

**Cícero Pedro de Almeida Oliveira**  
**Angela Cristina Salgueiro Marques**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Brasil

## Home precariousness frameworks: a comparative analysis between Farm Security Administration and Bolsa-Família images

The photojournalistic images of impoverished people generally start from a biopolitical framework that values precarious aspects, as if seeking to register evidence of a kind of socioeconomic vulnerability. The purpose of this text is to scrutinize this framework, to get it out of neutrality, demonstrating the political aspects that permeate its constructions. To do so, we accomplish a comparative analysis, relating images produced around two social programs: the Brazilian Bolsa-Família and the American Farm Security Administration. In these associations, we do not merely present plastic articulations or visual generalizations. We search to build a dynamic dialogue between distinct images (with gestural, content or composition similarities) that sheds light on the political nuances of each photographic project. Thus, we will demonstrate both the continuity of a moralizing framework over decades, as well as some specific characteristics of each perspective, identified from the comparative analysis.

## Enquadramentos da precariedade no lar: uma análise comparativa entre imagens do Farm Security Administration e do Bolsa-família<sup>1</sup>

**As imagens fotojornalísticas de pessoas empobrecidas geralmente partem de um enquadramento biopolítico que valoriza aspectos precários, como se buscassem registrar provas de uma espécie de vulnerabilidade socioeconômica. O objetivo deste texto é esmiuçar tal enquadramento, tirá-lo da neutralidade, demonstrando os aspectos políticos que perpassam as suas construções. Para tanto, realizamos uma análise comparativa, relacionando imagens produzidas em torno de dois programas sociais: o brasileiro Bolsa-Família e o americano Farm Security Administration. Nas associações, não apresentamos meramente articulações plásticas ou generalizações visuais. Buscamos construir um diálogo dinâmico entre imagens distintas (com semelhanças gestuais, de conteúdo ou de composição) que jogue luz sobre as nuances políticas de cada projeto fotodocumental. Assim, demonstraremos tanto a continuidade de um enquadramento moralizante ao longo de décadas, quanto algumas características específicas de cada perspectiva, identificadas a partir da análise comparativa.**

### Palavras-chave

Enquadramento, fotografia, Bolsa-Família, FSA

### Keywords

Framing, photography, Bolsa-Família, FSA

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com apoio da CAPES, da Fapemig e do CNPq.

## Introdução

Entre os anos de 2003 e 2015, pudemos observar<sup>2</sup> que quando os corpos e rostos de mulheres empobrecidas ganham nitidez na superfície de imagens fotojornalísticas referentes ao Programa Bolsa Família, é possível perceber uma tendência, ao longo do tempo, de retratá-las por meio da atribuição de lugares enunciativos que se aproximam de uma lógica de registro de controle, cuja racionalidade é consensual e favorece a produção do que Joshana Oksala (2019, p.121) nomeia como “gerenciamento da pobreza e das populações precárias”, ressaltando os modos de captura e controle dos sujeitos pelos aparatos governamentais e midiáticos. As políticas sociais do governo e suas narrativas propagandísticas e jornalísticas tendem a acentuar formas de controle e desigualdade através de discursos que opõem vulnerabilidade, de um lado, e a valorização do protagonismo e do empreendedorismo, de outro. As relações de poder que hierarquizam o valor das vidas podem ser inferidas a partir de modos de configuração das ações institucionais que limitam o campo de ações possíveis dos sujeitos empobrecidos. Como acentua Oksala (2019), instituições governamentais e midiáticas, ao conduzirem condutas através de seus discursos e agenciamentos, configuram uma forma de governamentalidade neoliberal que estrutura o eventual campo de ação e escolha de sujeitos e coletividades, sobretudo quando olhamos para mulheres. As mulheres são constantemente retratadas de forma a ressaltar como podem ser oprimidas no espaço da casa, encantuadas ou posicionadas de forma a reduzir sua agência física, em uma mise-en-scène que revela formas violentas de controle patriarcal sobre suas existências. Não raro, as imagens fotojornalísticas que conferem visibilidade ao Bolsa-Família e a seus índices de sucesso e fracasso traduzem a emancipação feminina como sucesso econômico individual e meritório, pouco revelando as contingências que atravessam o leque de experiências e escolhas disponíveis à mulher empobrecida (MARQUES, BIONDI, JESUS, 2019).

A governamentalidade neoliberal requer a precariedade como modo de vida, como princípio organizador e controlador por meio do qual se enraízam práticas biopolíticas. Fassin (2010) ressalta que o acesso às políticas sociais dos governos tende a reforçar a produção de narrativas de vulnerabilidade como destituidoras de agência e autonomia, e não como possibilidade de resistência e sobrevivência de formas de vida. Segundo ele, os agentes institucionais, não raro, exigem provas narrativas ou físicas das dificuldades, dos fracassos e da inaptidão para justificar a necessidade, misturando mérito e compaixão. Assim, quando instituições midiáticas apostam na construção de discursos que destituem os sujeitos empobrecidos de um estatuto de humanidade e dignidade, produzem, a nosso ver, enquadramentos biopolíticos, ou seja,

servem-se de uma técnica de governo ou de governamentalidade voltada para o controle coletivo, de maneira a formatar as cenas de aparência de sujeitos e grupos exemplares, considerados como parâmetro, cujo projeto e modo de vida é tido como antítese do desvio e de existências moralmente julgadas como indignas de consideração e apreciação (MARQUES, 2018; MARQUES, BIONDI, 2019).

É importante destacar que uma significativa parte da produção fotojornalística no Brasil tende a representar as beneficiárias do Programa Bolsa Família, sob uma perspectiva que se aproxima do modelo já bem referenciado e proposto pelo *Farm Security Administration* (FSA), nos Estados Unidos dos anos 1930. Ambos valorizam a prática fotodocumental de modo a partilhar do mesmo investimento no uso de imagens fotográficas para ilustrar a realidade rural cotidiana e embasar os argumentos das análises socioeconômicas indicadas pelos seus Programas.

Ao realizarmos uma análise comparativa entre fotografias que retratam os projetos sociais FSA (*Farm Security Administration*)<sup>3</sup> e o Bolsa-Família, não buscamos, necessariamente, demonstrar como as imagens mais recentes realizam uma espécie de “citação iconográfica” das imagens antigas. A questão principal é entender os significados provenientes a partir da relação entre essas imagens; imagens escolhidas pelos pesquisadores a partir de semelhanças estéticas, mas não somente, se investigando também relações temáticas e outras mais subjetivas, como se tratará no percurso metodológico. O objetivo é entender como essas imagens seguem um enquadramento biopolítico de mulheres empobrecidas. Para tanto, escolhemos fotografias que tenham relação com o espaço da casa, já que, no enquadramento analisado, o lar é um espaço primordial.

Quando destacamos a expressão enquadramento, estamos falando do enquadramento fotográfico realizado pelos fotógrafos, mas nos referimos também, como coloca Judith Butler, a “uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação [que] leva a uma conclusão interpretativa acerca da própria ação” (BUTLER, 2018, p. 23). Na organização que estudamos, a precariedade social é valorizada em detrimento de outras condições que não tenham relação com essa vulnerabilidade. O risco é que esse reconhecimento enquadrado se torne uma espécie de conhecimento único das vidas que estão em vulnerabilidade, o que é um perigo, pois a precariedade nunca é a condição total de um indivíduo. Consequentemente, as vidas enquadradas não são consideradas vidas.

Essas populações são “perdíveis”, ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido

<sup>2</sup> Este trabalho traz resultados parciais da realização do projeto “O enquadramento biopolítico de pessoas empobrecidas: entre o governo dos corpos e a biopotência de modos de vida na imagem fotográfica”. Ele conta com apoio da CAPES, CNPq e Fapemig. Os autores agradecem a Vinícius Henrique Marques Saraiva, pesquisador de iniciação científica, por sua valiosa contribuição no desenvolvimento no âmbito do projeto.

<sup>3</sup> O FSA foi um organismo do Estado norte-americano responsável por medidas para combater a crise agrícola na época da Depressão (anos 1930). A sessão histórica do FSA, responsável por um amplo projeto fotodocumental, ficou bastante conhecida, com milhares de imagens produzidas que inicialmente deveriam retratar os resultados das políticas de Franklin D. Roosevelt, ainda que se tenha produzido imagens sobre outras realidades. Segundo Jorge Pedro Souza (2000) esse projeto fotográfico “tornou-se uma arma importante para despertar as consciências sociais, devido a algum sentido crítico e denunciante que, independentemente dos constrangimentos governamentais, alguns fotógrafos, como Evans ou Lange, lhe deram” (p. 109).

perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. (BUTLER, 2018, p. 53)

A autora se refere principalmente aos enquadramentos de guerra, mas a reflexão nos auxilia pois a questão da precariedade é essencial para os enquadramentos propagados nas imagens do nosso *corpus*, nas quais o contexto vulnerável deve estar sempre claro e a vista. O nosso gesto é esmiuçar esse enquadramento, tirá-lo da invisibilidade, da neutralidade.

Ao nos referirmos ao aspecto biopolítico, é a partir da abordagem proposta por Marques (2018) ao explicar como as políticas públicas sociais enquadram os próprios indivíduos atendidos socialmente, se exigindo deles a afirmação de uma determinada condição

Exibir-se, exibir a precariedade, relatá-la em narrativas, formulários padronizados e entrevistas com assistentes sociais são exemplos de processos biopolíticos em que também o corpo é usado como “fonte de direitos”, numa espécie de exigência a priori, de pré-condição para o acesso a políticas sociais. Quanto mais deteriorados forem os corpos e os locais de moradia, mais aptos parecem estar os sujeitos a receberem benefícios. (2018, p. 470)

Diante da necessidade de corpos precários para esse controle biopolítico, o discurso midiático é relevante nesse processo. No presente artigo focaremos no aspecto imagético desse discurso, principalmente a partir da comparação entre imagens de pessoas do FSA e do Bolsa-Família. A questão da feminilidade é importante devido aos aspectos ambíguos em torno da participação da mulher nesse enquadramento biopolítico. No caso do Bolsa-Família, há uma importância durante o próprio processo de atendimento, já que o cartão para saque do benefício é feito no nome da mulher, que é colocada como responsável do domicílio. Marques (2018) identifica a contradição nessa realidade, já que, por um lado, esse elemento recoloca a mulher no âmbito doméstico, mas, por outro lado, figuras como a Secretária Nacional de Renda de Cidadania do Ministério do Desenvolvimento Social, Rosani Cunha, identificam nessa estratégia uma forma de empoderamento feminino. Consequentemente, há um paradoxo nessa realidade, já que, apesar das condições básicas possibilitadas pela existência do bolsa-família, a inclusão político-social das mulheres atendidas sofre algumas barreiras. Marques defende que isso ocorre devido aos preconceitos que surgem quando uma mulher é identificada como beneficiária de programas sociais. Essas barreiras derivam “de um entendimento comum naturalizado que aponta os indivíduos em situação de pobreza como “massa inútil de despossuídos e dependentes”, incapazes de contribuir para movimentar as engrenagens da produção e do consumo neoliberais” (2018, p. 465).

Do ponto de vista visual, a representação das mulheres é recorrente nas imagens que retratam a pobreza. Os corpos femininos geralmente apresentam um certo destaque, já que uma forma comum de atestar a precariedade social ocorre na apresentação da precariedade do lar. Como esse espaço é o ambiente doméstico por excelência, a mulher é fortemente presente nessas construções, ainda que de diferentes maneiras, pois no enquadramento estudado ela ainda é colocada no ambiente doméstico. Assim, no geral, se percebe o reforço de um determinado

discurso que situa a mulher fora do ambiente público. Ao analisarmos as nuances desse enquadramento, seguiremos o caminho de outros trabalhos (MARQUES, 2018; MARQUES e BIONDI, 2019), mas focando no aspecto comparativo, a partir de uma análise profunda das imagens de dois projetos distintos. Não estamos analisando criticamente os claros avanços sociais alcançados pelo Bolsa-Família, mas principalmente os aspectos problemáticos identificados no discurso imagético em volta do projeto; problemas estes que evidenciam barreiras em relação à realização de uma autonomia mais intensa pelos beneficiários.

### Percurso metodológico

Utilizamos o método comparativo por dois motivos. O primeiro é porque almejamos analisar uma certa continuidade entre as fotografias dos dois períodos. Mas é preciso destacar que essa continuidade é estética e política; atrás da composição, das escolhas de enquadramento, dos gestos valorizados (ou construídos), há uma perspectiva ideológica que pretendemos esmiuçar. Se no fotojornalismo “a fotografia fica subordinada ao conceito editorial” (BRIL, 1985, p. 41), queremos analisar esse conceito editorial. No entanto, tal conceito não se refere somente a uma matéria, a um jornal ou a um contexto histórico, mas a uma perspectiva que se consolidou na fotografia há décadas. Para entender como essa abordagem foi preservada ao longo do tempo, é necessário analisarmos projetos de períodos distintos, justificando a análise comparativa.

Entretanto, essa continuidade não é total, já que mesmo as imagens mais parecidas apresentam diferenças essenciais, com esses elementos dizendo muito sobre as particularidades ideológicas de cada projeto. Isto porque apesar de ambos partirem de uma perspectiva generalizante sobre pessoas empobrecidas, ainda assim o enquadramento biopolítico não é idêntico. Aqui já começamos a entrar no segundo motivo da nossa escolha metodológica: entender melhor as singularidades de cada projeto. Isso significa que não pensaremos somente a continuidade (a imagem destacada), mas também a imagem que falta, o registro que não foi feito ou preservado, justamente por alterar os estereótipos visuais buscados. Essas imagens inexistentes só irão aparecer com a análise profunda dos padrões iconográficos dos dois projetos, de modo que a partir dessa investigação do invisível será possível identificar o que determinados enquadramentos biopolíticos buscam eliminar.

Aqui é interessante pontuar que apesar da distância temporal entre as imagens comparadas, o fotojornalismo praticado em torno do Bolsa-Família geralmente segue alguns padrões estabelecidos pelos fotógrafos do FSA. Atualmente, por exemplo, é possível identificar, no fotojornalismo dos nossos tempos, ecos do estilo do fotógrafo Russell Lee, que é considerado o principal “documentador” do FSA

Profissional face a um objectivo preciso — documentar sem estados de ânimo—, ele assume, desta maneira, uma perspectiva do fotodocumentalismo que ainda hoje é, no campo fotojornalístico, a dominante. Por vezes, porém, parece-nos detectar uma certa exploração das situações pelo lado positivo. [...] A sua atenção não se concentra exclusivamente nos sujeitos e menos ainda na dramaticidade de uma expressão particular, mas na decoração, nas habitações (exterior e interior), na arquitetura, nos móveis

e nos acessórios (como o rádio), aspectos mais acidentais nas obras de Evans e, principalmente, Lange. (SOUZA, 2000, p. 113)

As fotografias do Bolsa-Família compartilham a “neutralidade” dos registros, ainda que algumas imagens apresentem uma dramaticidade no estilo de Dorothea Lange e Walker Evans<sup>4</sup>. Além disso, esses fotógrafos americanos solidificaram uma forma de olhar para os pobres que está presente nas imagens do Bolsa-família: ou seja, o registro da pobreza dignificada (BRIL, 1984; MACHADO, 1984; SOUZA, 2000).

Mas ainda que exista uma continuidade nos tipos de registros destacados, as diferenças ainda são fortemente presentes. Não pretendemos apagá-las, mas analisá-las. Mais do que descrever a representação geral dos pobres em determinadas imagens, queremos entender como a comparação entre registros que partem de prerrogativas semelhantes, mas contextos distintos, pode jogar diferentes matizes sobre essas imagens. Essas nuances surgem principalmente a partir do gesto do pesquisador, que se relaciona com imagens distintas de maneira semelhante a como um colecionador se relaciona com os seus itens colecionados. Souto (2018) utiliza a comparação para explicar a sua metodologia comparativa. A autora defende que a potência de um objeto, no contexto de uma coleção, ganha mais relevo do que se estivesse isolado, além de valorizar a dinâmica metodológica que é inserida a partir do agrupamento como coleção: “Cada nova adição pode modificar todo o conjunto, levando a uma releitura, que por sua vez pode levar a uma reescritura da coleção. Todo um equilíbrio prévio é abalado com a chegada de um novo elemento, fazendo com que a ordem da coleção seja sempre transitória” (2018, p. 20). Em nossa pesquisa, a organização da análise no presente artigo não foi pensada anteriormente, mas depois das seleções das imagens principais, com a repetida *reescritura de nossa coleção*. A partir da comparação entre os dois projetos, novas nuances surgiram para o problema central da pesquisa: o enquadramento biopolítico de pessoas empobrecidas. Essas camadas de significação identificadas durante a comparação nos guiaram na organização do texto.

Nesse caminho, as imagens do Bolsa-Família foram o ponto de partida, com a criação de um banco de dados de cerca de 60 imagens fotojornalísticas que retratam mulheres beneficiadas pelo Programa Bolsa-Família, publicadas entre 2003 e 2015, em jornais e revistas de ampla circulação nacional como *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo* e *O Globo*, além das revistas *Veja* e *Isto é*. Após a análise dessas imagens, investigamos coletâneas e livros importantes lançando com fotografias em torno do FSA - como o *Elogiemos os homens ilustres* (2009), com fotografias de Walker Evans, e o *In this proud land* (1973), editado por Roy Stryker, diretor da Seção Histórica do FSA, que

orientava, de maneira autoritária, os vários fotógrafos da iniciativa). Em seguida, revisamos 83100 imagens do FSA depositadas no banco de dados *photogram.yale.edu*. Durante esse processo, percebemos algumas diferenças essenciais entre os dois projetos. Inicialmente, já podemos ressaltar que devido a grande quantidade de fotos produzidas pelo FSA, é possível realizar vários recortes de análise nessas fotografias. O nosso artigo focou nas imagens relacionadas com o lar, algo que nos foi colocado pelas próprias imagens do Bolsa-Família, geralmente construídas em torno desse espaço (o que iremos problematizar mais adiante). No entanto, apesar dessa característica ser presente no FSA (tanto que produzimos as comparações do presente artigo e ainda outras dezenas), o projeto americano também abriga imagens com outros recortes, valorizando principalmente uma dimensão não tão comum nas imagens brasileiras: o trabalho. Ou seja, além da família em casa, os americanos também fotografaram bastante o trabalhador rural em serviço (plantando, capinando e colhendo algodão, por exemplo) ou caminhando (aparentemente em busca de alguma oportunidade, na estrada). Essas imagens vão na linha do objetivo inicial do projeto: retratar os resultados da política de Roosevelt, que apostava em medidas como as seguintes: “empréstimos a baixo juro para compra de terra, desenvolvimento de estudos sobre preservação dos solos e criação de quintas experimentais e de explorações comunitárias, que visavam dar emprego aos trabalhadores errantes” (SOUZA, p. 110). O objetivo era, então, fazer com que as pessoas atendidas realizassem trabalhos agrícolas. Consequentemente, muitas imagens do FSA dialogam com a temporalidade do futuro, como se o registro em destaque marcasse o início de uma nova vida. É o que aponta o comentário de Stefania Bril sobre Walker Evans: “o fotógrafo captava sobretudo as imagens-pontos de partida, para induzir a imaginação e, quem sabe, a participação do leitor. Para que ele veja, sinta e entenda “a pobreza digna” dos meeiros norte-americanos na época da depressão” (BRIL, 1984, p. 16).

Esse tipo de imagem não é tão presente nas fotos do Bolsa-Família. A terra, quando aparece, dificilmente é um espaço para produção agrícola ou fazer laboral; ela é principalmente pano de fundo de determinada precariedade. O diálogo temporal que as imagens brasileiras travam é principalmente com o presente; um presente enquadrado biopoliticamente, já que ele deve atestar a precariedade de quem está sendo retratado, justificando a assistência do governo. Essa construção existe nas fotos do FSA, mas no projeto americano há outros tipos de construções, ainda que muitas vezes estejam limitadas por uma busca da pobreza digna.

Assim, considerando as construções realizadas em volta do lar, a seleção das imagens americanas para a nossa análise foi pensada a partir das imagens brasileiras destacadas anteriormente, se seguindo, principalmente, três critérios: 1) semelhança do gestual corporal (mulher sentada sozinha na cama, por exemplo); 2) composição da imagem (como a família sentada no sofá da sala, com a câmera no ângulo frontal); e 3) conteúdos paralelos, ainda que não compartilhem composição ou gestual semelhantes (como um conjunto de mulheres e crianças na calçada da entrada de casa).

Mas além desses três critérios, houve outros, inclusive alguns mais abstratos, que não se referem principalmente

<sup>4</sup> Sobre a questão do foco na decoração e na arquitetura dos espaços realizado por Russell Lee e outros fotógrafos do FSA, algumas imagens do Bolsa-família também seguiram esse estilo. Ao focarmos na questão da mulher, não apresentamos comparações entre esses tipos de fotos, mas o artigo *O enquadramento biopolítico de pessoas empobrecidas: entre o governo dos corpos e a biopotência de modos de vida na imagem fotográfica* (MARQUES, 2018) apresenta uma leitura interessante sobre duas imagens brasileiras que seguem essa linha e que podem claramente dialogar com fotografias de Russell Lee.

à uma lembrança estética, mas mais subjetiva. Foi como se determinada imagem americana lembrasse uma brasileira não pela “concordância” geral, mas pelo detalhe pontual. Sobre esse tipo diálogo, Kossoy oferece uma luz justamente ao criticar a associações que buscam somente articulações plásticas, trocadilhos visuais. O autor defende um diálogo com vida própria, que independe da mensagem,

cujos circuitos se fecha na medida em que alguns de nós os olhamos e intuímos uma dada alteração da ordem natural das coisas; uma percepção que, em geral, escapa à maioria das pessoas. [...] Nada em comum com o punctum de Barthes. Um rosto em um retrato, voltado para outro rosto, em outro retrato. Retratos de pessoas que jamais se conheceram pessoalmente, retratos de pessoas que viveram em países distantes e épocas diferentes reunidos, por alguma razão, ou pelo acaso, ou pela intuição do editor/curador, numa mesma parede ou página de um álbum ou revista. (KOSSOY, 2007, p. 149)

Sob esse critério, um gesto como um sorriso ou um olhar podem ser o elo de contato entre imagens distantes.

Durante o processo de leitura das imagens do FSA, principalmente no banco de imagens da Yale, 347 imagens foram salvas obedecendo pelo menos um dos critérios descritos acima. Após a análise de todo o banco de dados, realizamos uma espécie de peneira, para selecionar não necessariamente as imagens que mais se pareciam com as imagens brasileiras, mas principalmente as que poderiam render uma discussão sólida a partir da comparação. Assim, após esse segundo processo, escolhemos analisar para o presente artigo 11 imagens americanas e 9 imagens brasileiras. A partir dessas associações mais diretas, criamos três divisões referentes a espaços ou elementos presentes em um lar: 1) O quarto; 2) A sala; e 3) As aberturas. Escolhemos o espaço devido a importância que ele tem na representação da pobreza, pois retratar as pessoas pobres, segundo Marques e Biondi (2019), “quase sempre requer visualizar seu ambiente doméstico, as tarefas cotidianas, o modo de vida precário. Assim, o espaço da casa torna-se um aspecto matizado pela representação da pobreza a fim de melhor ilustrar como vivem esses sujeitos em seu arruinado contexto material” (p. 89). Nessa construção, como já dito, a presença da feminilidade, incorporada na figura da mulher, é intensa. São elas que habitam as casas, sentadas ou em pé, tristes ou sorrindo. Quando há uma criança ou um bebê por perto, eles estão geralmente próximos da mãe. Colocar uma pessoa como responsável pelo lar não é uma responsabilidade pequena, pois além das dificuldades práticas e econômicas, o lar não é somente um local que abriga um conjunto de pessoas; morar no lar é “uma retirada para sua casa como para uma terra de asilo, que responde a uma hospitalidade, a uma expectativa, a um acolhimento humano, em que a linguagem que se cala continua a ser uma possibilidade essencial” (LÉVINAS, 2000, p. 138-139). Os enquadramentos que estudamos situam a mulher, ou a pessoa com feminilidade, como responsável por transformar um local em um lar: “A mulher é a condição do recolhimento, da interioridade da Casa e da Habitação” (LÉVINAS, 2000, p. 138). Diante dessas construções, decidimos avaliar especificamente como essas casas do FSA e do Bolsa-Família são habitadas a partir dos citados grupos de análise. Vamos começar dentro das casas e depois partiremos para os arredores externos.

## O quarto



MARIA DO SOCORRO na casa onde mora desde que saiu da palafita

**Imagem 1** – Foto: Rosane Marinho/ O Globo. Fonte: RIBEIRO, Efrém. Um ano depois, nos emblemas da miséria -, O Globo, O País, 11/01/04. Legenda: Maria do Socorro na casa onde mora desde que saiu da palafita



**Imagem 2** – Foto: John Vachon, 1940. Fonte: <http://photo-grammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000041858/PP> Legenda: “Wife of migrant fruit picker. Berrien County, Michigan”

Colocamos aqui duas mulheres com expressões preocupadas. Na imagem brasileira, Maria do Socorro, “na casa onde mora desde que saiu da palafita”. Já na foto americana não conhecemos o nome da mulher, somente sabemos que ela é a esposa de um imigrante coletor de frutas. Sentadas em suas camas, elas olham diretamente para a câmera. O quarto da brasileira tem uma televisão ligada, mas Maria nem olha em sua direção. Não sabemos ao certo o que está no ar, mas o contraste entre o que há dentro da TV com a realidade do quarto é presente, ainda que latente, principalmente devido o contraste entre as luzes emitidas pelo aparelho com o ambiente do quarto, que é mais sóbrio, mais neutro. Sem olhar para o mundo da televisão, a Maria do espaço surge como alguém que não se importa com as imagens de outro mundo que não o dela, apesar de ele estar ali presente e “ligado”. A esposa do imigrante tem uma posição mais frontal ainda, mas a câmera está levemente mais próxima. No entanto, apesar da sua cama bagunçada e da casa aparentemente mais vulnerável (ela é de madeira e não de tijolos, como a de Maria), o seu espaço parece levemente mais preenchido (a impressão pode ser devido ao tamanho menor de seu quarto). Enquanto o quarto de Maria tem alguns poucos

espaços não preenchidos e a parede seja relativamente mais ampla, o espaço da foto americana é bastante “ocupado” e harmonizado (a mulher está no centro do enquadramento e sentada de frente). A composição da foto de John Vachon indica uma harmonia da pobreza, como se tudo estivesse no seu devido lugar, até a própria tristeza da protagonista. Maria ressoa o semblante neutro e triste da esposa do imigrante. O que leva destaque realmente é a televisão ligada e a indiferença de Maria com o aparelho. É um paradoxo, pois se a composição e a frontalidade da foto do FSA dificulta a possibilidade do leitor imaginar o futuro daquela mulher (provavelmente se pensa somente o seu presente ou o seu passado), a televisão poderia servir como um objeto de fuga daquela realidade para a foto brasileira. Mas Maria está (ou é colocada) de costas para essa possibilidade.

A frontalidade vai ser quase uma regra nas fotos do Bolsa-Família. É uma posição “simples” e perigosa, pois ela preserva facilmente uma sensação de neutralidade e realismo. “Nenhum enquadramento é o mais requisitado no uso dominante da fotografia do que o *frontal*, exatamente porque no enquadramento frontal o ângulo de tomada é praticamente ignorado” (MACHADO, 1984, p. 112). Assim, retratos construídos neste enquadramento geralmente são considerados *reais* pelo leitor, com as construções realizadas em torno dos corpos frontais sendo esquecidas. Maria do Socorro, por exemplo, se tornou uma mulher solitária, sentada em sua cama, de costas para a televisão, não ligando para o lúdico, e com o rosto preocupado e aflito, ainda que essas características, claramente, não definam totalmente Maria do Socorro. Bastante comum nas fotos do Bolsa-Família, a frontalidade não é tanto uma regra no FSA, ainda que seja presente. Mas destacamos para análise mais duas fotos com temáticas semelhantes as fotos de Maria: uma mulher sozinha e sentada.



**Imagem 3** – Foto: Russell Lee, 1939. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000013280/PP>  
 Legenda: Daughter of former white labor contractor, now migrant worker, in tent home. Weslaco, Texas

A jovem filha na primeira foto está em uma posição diagonal parecida com a de Maria. Mas o seu olhar vai para fora do enquadramento, com ela esboçando um leve sorriso. Já a Mrs. Mary Sye Turner está com o olhar melancólico, mas ainda direcionado para o exterior. Os seus espaços, principalmente o da filha, também são bastante ocupados. A pobreza dessas fotos é preenchida e tem compartimentos (estantes, gavetas etc). A frontalidade da câmera nas

imagens de Russell Lee e John Vachon podem até tentar organizar e harmonizar essa vulnerabilidade, mas a filha do registro de Lee apresenta um leve desvio a essa tentativa ao mirar algo que está fora do quadro. O olhar flexibiliza levemente a temporalidade do registro, preservando o caráter momentâneo do momento, enquanto na foto de Maria a frontalidade e a centralização intensas inserem um peso temporal mais definidor: é o presente precário materializado.



**Imagem 4** – Foto: Jack Delano, 1941. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000026054/PP>  
 Legenda: Mrs. Mary Sue Turner, wife of sawmill worker, with some of the new furniture they have bought. Near Siloam, Greene County, Georgia

Já a imagem de Jack Delano se difere das anteriores, pois há uma tentativa mais clara de embelezar o momento. A câmera não é mais frontal, mas está em diagonal, se criando uma profundidade de campo com três elementos definidores dessa profundidade: a dianteira da cama em primeiro plano, Mary em segundo e seu armário em terceiro, ao fundo. O olhar da protagonista é para o exterior do quadro, mas, além disso, para um exterior reflexivo, devido a sua postura mais pensativa<sup>5</sup>. Esse gesto demonstra uma apropriação clara da vulnerabilidade do outro, com a tentativa de dramatizar a realidade daquelas pessoas. Não se trata tanto de um gesto que queira trabalhar ou dialogar com a potência dos retratados, mas sim de um trabalho autoral do fotógrafo, como se fosse uma versão mais estilizada dos enquadramentos feitos pelas fotografias do Bolsa-Família.

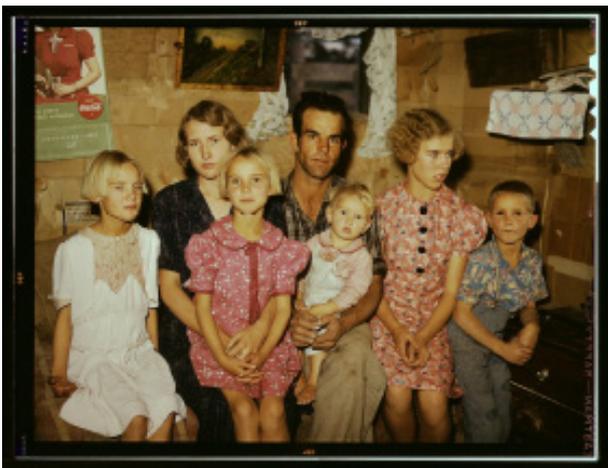
<sup>5</sup> As fotografias de Delano são exemplares em relação a essas construções dramáticas e “belamente” construídas. Durante o processo de revisão das fotos do FSA, quando era identificada uma fotografia com composição mais trabalhada e estilizada, muitas vezes o fotógrafo da imagem era Jack Delano.

## A Sala

Vamos à sala. Local de encontros e/ou reuniões dos visitantes e moradores da casa, a sala é um espaço comum para a realização de fotos. A pose frontal é comum. Os dois exemplos acionados abaixo revelam esse aspecto:



**Imagem 5** – Foto: André Felipe/ Folhapress. Fonte: CANZIAN, Fernando. Família Silva (Boyhood Bolsa Família), Folha de São Paulo, 10/07/15. Legenda: O casal Pedro e Micinéia Silva com os filhos Alan, Luan, Vanessa e Isaque /André. Disponível em: [https://acervo.folha.com.br/leitord.do?numero=20283&anchor=5995824&origem=busca&\\_mather=9b7edc4e0edc275c](https://acervo.folha.com.br/leitord.do?numero=20283&anchor=5995824&origem=busca&_mather=9b7edc4e0edc275c)



**Imagem 6** – Foto: Russell Lee, 1940. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1992000419/PP>  
Legenda: Jack Whinery and his family, homesteaders, Pie Town, New Mexico

Duas famílias sentadas, com a maioria olhando para a câmera. A frontalidade em grupo tem um significado histórico importante devido a relação antiga entre a fotografia e os registros frontais de grandes grupos, geralmente realizados em cerimônias importantes. Analisando imagens que seguem essa linha, Marie-Claire e Pierre Bourdieu (2006) afirmam que não são indivíduos e suas singularidades que são fotografados, mas papéis ou relações sociais, como o marido ou o militar, no primeiro caso, ou o tio da América, no segundo. A análise dos autores nos auxilia principalmente em seus comentários sobre a frontalidade desses retratos familiares (cujas descrições são quase idênticas ao conteúdo das fotografias acima). Segundo os Bourdieu,

Assumir a postura correta é uma forma de respeitar a si próprio e de exigir respeito. O personagem oferece ao espectador um ato de reverência, de cortesia, que é governado por convenções,

e demanda que o espectador obedeça às mesmas convenções e às mesmas normas. Ele encara e pede para ser olhado frontalmente e à distância. Essa exigência de deferência recíproca constitui a essência da frontalidade. O retrato fotográfico leva a cabo, assim, a objetivação da imagem de si. Enquanto tal, ele é simplesmente o caso limite da relação com os outros. [...] (BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire, 2006, p. 38)

A diferença que essas imagens lançam sobre a leitura citada é que aqui os registros não são feitos para preservação dos próprios familiares (que era o fim das fotografias analisadas pelos Bourdieu), mas para distribuição entre terceiros que não tem ligação familiar com os fotografados. Assim, quando o fotógrafo organiza harmoniosamente e frontalmente esses grupos familiares, repetindo as convenções dos retratos antigos, será que esses corpos se organizam frontalmente com o intuito de exigir *respeito do leitor*, como coloca os Bourdieu? Nas imagens acima, realmente, a individualidade é diluída para se valorizar regras sociais, mas, além disso, essas regras são preservadas por uma mídia com alcance muito amplo, além da região do fotografados. É um duplo ataque contra as individualidades: o primeiro se dá a partir do enquadramento fotográfico dos retratos familiares que focam nos papéis sociais e não nas pessoas (ataque este realizado pelo fotógrafo ao repetir convenções e organizar o espaço); e o segundo pelo enquadramento biopolítico orquestrado pela mídia (caso brasileiro) ou pelo governo (caso americano), que disseminam o ataque anterior para um público maior.

Comentamos os ataques contra os fotografados, mas também é interessante pensar como o leitor das imagens também sofre alguns ataques por meio da frontalidade. Ao apostar nesse ângulo, o ponto de vista do fotógrafo é apagado, mas ainda é presente. Consequentemente, ocorre o que Machado nomeia de transferência de subjetividade: “a supressão provisória do nosso próprio olhar para colocá-lo à mercê de um outro que dirige o nosso” (1984, p. 95). E esse outro olhar, claramente, não é isento de uma perspectiva própria. Ou seja, ao transformar os fotografados em retratos familiares da precariedade social, o leitor mais imediato, inicialmente, também faz uma leitura que segue essa construção.

Mas mesmo que as duas imagens acima estejam situadas dentro de um enquadramento específico, elas apresentam diferenças importantes. Pensemos nos homens. Na imagem americana, o homem mais velho é a uma figura patriarcal, sendo o indivíduo mais velho e o único homem na imagem, centralizado no espaço, com seu olhar se tornando quase um ponto de fuga a partir do qual tudo ao redor é concentrado. Na imagem brasileira, o homem sentado claramente é o mais velho, mas ele não é um homem adulto como o da imagem do FSA. É um idoso, com rugas no rosto e cabelos brancos, que está disperso e não olha para a câmera. Ou seja, nesse retrato de família, o corpo masculino não é onipotente. A dispersão o coloca quase no mesmo tom da criança de colo que está do outro lado. A centralização da adolescente na foto brasileira pode até indicar um leve desvio, mas olhemos a mulher a seu lado, com o bebê no colo: é uma mãe com o seu filho. No perspectiva dessas imagens, esse “personagem social” não pode desaparecer. Ou seja, mesmo que em algumas imagens o homem mais velho não represente uma figura patriarcal central, isso não significa que a mulher deixe de estar situada em uma posição característica da estrutura patriarcal. A mulher como materialização da mãe é quase

uma regra no fotojornalismo do Bolsa-Família e nas fotografias do FSA. Mesmo na presença de homens, quase sempre é ela que está com o bebê no colo. Na imagem americana que destacamos, estranhamente é até o pai que carrega o filho, mas a maioria dos corpos com crianças nos registros do FSA também são mulheres. Por que essas fotos não mostram os homens com as crianças? No caso das imagens americanas, se pode até pensar em uma justificativa torta, já que os homens seriam os responsáveis pelo trabalho na terra, enquanto as mulheres estariam em casa. Mas nas fotografias brasileiras, nas quais é quase inexistente a figura do indivíduo trabalhando, essa justificativa fica mais torta ainda, pois o homem deixa de estar com a criança para, simplesmente, fazer “nada”. Mais dois exemplos abaixo de como essa iconografia materna se propaga nos dois projetos.



**Imagem 7** – Foto: Leo Caldas. Legenda: Rosiete da Conceição, do Recife, inscreveu-se no Bolsa Família depois do nascimento da filha. Texto: MAGLIANO, Giovanni. “A Crise e os novos pobres”, *Veja*, Edição de 22/02/2017, p.68.

A forte semelhança entre as fotos demonstra a preservação de um enquadramento específico das mulheres empobrecidas, que diante da precariedade do espaço de suas casas e da tristeza estampada em seus rostos, não podem deixar de ser mães. Para comentar mais sobre esse enquadramento, é interessante retornarmos a Lévinas. Segundo Carla Rodrigues (2011), o filósofo identifica na feminilidade uma hospitalidade absoluta, ainda que essa feminilidade não esteja presente, necessariamente, somente nas mulheres, como o próprio autor ressalta: “a ausência empírica do ser humano do “sexo feminino” numa morada nada altera à dimensão e feminidade que nela permanece aberta, como o próprio acolhimento da morada” (LÉVINAS, 2000, p. 40). No entanto, Rodrigues identifica que, apesar desse destaque, o filósofo não apresenta essa separação de forma clara. O debate nos auxilia

pois a imagem da mulher que Lévinas aborda tem relação profunda com o ambiente onde estão os corpos das nossas imagens: a casa.



**Imagem 8** – Foto: Dorothea Lange, 1934. Fonte: <https://www.loc.gov/item/2017759126/> Legenda: African American mother and baby



**Imagem 9** – Foto: Eduardo Anizelli/ Folha Press. Fonte: CARVALHO, Daniel. Folha Press. Legenda: Famílias deixam a pobreza extrema, mas ainda enfrentam dificuldades. Folha de São Paulo, 03/02/2013. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19394&anchor=5851849&origem=busca>

Lévinas recupera um dos ensinamentos do Talmude sobre a mulher na tradição judaica e afirma: “a casa é a mulher”. Ele lembra que é a mulher quem torna a vida pública do homem possível, recuperando a tradição judaica segundo a qual a mulher é responsável pela vida espiritual, pela paz doméstica e por tudo aquilo que dá suporte ao homem. Sem a mulher, “o homem não conheceria nada do que transforma sua vida natural em ética”. (RODRIGUES, p. 379).



**Imagem 10** – Foto: Dorothea Lange, 1935. Fonte: <https://www.loc.gov/item/2017759126/> Legenda: Mexican mother in California

A própria autora identifica o lado problemático dessa abordagem: “Quando Lévinas recorre ao lugar da mulher na tradição judaica, estaria fortalecendo esse dilema: valorizando as especificidades das mulheres, mas as mantendo fora da vida pública” (p. 380). Pensando em como o lar é constituído a partir das imagens do Bolsa-Família, existe uma complexidade semelhante. O lar dessas pessoas é ocupado de forma variada pelas mulheres. São elas que sorriem, preparam comida, estão com crianças e se movimentam um pouco mais. Enquanto isso, os homens são mais rígidos. Mas mesmo nesse contraste, as mulheres se movimentam dentro do perímetro do lar. Saudar o aspecto hospitaleiro da mulher, ou preservá-lo a partir da persistência do enquadramento da mulher no espaço do lar, significa excluir a mulher do espaço externo, da vida pública, afetando a sua autonomia.

### As aberturas

Agora a nossa análise não focalizará em um aposento, mas nas aberturas (principalmente de janelas e portas) que aparecem nas imagens do nosso *corpus*. A abertura da morada indica um diálogo com o futuro. Normalmente, na imagem, pode ser uma forma de guiar a atenção do leitor ou até de trabalhar o contraste (harmonioso ou não) entre o externo e o interno. Mas, nas imagens analisadas, esses enquadramentos não enquadram o exterior. Pelo contrário, eles atuam como elementos que dialogam mais com o interior do que com o exterior.



**Imagem 11** – Foto: Dorothea Lange, 1939. Fonte: <http://photo-grammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000005350/PP> Legenda: Log house now occupied and enlarged by the Halley family. Mrs. Halley in doorway with youngest child. Bonner County, Idaho.



**À ESPERA** Edineide Dias, 25, e as filhas Grazielle, 4, e Natíeli, 5, ainda sem Bolsa Família; leite, só 3 vezes por semana, diz a mãe

**Imagem 12** – Foto: Danilo Verpa/ FolhaPress Fonte: MAISON-NAVE, Fabiano. “O excluídos do marco zero”, Folha de S. Paulo, Brasil, 12/10/2014, Eleições 2014. Legenda: À espera: Edineide Dias, 25, e as filhas Grazielle, 4, e Natíeli, 5, ainda sem Bolsa Família, só 3 vezes por semana, diz a mãe. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20010&anchor=5965065&origem=busca>

A composição das duas imagens acima é comum nos dois projetos. Uma ou mais pessoas em frente da casa, perto de uma porta. A perspectiva mais cotidiana da porta é anulada. Ou seja, dificilmente a câmera fotografa o horizonte em frente a porta, a partir da perspectiva de quem sai. A câmera toma o caminho contrário, com a porta sendo um caminho para o mundo interior do lar e não o exterior da sociedade. Nessa linha, as mulheres ocupam bastante as redondezas dessa abertura, como se o caminho para a sociedade não fosse percorrido, apesar de existente. A dimensão doméstica ou familiar geralmente é valorizada com o acompanhamento dos filhos ao lado, como ocorre nas fotos acima. Mas nem sempre a condição doméstica é estabelecida a partir do contato com terceiros. A primeira foto brasileira deste artigo, por exemplo, demonstra o aspecto solitário. As aberturas, em alguns momentos, também servem para destacar essa solidão, como ocorre nas imagens abaixo.



**Imagem 13** — Foto: Eduardo Anizelli/ FolhaPress. Fonte: CARVALHO, Daniel. Famílias deixam pobreza extrema, mas ainda enfrentam dificuldades; leia histórias, Folha de S. Paulo, 03/02/2013. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19394&anchor=5851849&origem=busca>



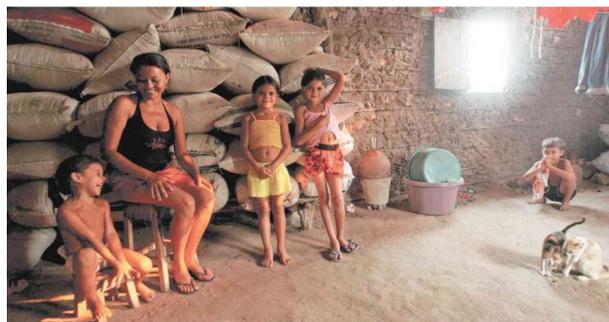
**Imagem 14** — Foto: Jack Delano, 1941. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1998008266/PP> Daughter of a Negro FSA (Farm Security Administration) client, Greensboro, Greene County, Georgia

Na foto brasileira, o enquadramento dentro da imagem não se dá a partir da abertura de uma porta, mas entre as laterais de uma parede e de uma geladeira. No entanto, o formato horizontal é idêntico ao de uma porta. O enquadramento da mulher solitária também ocorre nas fotos do FSA, mas para o artigo escolhemos especificamente a imagem acima para trabalhar determinados contrastes. O conteúdo, inicialmente, é paralelo: duas mulheres sozinhas, sentadas e tristes, enquadradas por uma abertura horizontal. Essa abertura não é a saída para o mundo, mas a entrada para a solidão dessas mulheres. De certa forma, é a intensificação da solidão. No entanto, há diferenças importantes. Na foto de Jack Delano, a mulher está mais inclinada para esquerda, em um posição mais dramática e melancólica. Além disso, há um espelho atrás dela, no qual enxergamos uma mulher olhando para a mulher central da foto. O espelho insere levemente uma certa reflexividade, pois essa outra mulher é uma espectadora, quase como se fosse reflexo do espectador leitor da foto. É uma forma de demonstrar a presença da construção e apontar para o futuro, ainda que seja um futuro construído pelo possuidor da câmera. Na foto brasileira não há essa construção. A mulher olha para a câmera em posição rígida e com pouca

expressão. A tristeza surge principalmente pela sobriedade da imagem: não há terceiros, não há filhos, não há fazer doméstico. É como se ela existisse somente para abrigar uma dimensão doméstica, pois sem um fazer doméstico ou filhos, há somente espera e nada mais. Com a recorrência de imagens solitárias como essa, tal enquadramento biopolítico indica que não há feminilidade fora das condições maternas e do lar, algo que é bem problemático.

Antes de continuarmos analisando as relações entre as aberturas do lar e os seus habitantes, vale pontuar que as imagens destacadas até o momento demonstram um aspecto construído claro. No caso das fotos brasileiras, não há nem a tentativa de se tentar emular um acontecimento, já que eles apostam na frontalidade característica dos retratos, um tipo de imagem na qual o aspecto construído é comum. Conseqüentemente, há uma busca pela harmonia, com a organização da precariedade do espaço e a centralidade dos corpos em cena. Diante disso, surge uma questão: é possível a imagem se impor contra esse enquadramento? A crítica e fotógrafa Stefania Bril já havia comentando a dificuldade dessa possibilidade: “Como é difícil fazer fotos que não se deixariam manipular. É raríssimo o exemplo da “Pietà moderna” de Eugene Smith que, mesmo se tirada de contexto, a tragédia de Minnamata, continuará sempre a transmitir a sua mensagem, a dor materna” (1986, p.45/ 142). Já Machado (1984) considera que uma forma de desafiar a hegemonia do olhar (e da construção) do enunciador (o fotógrafo) é apostar na composição “errada”, que não preenche a extensão de todo o quadro, que apresente desarranjos estruturais. Alguns exemplos do autor: “O senhor Raios X” (1973), de Charles Harbutt, e “Plataforma de mergulho” (1931), de László Moholy-Nagy”. Ou seja, aparentemente esses desvios ocorrem mais em uma determinada categoria mais autoral ou experimental da fotografia, vertentes não tão presentes no nosso *corpus*. No entanto, isso não significa que não podemos olhar com mais de atenção as fotografias do Bolsa-família e do FSA para averiguar se nelas existem algum elemento que destoe do enquadramento geral, ainda que esse desvio não acarrete em uma ruptura.

Pensar nessas possibilidades é importante porque uma imagem que desafia determinada perspectiva geralmente leva o leitor a se demorar mais sobre a imagem. Já os registros mais comuns, geralmente são lidos de maneira rápida, com pouca reflexão. Se tornam itens colecionáveis de nossas memórias visuais, para usar a metáfora utilizada por Susan Sontag. Assim, diante do foco da organização harmoniosa dos corpos e dos espaços que é tão presente nas fotografias do Bolsa-família, uma forma de desestabilização pode ser a descentralização dos corpos. Dois exemplos abaixo.



**Imagem 15** — Foto: Sérgio Castro/Estadão Conteúdo. Fonte:

SANT'ANNA, Lourival. "Bolsa Família conquista os grotões e pode reeleger Lula", O Estado de S. Paulo, Nacional, 09/10/05, p.A14. Legenda: Lucineide com filhas em casa de adobe que já foi de choupana de palha: ajuda de R\$ 95 reduz desnutrição dos filhos e faz o voto em em Serra, em 2002, migrar para Lula. Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20051009-40899-nac-14-pol-a14-not> >



**Imagem 16** — Foto: Jack Delano, 1941. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000027864/PP> Legenda: Oakland community, Greene County, Georgia (vicinity). The family of Gus Wright, FSA (Farm Security Administration) client

As aberturas estão presentes: uma janela na foto brasileira, e uma janela e uma porta na imagem americana. Mas as aberturas não se destacam na imagem, pelo menos não como acontece nas duas imagens anteriores. As direções dos olhares e as expressões dos rostos nas imagens dispersam os focos de atenção. Podemos olhar um menino agachado com uma garrafa na boca, ou a criança de gorro olhando para o chão na outra. As possibilidades de foco são maiores. No entanto, no caso da imagem americana, até existe uma flexibilização do foco, mas a dramaticidade da imagem ainda é presente. O fotógrafo novamente é Jack Delano. Mas aqui ele não apresentou corpos *melancolicamente* inclinados. As crianças e jovens na imagem estão dispersas. No entanto, em seus rostos permanece uma tristeza dramática que não contraria a perspectiva que o próprio Delano buscou anteriormente. Nessas fotografias, podemos pensar também em outro elemento que pode questionar enquadramentos externos: o sorriso.

O que distingue bem as duas imagens, apesar de uma certa semelhança, são justamente os vários sorrisos na imagem brasileira, presente nas três garotas e na mulher. Esse elemento será comum no fotojornalismo sobre o Bolsa-Família, mas bem mais raro nas imagens americanas. Pensando somente na imagem, o sorriso pode ser esse espaço do lúdico, demonstrando a incapacidade da precariedade da vida de abarcar as totalidades dos seres fotografados. Ou seja, estar vulnerável socialmente não significa ser uma pessoa triste e que somente sabe sofrer. Assim, o elemento se torna um desvio se considerarmos a maior quantidade de rostos entristecidos e rígidos nesses registros. No entanto, como a própria Stefania Bril pontuou, uma imagem questionadora pode ficar limitada dependendo da legenda ou do texto que a acompanha. Na imagem brasileira acima a legenda é a seguinte: "MUDANÇAS - Lucineide com filhas em casa de adobe que já foi choupa-

na de palha; ajuda de R\$ 95 reduz desnutrição dos filhos e faz o voto em Serra, em 2002, migrar para Lula". Com essa legenda, os sorrisos da imagem se tornam resultados de um projeto político. O motivo real podia até não ser esse, mas o texto jornalístico limita essa possibilidade mais potente. Vincular uma potência lúdica à assistência do governo, e não necessariamente a uma autonomia (subjéctiva e/ou política) que pode surgir a partir da assistência, é algo limitador. Para efeito de contraste, comparemos mais dois sorrisos.



**Imagem 17** — Foto: Marion Post Wolcott, 1941. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000037624/PP> Legenda: Juke joint and bar in the Belle Glade area, vegetable section of south central Florida



**Imagem 18** — Data: 13/11/2006 — Folha de São Paulo. Foto: Vanderlei Almeida/France Press Título: CANZIAN, Fernando. Trabalhadores são maioria entre os pobres no Brasil. Legenda: Beneficiária do Bolsa Família; quem recebe de programas sociais se protege mais que os ativos. Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=16989&anchor=5234357&origem=busca>

Esses dois sorrisos são completamente distintos. O direcionamento da imagem brasileira é total: a beneficiária, sem nome, segura os cartões e sorri diretamente para a câmera. Apesar da câmera próxima do rosto, em primeiro plano, identificamos ao fundo, em uma leve profundidade, utensílios de cozinha (pratos e jarras). Ou seja, é uma dona de casa. Diferente da imagem de Lucineide com as filhas, na qual a legenda direcionava a leitura dos sorrisos, aqui a própria pose encenada já induz a leitura desse sorriso. Não é o que ocorre na foto de Marion Post Wolcott. A mulher central sorri para o nada. Ela está de olhos fechado, e a direção do seu rosto não nos leva a

nenhum lugar específico. Não sabemos porque ela sorri, mas isso não importa. A potência da imagem se intensifica com a relação dos homens em volta, principalmente o policial branco, que possui o segundo sorriso mais aberto da imagem. O contraste entre as peles das pessoas (uma pessoa branca e três pessoas negras) e as suas posições sociais (o homem branco é policial) não significa conflito. Aparentemente, a relação entre esses contrastes não foi feita pela fotógrafa Marion Post Wolcott. Diferente do que ocorre no contraste entre brancos e negros na famosa foto do ônibus dividido, de Robert Frank, que é, segundo Stefania Bril, “uma imagem feita de retratos de vidas independentes que, de repente, amarrados pelo olhar do fotógrafo, chocam-se no espaço e adquirem um novo significado, social” (1984, p. 14). Aqui, Marion participou de uma relação que já estava em andamento, basta observarmos como as pessoas se entreolham, diferente na foto do ônibus. A fotógrafa é mais um ser na relação, e não a criadora.

O significado social, utilizando a expressão de Bril, da imagem de Marion surge, mas a partir de uma potência da harmonia. No entanto, essa harmonia não é transmitida a partir de uma mensagem edificante transmitida por meio de uma composição rebuscada, à la Delano, que direciona o olhar do espectador para algo belo. É uma harmonia mais orgânica e menos composta. Conseqüentemente, essa harmonia também não se dá devido a uma organização espacial, como ocorre na maioria das imagens destacadas no presente artigo. É uma harmonia mais genuína justamente porque menos organizada e centralizada. A mulher está no centro da foto não porque ela foi colocada lá, mas porque, naquele momento, ela realmente era o centro das atenções, com todos observando os seus movimentos. Além disso, nada na imagem nos leva a identificá-la como uma dona de casa, uma esposa ou uma mãe, o que a difere das outras mulheres que estão nas outras fotografias comentadas. Não há nada de problemático em ela ser uma mãe ou uma dona de casa, mas a questão problemática está na maneira como as fotografias geralmente focam somente nessas dimensões; Abaixo destacamos mais algumas imagens com sorrisos, mas com as pessoas mais dispersas ainda, algo que aparentemente incita uma demora na leitura.



**Imagem 19** — Foto: Fernando Canzian /Folhapress. Fonte: CANZIAN, Fernando. Família Dumont (Boyhood Bolsa Família), Folha de São Paulo, 12/07/15. Legenda: Sueli Dumont (sentada, de azul), beneficiária do Bolsa Família, com alguns de seus filhos e netos, em Jaboatão dos Guararapes (PE) Disponível em: [https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20283&anchor=5995824&origem=busca&\\_mather=9b7edc4e0edc275c](https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20283&anchor=5995824&origem=busca&_mather=9b7edc4e0edc275c)



**Imagem 20** — Foto: Russell Lee, 1940. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1998001059/PP>  
Legenda: Farm women and children laughing at some antics of the menfolks. This was taken during an all day Sunday visiting to celebrate a birthday. Pie Town, New Mexico

A porta está presente, mas não tem importância. Ela não enquadra algo essencial para a imagem. Os corpos se distribuem pela imagem de forma mais orgânica. De certa forma, o leitor tem uma maior liberdade para navegar sobre a imagem. O riso de uma mulher, na primeira fotografia, e de três mulheres, na segunda, quebra a suposta rigidez da pobreza daquelas vidas. Riso e desorganização estão ali presentes. Mas será que somente esses dois elementos desestabilizam totalmente o enquadramento biopolítico externo? Dificilmente, pois ainda que ocorra outras possibilidades de leitura, ainda que as mulheres estejam fora da casa, elas permanecem nos arredores do lar, próximas dos filhos. A maternidade e a hospitalidade continuam como condições importantes nesses registros. Na foto americana, a legenda também se torna um elemento limitador, pois ela indica que as mulheres estão rindo das travessuras dos *homens*, novamente nos guiando. Já na brasileira, até o gesto involuntário de uma criança pode reforçar uma certa leitura: olhemos para a criança nos braços da mãe em pé na extremidade direita da imagem; o seu pequeno punho cerrado está na direção da boca da mãe. Se a mulher está sorrindo, falando algo ou fazendo nada, não conseguimos observar.

### Considerações finais

De certa forma, a imagem que almejamos é uma imagem que não foi registrada por esses projetos. No caso do FSA, o questionamento já existe. Para Jorge Pedro Souza, apesar das revelações dessas imagens, elas são estereotipadas e simplificam os norte-americanos.

Nas fotos, estes aparentam quase sempre tranquilidade, esperança, calma, resolução, nobreza e heroicidade. Mas sabe-se que houve muitos momentos de cólera e desespero na América dos anos trinta. Onde estão, pois, os suicídios? Os conflitos? No FSA não aparecem, porque, afinal, o Farm Security Administration foi essencialmente um projecto propagandístico e político, talvez até visionário, e que, por isso, pretendeu divulgar uma versão estereotipada e positiva do homem rural: herói patriota e puro, que luta nobre e resolutamente contra as adversidades, solidário com os seus compatriotas e temente a Deus. (SOUZA, 2000, p. 115-116)

No caso do fotojornalismo do Bolsa-família, podemos pensar questionamentos semelhantes. Para além da rigi-

dez corporal que materializa a precariedade do espaço, onde estão os retratos que ecoam a depressão? Onde estão as mulheres fora do ambiente domésticos? Ou mesmo que permaneçam no lar, onde estão as mulheres que não se limitam somente a hospitalidade, maternidade e organização doméstica? Onde estão os momentos lúdicos ou os sorrisos que não sejam somente reações ao recebimento de um auxílio do governo? Onde estão os homens com os seus filhos ou arrumando a casa e preparando a comida?

Por em crise um enquadramento biopolítico não significa necessariamente alcançar a subjetividade intrínseca de um determinado indivíduo. Acreditar que exista tal imagem também é problemático. Mas a questão que colocamos é que para além da precariedade e rigidez física tão valorizada, ou além da felicidade proveniente somente dos recursos, existe a possibilidade de demonstrar uma outra faceta. O perigo de repetir um enquadramento específico é transformar diferentes indivíduos, com diferentes histórias e aspirações, em um mesmo ser, uma espécie de personagem social. Para a pessoa distante daquela realidade, como o brasileiro de classe média que lê jornais, os registros estereotipados evidenciam velhos conhecidos, descendentes de uma iconografia da precariedade que existe há décadas, inclusive em outros países, como os Estados Unidos. A similaridade faz com que a leitura desses corpos seja rápida e sem reflexão, como se eles não tivessem outros traços que não o da precariedade, como se a própria precariedade, no sentido evidenciado por Bulter (2018), fosse uma condição somente deles, fazendo esquecer, inclusive, que uma determinada precariedade é inerente a todos nós.

## Referências bibliográficas

AGEE, J.; EVANS, W. (2009). **Elogiemos os homens ilustres**. São Paulo: Companhia das Letras.

BOURDIEU, P.; BOURDIEU, M-C. (2006). **O camponês e a fotografia**. Revista de Sociologia e Política, v.26, p. 31-39.

BUTLER, J. (2018). **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRIL, S. (1985). *A foto de primeira página do jornal, Irisfoto*, n.387, p. 40-47. Disponível em: < [issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/stefaniabril\\_revistairis\\_1982-1991](http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/stefaniabril_revistairis_1982-1991) >. Acesso em: 27 nov. 2019.

BRIL, S. (1986). *À procura da palavra, à procura da imagem. Irisfoto*, n. 398, p. 44-49. Disponível em: < [issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/stefaniabril\\_revistairis\\_1982-1991](http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/stefaniabril_revistairis_1982-1991) >. Acesso em: 27 nov. 2019.

BRIL, S. (1984). *Notas: Walker Evans. Irisfoto*, n. 369, p. 16. Disponível em: < [issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/stefaniabril\\_revistairis\\_1982-1991](http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/stefaniabril_revistairis_1982-1991) >. Acesso em: 27 nov. 2019.

BRIL, S. (1984). *Notas: Robert Frank. Irisfoto* n. 377, p. 14. Disponível em: < [issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/stefaniabril\\_revistairis\\_1982-1991](http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/stefaniabril_revistairis_1982-1991) >. Acesso em: 27 nov. 2019.

FASSIN, D. (2010). *Évaluer les vies : essai d'anthropologie biopolitique. Cahiers internationaux de Sociologie*, v.128-128, p.105-115.

KOSSOY, B. (2007). **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê.

LEVINAS, E.; RIBEIRO, J. P. (2000). **Totalidade e infinito**. Lisboa: Ed. 70.

MACHADO, A. (1984). **A ilusão especular: introdução a fotografia**. São Paulo: Brasiliense; [Rio de Janeiro]: Instituto Nacional da Fotografia.

MARQUES, A. (2018). *O enquadramento biopolítico de pessoas empobrecidas: entre o governo dos corpos e a biopotência de modos de vida na imagem fotográfica. Eco-Pós*, v. 21, p. 460-485.

MARQUES, A.; BIONDI, A. G. (2019). *O doméstico tem um gênero: figurações de mulheres empobrecidas no discurso visual do fotojornalismo. Revista latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 16, p. 87-99.

MARQUES, A.; BIONDI, A. ; JESUS, E. (2019). *Spatialités et temporalités de l'environnement domestique dans l'image photographique: entre la représentation et la figuration des femmes brésiliennes appauvries. ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, v. 12, p. 27-51.

OKSALA, J. (2019). *O sujeito neoliberal do feminismo*. In: RAGO, M.; PELEGRINI, M.(orgs.). **Neoliberalismo, Feminismos e Contracondutas: perspectivas foucaultianas**. São Paulo: Intermeios, 2019, p.115-138.

RODRIGUES, C. (2006). *A costela de Adão: diferenças sexuais a partir de Lévinas, Estudos Feministas*, Florianópolis, v.19, n.2, p. 371-387.

SOUSA, J. P. (2000). **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó, SC: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas.

SOUTO, M. (2016). **Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação de Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

STRYKER, R.; WOOD, N. (1973). **In this proud land: America, 1935-1943, as seen in the FSA photographs**. New York: New York Graphic Society.