modernes**. Paris: La Fabrique, 2018.
- RANCIÈRE, J. **Le travail des images**. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019a.
- RANCIÈRE, J. **El litigio de las palabras**: Entrevista a Javier Bassas. Barcelona: Ned Ediciones, 2019b.
- RANCIÈRE, J. El tiempo de los no-vencidos. **Revista de Estudios Sociales**, n.70, 2019c, p.79-86.
- RANCIÈRE, J. La pensée des bords, **Critique**, n.881, 2020, p.828-840. <https://doi.org/10.3917/criti.881.0828>
- RANCIÈRE, J. **João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- Retratistas do Morro**: O Aglomerado da Serra (MG) pelas lentes de João Mendes e Afonso Pimenta. 2024. Acesso em 15 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tYk0r7gS2Bo>
- VERGÈS, F. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. Tradução de Mariana Echalar. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

***Angela Cristina Salgueiro Marques***

Doutora em Comunicação pela UFMG. Pós-doutora em Comunicação pela Université Stendhal, Grenoble 3. Professora do Departamento de Comunicação Social da UFMG.

***Andrea Soto Calderón***

Doutora em filosofia, professora de estética e teoria da arte na Universidade Autônoma de Barcelona. Foi professora visitante em várias universidades (Paris, Lisboa, Barcelona e Valparaíso). Atualmente, ela está realizando um projeto de pesquisa sobre imagens em La Virreina, Centre de la Imatge. Escreveu vários artigos acadêmicos, capítulos de livros e textos para catálogos de artistas. Publicações recentes incluem seus livros *Le travail des images* com Jacques Rancière (Les presses du réel, 2019); *La performatividad de las imágenes* (Metales Pesados, 2020).

***Mariana Falcão Duarte***

Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM - UFMG, com estágio sanduíche na Universidade Autônoma de Barcelona, sob supervisão da profa. Andrea Soto Calderón.



Esta obra está licenciada com uma Licença  
Creative Commons Atribuição-Não-Comercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional