

3x4: fotografia de prisão contemporânea e as representações do corpo encarcerado em duas prisões femininas de Moçambique

CAMILA MAISSUNE DE SOUSA
ROSANA HORIO MONTEIRO

Resumo

No presente artigo discutimos os modos de representação do corpo encarcerado, através da fotografia contemporânea, buscando compreender como tais representações têm dialogado com os atuais sistemas de punição prisional e, conseqüentemente, impulsionado uma série de discussões relativas à autoridade e ética fotográficas. Em diálogo com as visualidades prisionais do século XIX, e orientando-nos pelo conceito de performatividade fotográfica, exploramos as potencialidades interpretativas que a fotografia oferece em relação ao corpo prisional, tomando como ponto de partida algumas das imagens que compõem o projeto fotográfico 3x4, realizado em duas prisões femininas de Moçambique, em 2011.

Palavras-chave:
Fotografia, prisão, corpo

3X4: contemporary prison photography and representations of the incarcerated body in two women prisons in Mozambique

CAMILA MAISSUNE DE SOUSA
ROSANA HORIO MONTEIRO

Abstract

In this article, we discuss the representations of the imprisoned body in contemporary photography, seeking to understand how such representations have dialogued with current prison systems and thus yielded a series of discussions about authority and photography ethics. In dialogue with nineteenth-century prison visuality and the concept of photographic performativity, and taking as starting point the “3x4” (a photographic project that took place in two Mozambican female prisons), we explore the interpretive possibilities offered by photography regarding the incarcerated body.

Keywords:
Photography, prison, body

3x4: fotografía de la prisión contemporánea y las representaciones del cuerpo encarcelado en dos prisiones femeninas de Mozambique

CAMILA MAISSUNE DE SOUSA
ROSANA HORIO MONTEIRO

Resumen

En el presente artículo discutimos los modos de representación del cuerpo encarcelado a través de la fotografía contemporánea, buscando comprender cómo tales representaciones dialogan con los actuales sistemas penitenciarios y, consecuentemente, impulsando una serie de discusiones relacionadas con la autoridad y ética fotográfica. En diálogo con las visualidades carcelarias del siglo XIX y basándonos en el concepto de performatividad fotográfica, exploramos las potencialidades interpretativas que la fotografía ofrece en relación al cuerpo encarcelado, tomando como punto de partida algunas de las imágenes que componen el proyecto fotográfico 3x4, realizado en dos prisiones femeninas de Mozambique en el año 2011.

Palabras clave:

Fotografía, prisión, cuerpo

Alvo de poucas análises teóricas, mas de notáveis projetos e exposições fotográficas, a fotografia contemporânea que se debruça sobre experiências de cárcere, especificamente no contexto prisional, tem se destacado não somente pela problematização de sistemas globais de encarceramento cada vez mais tecnológicos, patriarcais e racializados, mas por impulsionar, também, uma série de discussões relativas à autoridade fotográfica e à representação do corpo em contextos de extrema vigilância e punição social.

Não obstante, os tabus visuais que permeiam o processo fotográfico nesses cenários, artistas visuais sempre negociaram a sua entrada em estabelecimentos prisionais, tendo de lá saído com imagens e experiências das mais diversas. Estudados à luz do debate foucaultiano sobre o papel da visão e da visibilidade no espaço panóptico, esses fotógrafos, em suas representações do corpo prisional, têm suscitado renovadas leituras sobre os direitos e liberdades democráticas no contexto atual de solidificação do “complexo prisional industrial global”¹. Ainda que a prisão seja um lugar onde mecanismos de poder encontram-se profundamente concentrados e que, ao lidarmos com prisões, “estamos lidando com sistemas fechados e espaços disciplinares, e que tal disciplina condiciona, necessariamente, o tipo de imagem que é liberada” (BROOKS, 2001), de um modo geral, fotógrafos contemporâneos têm demonstrado uma necessidade de resistir às representações históricas da prisão, problematizando-a como um lugar de resistência e de contradiscursos.

Um aspecto comum a alguns dos projetos visuais realizados em contextos prisionais é a eleição do retrato fotográfico, não só como forma expressiva, mas como lugar privilegiado para questionar o caráter de evidência do qual se reveste, desde longa data, o retrato criminal, bem como os mecanismos

a partir dos quais ele encorajou uma percepção do corpo criminal como Outro, visto sempre nos termos da diferença radical, como patologia a ser nomeada e numerada. Se, historicamente, o corpo criminal foi disciplinarmente codificado por rigorosas performances fotográficas de caráter antropométrico, fortemente associadas ao nome de Alphonse Bertillon (1853-1914), representações artísticas contemporâneas parecem subverter a complexa máquina biográfica, taxonômica e classificatória fundada pela fotografia métrica (SEKULA, 1986; TAGG, 1988). Ao assumirem a profunda carga de ambiguidade que define o retrato, em oposição às convenções de objetividade, transparência e neutralidade que constituíram o realismo fotográfico (ROUILLÉ, 2009), e atentando para a complexa tríade fotógrafo, sujeito fotografado e espectador, tais projetos não apenas desestabilizam os termos pelos quais se fala e representa a prisão e o corpo encarcerado, mas permitem-nos, também, deslocar o retrato criminal, em particular o *mugshot*², de sua função burocrática, de disciplinarização e criminalização, para repensá-lo como possível lugar do teatral e do dramático, da paródia e da performance, e, portanto, de reinvenção do corpo prisional.

Porém, ainda que tais retratos assumam uma atitude de subversão à iconografia criminal do século XIX, e visem gerar narrativas políticas de resistência à opressão engendrada por esses espaços, não significa que deixem de ser menos problemáticos se, em termos de reflexividade ética, forem pensados e remetidos à polêmica relação das tecnologias visuais com a violência e espetacularização que recai sobre o corpo prisional. Assim, se o processo de visualização do corpo encarcerado poderá, porventura, revelar-se politicamente emancipador, ele não poderá ser compreendido sem levarmos em consideração o modo pelo qual a história do retrato fotográfico, em particular a sua história repressiva (SEKULA, 1986), encontra-se profundamente enredada à história da prisão (DAVIS, 2003). É, portanto, partindo dos impasses, das performances antagônicas e das inconfortáveis implicações éticas subjacentes a qualquer poética visual concebida em cenários de punição, que o presente artigo discute as representações do corpo encarcerado. Em diálogo com as visualidades prisionais do século XIX, e orientando-nos pelo conceito de “performatividade fotográfica”, exploramos as potencialidades interpretativas que a fotografia oferece em relação ao corpo prisional, tomando como ponto de partida algumas das imagens que compõem o projeto 3x4³, realizado entre agosto de 2010 e novembro de 2011 em duas prisões femininas de Moçambique: a Cadeia Civil de Maputo e o Centro de Reclusão Feminino de Ndlhavela.

1. O retrato fotográfico no século XIX e a reinvenção do corpo criminal: entre a estatística do corpo e a poética da degeneração

Uma leitura da construção do corpo encarcerado deverá, necessariamente, levar em conta as diversas histórias do retrato fotográfico – em particular, a da adaptação dos retratos comerciais de estúdio aos ambientes prisionais – e o enorme prestígio e popularidade que o paradigma fisionômico ganhou ao longo dos anos 1840 e 1850, sendo um dos principais critérios que embasaram a noção vitoriana de degeneração.

No que concerne, primeiro, à ideia de “degeneração”, esta deve ser remetida ao contexto de consolidação da antropologia física, fortemente influenciada pelo evolucionismo teórico e pelo viés da frenologia e da antropometria, e o papel que vai cumprir no policiamento das fronteiras entre uma elite dirigente e as chamadas “classes perigosas”: os criminosos, os loucos, os perversos, as prostitutas, os negros etc. É na tentativa de se criar uma narrativa originária do Homem e de mapear-se o seu progresso histórico que a antropologia vai munir-se de procedimentos e instrumentos tecnológicos, entre os quais, a fotografia, capazes de oferecer, segundo um pensamento dicotômico, um registro objetivo dos tipos humanos e dos caracteres fisionômicos distintivos de cada um deles (SAMAIN, 2001, p. 99). Na senda do movimento de apreensão da diferença do Outro, os cientistas do progresso começam a problematizar os “tipos antropológicos degenerados, isolando, segregando e exorcizando as mais diversas categorias de marginalidade” (MADUREIRA, 2003, p. 286): o negro, o criminoso, a prostituta, o louco, as classes trabalhadoras. Construídos em oposição à identidade do homem ocidental, branco, heterossexual e sujeito universal do conhecimento, os Outros foram coletivamente definidos como “desviantes raciais, atávicos em regressão a um momento primitivo na pré-história, sobrevivendo ominosamente no coração da moderna metrópole imperial” (MCCLINTOCK, 2010, p. 77). Em oposição ao tropo do progresso, surge o que McClintock (2010) chama de “poética da degeneração”; poética essa baseada na analogia triangular de degeneração de gênero, raça e classe, e que se consolida de forma análoga à “estatística do corpo” (MADUREIRA, 2003), geometria do corpo humano fundada pelas alianças travadas entre o darwinismo social, a estatística e os critérios anatômicos.

Um aspecto central no discurso de degeneração, e que se revela crucial para o entendimento dos primeiros olhares foto-

gráficos sobre o corpo criminoso, em oposição aos lugares de respeitabilidade burgueses, é o movimento de correspondência entre tipo físico, especificamente os traços do rosto, e mentalidade moral e cultural levado a cabo pela teoria fisionômica e frenológica. Isto porque, do mesmo modo que cada corpo, segundo os critérios da fisionomia, poderia ser localizado num espectro de gradações, cada retrato fotográfico ocupava um lugar no interior de uma hierarquia social e moral (SEKULA, 1986). Se, por um lado, o retrato fotográfico, enquanto símbolo de distinção social, acelerou e popularizou uma função tradicional, que deve ser remetida à pintura do século XVII, referente à apresentação ritual do *self* burguês (FREELAND, 2007), em contrapartida, ele passa a cumprir outro papel que nenhum retrato pintado poderia. Tal papel não vai mais derivar de uma tradição honorífica do retrato, e sim dos imperativos da ilustração médica e anatômica, da fisionomia e frenologia, linguagens geneticistas que irão conferir ao retrato uma função administrativa, policial e jurídica, dedicada exclusivamente a classificar, documentar e vigiar aqueles corpos que incorporavam o estigma e o patológico. Entre ambos os retratos, um jogo de oposições. De um lado, os *cartes-de-visite*⁴, cuja principal inovação é o retrato de “corpo inteiro”, que implicava cercar o retratado de “artifícios teatrais que [definiriam] o seu status, longe do indivíduo e perto da máscara social, numa paródia de auto-representação, onde se unem realismo e idealização intelectual do sujeito” (FABRIS, 2008, p. 20-21), visando, principalmente, a construção individual e a exaltação do corpo “normal”. Do outro lado, os retratos duplos, de frente e de perfil, das fisionomias criminosas, contidas pelo fundo disciplinador do “quadro”⁵, pela grade normalizadora das medições científicas de um corpo nomeado e numerado.

Ambos os retratos manterão, no entanto, algumas premissas fundamentais: a representação nítida dos traços físicos, especialmente do rosto, a adoção de posturas convencionais e determinadas condições de iluminação que permitissem a correta contemplação desses traços físicos (ALAMENA, 2009). Tal unidade entre arquivos pode ser explicada pela fisionomia e frenologia, ciências que compartilhavam, como apresentamos anteriormente, a crença de que a superfície do corpo e, especialmente, o rosto e a cabeça, denunciavam o caráter da pessoa. Algo que nos remete à concepção realista do retrato fotográfico enquanto lugar do biográfico, de apreensão do caráter, individualidade e complexidade emocional do sujeito retratado: “cabeças e ombros, como se tais partes do nosso corpo fossem a nossa verdade” (TAGG, 1988, p. 35).

Estamos, não obstante, diante de não apenas dois procedimentos fotográficos, mas, tal como Rouillé (2009) acentua, de duas relações com os corpos, duas estéticas: uma estética expressiva, artística e comercial, e uma estética do documento, da ciência e da verdade, que expõe o corpo e suas intenções, que o fragmenta e o patologiza. Como nenhum outro dispositivo óptico, a fotografia estava capacitada para estabelecer e delimitar o lugar do “outro”, “para definir tanto a aparência generalizada – a tipologia – quanto a instância contingente de desvio e patologia social” (SEKULA, 1986, p. 7). O sistema de Alphonse Bertillon demonstrará tal fé na fotografia como um dos instrumentos que, aliado à mensuração antropométrica (medidas de certas partes do corpo como a cabeça, o nariz, a orelha, a testa, lábios, queixo, sobrancelhas etc.), ao retrato falado e ao inventário de marcas corporais (sinais, tatuagens, cicatrizes etc.) e traços de personalidade, seria capaz de revelar a identidade e a predisposição de um indivíduo ao crime. Bertillon desenvolveu, nesse sentido, um rigoroso processo fotográfico a que chamou de “fotografia sinalética”. Nela, define-se com exata precisão, o famoso retrato duplo, de frente e de perfil, hoje conhecido como *mugshot*:

Para a pose de frente, o focar o ângulo externo do olho esquerdo; para a de perfil, o ângulo externo do olho direito [...]. (As provas, elas) devem ser cortadas com 0,01 metros acima dos cabelos e coladas sobre uma ficha de cartão bristol, o perfil à esquerda e a frente à direita [...]. (Finalmente, o retoque), o ato de embelezar e de rejuvenescer uma fotografia apagando no clichê as rugas e as irregularidades da pele, é rigorosamente proibido (BERTILLON, 1890, p. 65-66, *apud* ROUILLÉ, 2009, p. 87).

O sistema antropométrico e fotográfico de Bertillon, que, segundo Sekula (1986), funcionava como uma complexa máquina biográfica, introduz um novo olhar sobre o sujeito criminal, agora reduzido a um corpo analisável e, portanto, manipulável. A representação do corpo criminal levada a cabo pela fotografia métrica cumprirá, de certo modo, função semelhante a do panóptico: a de gerar uma permanente visibilidade e controle sobre tal corpo. Como na disciplina panóptica, a fotografia policial transforma o corpo em objeto, fechado na grade normalizadora que o padroniza, o quantifica e o submete à constante visibilidade.

Ao sistematizar a informação fornecida pelo *mugshot*, Bertillon lançará os protocolos para um estilo de fotografia que

dominará o arquivo criminal em todo o mundo. Mesmo após a substituição da *bertillonage* pelas impressões digitais como lugar primordial de identificação criminal, os retratos fotográficos criminais continuarão a ser feitos de acordo com as regras por ele estipuladas. O próprio ritual de fotografar um criminoso no formato 3x4, de frente e de perfil, torna-se, com Bertillon, parte da pena, ou seja, das práticas simbólicas de punição e sujeição do corpo criminal (CARNEY, 2012).

Em suma, nas representações visuais do corpo prisional do final do século XIX e início do XX, encoraja-se uma percepção pública do criminoso como Outro, tornado invisível pela fotografia que o descontextualiza e retira-o de sua identidade. E é a partir do discurso Nós-Eles que o corpo encarcerado é produzido, e como pertinente coloca James Huginin, “é a partir de meios fotográficos que, em privado, esse Outro pode ser olhado e observado” (1997, p. 1). O retrato, nesse contexto, o “retrato forçado”⁶, passa a significar aprisionamento do corpo-sujeito.

2. A fotografia contemporânea de prisão

A prisão é uma instituição que oscila na fronteira entre a hipervisibilidade – promovida pelos mecanismos internos a essas instituições e pela espetacularização da punição fomentada pela mídia e pela proliferação massiva de documentários, filmes e *reality shows* – e a invisibilidade política da população prisional –, seja pelas representações estereotipadas que sobre ela recaem ou pela relocação física das prisões para espaços marginais da sociedade, o que torna a arquitetura da máquina prisional invisível aos olhos da sociedade. Prisões criam, nesse sentido, uma espécie de “magia” política, econômica e social, ao contribuir para o desaparecimento passivo de pessoas, especialmente pobres, e de minorias étnicas e raciais. Não é por acaso que estudos sociológicos recentes (WACQUANT, 2002; DAVIS, 2003) têm traçado um paralelo entre prisão e colonialismo/escavidão, uma vez que as formas contemporâneas de punição são dirigidas, em sua maioria, a corpos negros, latinos e provenientes do Terceiro Mundo, ou seja, a sujeitos imediatamente identificados como desviantes e mais propensos a produzir corpos direcionados à prisão.

De acordo com Lorna Rhodes, “como a brutalidade policial e da guerra, a prisão decreta sobre os corpos vistos como desviantes uma violência que é camuflada pela posição que ela ocupa como um lugar abstrato na imaginação pública” (2001, p. 68), o que leva a uma cumplicidade ou, como a autora co-

loca, a uma intimidade compulsiva da sociedade civil com os termos da lógica prisional. Tal naturalidade com a qual olhamos a prisão, muito tem a ver com a ligação entre a história da visualidade e a prisão. Como Angela Davis assinala,

A prisão tornou-se um buraco negro dentro do qual os detritos do capitalismo contemporâneo são depositados. Por que não há grandes protestos? Uma resposta parcial a essa questão tem a ver com o modo pelo qual consumimos as imagens midiáticas da prisão. A história da visualidade, do modo pelo qual conecta-se à prisão, é a grande impulsionadora da percepção da instituição prisional como parte da nossa paisagem social (2003, p. 15-16).

O que sabemos sobre prisões? Será que a fotografia ajuda-nos a conhecer a prisão? O que elas nos dizem sobre as pessoas que a habitam e sobre como a habitam? O que comunicam sobre a experiência do cárcere?

De acordo com a curadora da exposição *L'Impossible Photographie, Prisons Parisiennes (1851-2010)*, Catherine Tambrun,

a fotografia de prisão é impossível, tanto em seu sentido literal (é difícil ver, impossível fotografar na prisão e fotografar a prisão) e em seu sentido estético (a fotografia falha em mostrar aquilo que pertence à sensação, à experiência do estar preso, algo que é muito diferente de uma simples experiência visual (2010 *apud* HAWTIN, 2010, p. 87).

Curiosamente, não obstante tal postulado que afirma a irrepresentabilidade da prisão pela fotografia, muitos são os artistas que, atualmente, a partir de níveis diferentes de engajamento e de escolhas estéticas, têm apresentado novas e alternativas leituras sobre a experiência do cárcere, operando na contramão da “magia” prisional. Se as imagens históricas preocuparam-se em afirmar a natureza repressora do espaço prisional⁷, fotógrafos contemporâneos demonstram uma necessidade de resistir à fotografia criminal e de problematizar a prisão como lugar de contradiscursos. Perante o efeito de desumanização e espetacularização do sujeito encarcerado fomentados, respectivamente, pela extrema rigidez dos sistemas de contenção e punição e pela força de uma política visual midiática que contribui significativamente para a contínua repetição do mito carceral, no qual o “outro” criminal é sempre definido e apresentado nos termos do animalesco e do monstruoso (WACQUANT, 2002), o

corpo aparece como um lugar de destaque nessas imagens. Se, por um lado, percebe-se, na linha de uma fotografia documental, o foco na sujeição disciplinar no nível do corpo em uma clara tentativa de se criar representações do sofrimento que sobre ele recai⁸, outros projetos fotográficos destacam-se por dirigir o olhar às diversas e conflitantes formas da resistência desse mesmo corpo à máquina prisional, levantando complexas questões não só sobre identidade, representação, agência e poder, mas também sobre o fazer fotográfico e os processos de negociação e colaboração que o envolvem.

É no contexto de uma prática fotográfica em prisões que privilegia o corpo como lugar para pensar a experiência do cárcere, que pensamos o projeto 3x4, resultado de uma imersão fotográfica realizada entre agosto de 2010 e novembro de 2011 em duas prisões femininas de Moçambique: a Cadeia Civil de Maputo e o Centro de Reclusão Feminino de Ndlhavela.

3. 3x4: repensando o corpo encarcerado em duas prisões femininas de Moçambique

A partir de uma perspectiva reflexiva sobre o papel histórico da imagem e da ciência na produção de identidades femininas criminalizadas e de corpos percebidos como marginais e abjetos, 3x4 serve-se da fotografia e do vídeo como suportes para problematizar a trajetória de mulheres moçambicanas em prisões, com enfoque nas percepções que estas têm da relação entre o seu corpo e o cárcere. Constituído por cinco séries fotográficas e um vídeo de 12 minutos, 3x4 foi realizado ao longo de um ano e meio, após um longo e difícil processo burocrático e de negociações com o SNAPRI (Serviço Nacional de Prisões) e o Ministério da Justiça moçambicanos, e em um contexto prisional marcado por sérios desafios no que diz respeito ao exercício e respeito dos direitos humanos da população encarcerada.

Em Moçambique, práticas e discursos dominantes sobre a criminalidade feminina estruturam-se em torno de teorias criminológicas que enfatizam a domesticidade e a inculcação da feminilidade como pilares fundamentais na reabilitação da mulher. A discriminação de gênero é evidente, não só na criminalização de condutas vistas como não femininas, mas também apresenta-se de forma caracteristicamente violenta nas prisões: o desrespeito dos prazos de prisão preventiva, a carência de serviços de saúde específicos, a vulnerabilidade ao abuso sexual por parte dos agentes correcionais, e a punição corporal, são exemplos de algumas violências que marcam a trajetória destas mulheres (OSÓRIO, 2002).

Não obstante os “tabus visuais” que permearam o processo fotográfico nas duas cadeias femininas, e das inúmeras barreiras que foram impostas pelos agentes administrativos e correccionais para a realização do 3x4, foi possível estabelecer, sempre intermediada pela câmera fotográfica, uma relação com mulheres de nacionalidades, etnicidades, idades e classes sociais diversas, mas cujas histórias e experiências estão interconectadas por episódios de violência física e social, de separação, expiação e reconciliação. A maior parte das mulheres fotografadas, ao problematizarem as razões pelas quais foram encarceradas, independentemente do tipo de crime cometido, identificaram na sua condição de pobreza o fator determinante dos atos cometidos e da prisão, evidenciando a relação que se trata entre a criminalidade e a busca pela sobrevivência e dignidade humana num país com grandes índices de pobreza e de analfabetismo. Muitas haviam sido condenadas por pequenos furtos e tráfico de drogas; outras, por homicídio. As condenadas por assassinato do cônjuge vinham de um longo e sistemático ciclo de violência doméstica.

Uma das questões iniciais colocadas pelo projeto relacionava-se com o significado que essas mulheres davam ao seu encarceramento. Como, no nível do corpo, aconteciam as resistências cotidianas, e como ensaiar tais resistências visualmente? Considerando a complexa história visual e científica que envolveu a construção do corpo feminino criminal, como criar estratégias para a visualização fotográfica desse mesmo corpo que resistissem em sua redução a um estereótipo ou ao lugar fixo do “outro”?

O que guiou a realização de 3x4 desde o seu início foi o que Trihn-T. Mihn-ha (1991) chama de “falar de perto”; termo que pode ser traduzido para “olhar de perto”: um olhar que evita “olhar para”, ou seja, que evita a reprodução das categorias dicotômicas Eu/Elas, Nós/Elas e a conservação de uma posição de dominação para quem olha (MIHN-HA, 1991 *apud* SKLAIR, 2006). “Olhar de perto” aproxima-se daquilo que Bill Nichols chama de “uma política e epistemologia da experiência falada de corpo a corpo” (1994, p. 73 *apud* SKLAIR, 2006): uma política da experiência que privilegia o “relacionar-se a” e que sugere, na linha da antropóloga Donna Haraway, uma política e epistemologia de posicionamento e situação que propõe “a visão a partir de um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus uma visão de cima, de lugar nenhum, simplista” (1998, p. 589). Assumir tal posicionamento significou a construção de um fazer fotográfico que fosse compartilhado e colaborativo, e que envolvesse constantes diálogos

e negociações com as mulheres encarceradas, particularmente no que diz respeito às escolhas estéticas, como enquadramento e composição das imagens realizadas. O que não significou desconsiderar o “elemento de coerção que configura a aquisição de conhecimento nesses cenários” (RHODES, 2001, p. 76). Pelo contrário, as imagens realizadas nas duas prisões femininas encontram-se, também, localizadas nos interstícios do poder, marcadas que estão pelas falhas e incompreensões inerentes a qualquer processo de experiência visual. Para fins do presente artigo, focamos especificamente na Série V, última série do 3x4, composta por seis retratos em cores, realizados no Centro de Reclusão Feminino de Ndlhavela, de julho a novembro de 2011.

Antes de serem encaminhadas para Ndlhavela, prisão para onde vão após julgamento e condenação, as mulheres permanecem na Cadeia Civil de Maputo, uma cadeia preventiva e mista. A experiência fotográfica com as reclusas em Ndlhavela foi bastante diferente da experiência anterior na Cadeia Civil e reveladora de percepções distintas das mulheres em relação aos seus corpos e ao espaço de cárcere. Virginia, por exemplo, reclusa que nunca havia permitido ser fotografada na Cadeia Civil, em Ndlhavela pediu que fosse fotografada, e explicou: “na Cadeia Civil, com aquela roupa preta, não dava, não me sentia bem. Não queria nenhuma foto minha vestida de preto”⁹.

Na Cadeia Civil, as mulheres são obrigadas a usar uniforme preto, o que faz com que se autodenominem “viúvas”. Diferentemente, no Centro de Reclusão Feminino de Ndlhavela, apesar de no momento em que dão entrada lhes ser dado um uniforme castanho, as mulheres não são obrigadas a usá-lo. O fato de poderem usar as suas próprias roupas constituía um fator importante de diferenciação; algo muito caro em contextos prisionais, espaços que visam precisamente o apagamento da individualidade.

No contexto de realização dos retratos da Série V, a vestimenta surgiu como elemento fundamental de auxílio na construção simbólica da identidade a ser fotografada. Se o cenário manteve-se o mesmo em todos os retratos feitos em Ndlhavela, com a cama – único espaço privado de cada mulher entre as 50 camas por cela – como elemento sempre presente, que, simbolicamente, denunciava o gesto de “repetição” operado pela prisão, a roupa funcionava como um gesto do corpo, como uma expressão reflexiva da identidade. A roupa apontava principalmente para uma necessidade, não de aparentar, mas sim de transformar-se, dada a urgência das mulheres em reinventarem um corpo “outro”, não mais codificado pelo signo do crime e do desvio.

Fotografar Mónica (Fig. 1) foi emblemático nesse sentido. Mónica vestiu, primeiro, um casaco, amarrou um lenço na cabeça e frisou que gostaria de ser fotografada com as suas botas pretas, ainda que estivesse um calor de 38 graus. Depois, tirou o casaco, colocou brincos nas orelhas, sentou-se na cama e fez outra pose. Finalmente, após vasculhar a mala, na qual guardava os seus pertences debaixo da cama, vestiu um vestido vermelho curto, ensaiou uma pose sensual e disse: “podes fotografar agora”.



tras mulheres. Cada mulher foi fotografada com vários modelos de roupas: vestidos, saias, *lingerie*, de salto alto, descalças e, algumas, poucas, com o uniforme prisional. Maquiavam-se, reviravam as suas pequenas malas à procura de roupa, pediam roupa emprestada às companheiras de cela, encenavam milhares de poses. No momento do *click* fotográfico, deixavam de ser “criminosas” ou “reclusas” para construir outras imagens de si. O evento fotográfico promovia um deslocamento da rotina prisional e “os investimentos em torno da própria imagem que seria retratada [...] expressavam o valor atribuído à apresentação pessoal, o qual poderia constituir uma forma-antídoto de enfrentamento do cotidiano” (RECHENBERG, 2014, p. 14).

Acredito que no contexto de uma prática fotográfica que privilegiou a encenação e a teatralização, o corpo encarcerado, nesses retratos, deixa de ser tomado como uma espécie de

Figura 1
“Mónica”, Série V, 2011



Figura 2
“Mariamo”, Série V, 2011

“espetáculo pedagógico” (HESFORD, 2000), esse modo de exibição de um corpo para propósitos de instrução, classificação, disciplinarização ou punição. Na medida em que a subjetividade encontra-se nele localizada, o corpo, nessas imagens, exprime narrativas auto-identitárias e auto-reflexivas (BUTLER, 2004), tornando-se um possível lugar de subversão que resiste a sua redução à categoria essencialista e fixa de “criminoso”. Nos retratos realizados no Centro de Reclusão Feminino de Ndlhavela, gestos, roupas e poses eram performados de modos diferentes dependendo da mulher retratada – de sua classe social, raça, sexualidade e religião –, enfatizando um ato de singularidade individual, um desejo de sonho e liberdade, ainda que amarrado à tristeza do encarceramento.

Alguns dias após a realização dos retratos eram feitas pequenas impressões em 15x10cm, que eram entregues às mulheres-modelo. Em alguns momentos, sentia-me como se tivesse sido contratada por elas para fotografá-las, dada a importância que davam à imagem como meio de comunicação com os seus amigos e familiares. Os retratos, inclusive, funcionavam como um documento para lidar com o esquecimento. Uma das reclusas, por exemplo, condenada a 21 anos de prisão por tráfico de drogas, ao receber as suas fotografias afirmou: “esta foto vai para o meu pai e esta vai para o meu marido que mora na África do Sul, para saberem que estou viva”.

Tais imagens possibilitaram, então, não apenas a criação de um outro tipo de visibilidade das mulheres encarceradas, mas abriram também, na sua qualidade performativa e sub-



Figura 3
“Isa”, Série V, 2011

versiva, que contraria a noção biográfica do retrato criminal, tido como real e fiel ao modelo, possibilidades para pensar alternativamente o corpo encarcerado. De acordo com Madison e Hamera (2006), a performatividade deve ser percebida não apenas como uma repetição estilizada de atos, como propõe Butler (2004), mas, também, como acção que perturba e desautoriza as formações hegemônicas do poder:

Podemos entender a performatividade como citação, mas podemos entendê-la, também, como uma intervenção sobre a citação, como um modo de resistir à citação. Assim, do mesmo modo que a performatividade é uma repetição de atos internalizados, estilizados e hegemônicos, herdados pelo status quo, ela pode ser, também, uma repetição internalizada de atos subversivos estilizados herdados por identidades contestadas. A performatividade subversiva pode desestabilizar as citações estabelecidas pela performatividade hegemônica. Dessa forma, podemos descrever a performatividade como construções não essencializadas de identidades marginalizadas (MADISON & HAMERA, 2006, p. 19-20).

A pose, nesse contexto, devolveia às mulheres o controle dos seus corpos. Se nos *mugshots*, o corpo aparece aprisionado, confinado à identidade criminal, nos retratos realizados em Ndlhavela, dava-se a encenação subversiva dos corpos para a câmera: não mais ombros e cabeças, cicatrizes e marcas corporais, ou seja, corpos classificáveis, mas sim corpos-sujeito,

corpos-projeto, “invenções, escopos de representações e imaginários, baluartes das emoções (SILVA, 2009, p. 338).

4. Considerações finais

As reflexões tecidas ao longo desse artigo construíram-se no sentido de compreender os diferentes modos pelos quais, desde o século XIX, o corpo criminal foi fotograficamente retratado ora como patologia a ser documentada, medida e vigiada, ora como lugar de contradiscursos, para além do desvio e de sua desumanização pela máquina prisional.

No que concerne à representação do corpo criminal no século XIX, podemos afirmar, concordando com John Tagg, que o que caracterizou o regime no qual o registro fotográfico de tal corpo surgiu, baseou-se numa divisão entre aqueles a quem era permitido representar e aqueles cujo fardo era serem representados (1988, p. 6). Reduzidos a corpos analisáveis e, portanto, manipuláveis, os sujeitos criminais foram retratados nos termos da diferença radical. Como Tagg afirma, nos termos de um discurso criminal que aliou a ideologia degeneracionista à cultura científica da fisionomia,

o criminoso [...] foi constituído como objeto passivo e feminizado do conhecimento. Submetido a um olhar examinador e forçado a emitir sinais, já que não lhe era permitido estar no comando da criação do sentido, tal grupo foi ansiosamente representado como incapaz de falar, agir ou organizar-se por si mesmo. A retórica da documentação fotográfica nesse período [...] centrou-se nas supostas patologias do corpo. É, portanto, um discurso de precisão, de medição, cálculo e prova, que evitava o apelo emocional e a dramatização, centrando as suas regras em protocolos técnicas cuja institucionalização teve de ser negociada constantemente (1988, p. 11).

Importante é, portanto, ressaltar que, em finais do século XIX, a fotografia torna-se não apenas ferramenta de identificação dos criminosos reincidentes, como defenderá Alphonse Bertillon com a sua fotografia signalética, mas passa a cumprir um papel de sujeição, “marcando” (CARNEY, 2012) simbolicamente o indivíduo, através de sua exposição punitiva com o signo irrevogável do crime e da patologia. E, se, no século XIX, sob a modernidade e fortemente ancorada no retrato fotográfico, a experiência penal assume o caráter de um espetáculo, atualmente, tal espetáculo

encontra-se aberto a novos dispositivos visuais que “enquadram o crime através da lente das patologias individuais, desviando a atenção das crises estruturais, da desregulamentação econômica, da feminização da pobreza” (CHELIOTIS, 2010, p. 173). Aos indivíduos sentenciados à prisão são atribuídos vários níveis de demonização, algo que parece explicar a falta de confiança do público em geral na capacidade das prisões de reabilitarem os seus reclusos e a dificuldade do espectador em engajar-se com as questões prisionais a um nível mais emocional e intelectual.

Ora, é contra tal estereotipização do sujeito criminal, herança da tradição criminal do século XIX, que fotógrafos contemporâneos, através do retrato, esforçam-se em gerar representações outras dos sujeitos criminais, exigindo do espectador que perceba a população prisional, não como categoria homogênea e monolítica, mas como indivíduos singulares que, longe de estarem desconectados da sociedade, encontram-se inseridos em redes de relações afetivas e políticas. Abrem-se, assim, através da fotografia, espaços potencialmente novos de representação do corpo criminal.

A partir do projeto 3x4, procuramos mostrar as potencialidades do retrato fotográfico para a criação de outro tipo de entendimento e de visibilidade das mulheres encarceradas, não mais autorizado pela noção do desvio, nem codificado pelos imperativos do controle. Na contramão de uma tradição documental da fotografia de prisão, cujo foco recai na representação do espaço e na tentativa de captar uma suposta realidade prisional, privilegiou-se, na série de retratos acima apresentados, a pose, o enquadramento frontal e de corpo inteiro. Num contexto em que as mulheres não tinham controle algum sobre os seus corpos, a pose tirava-as da condição de anonimato e permitia que algo íntimo de suas identidades se revelasse. Desse modo, tais retratos, além de instaurarem um momento de reflexividade, tornaram evidente o fato de tais mulheres serem sujeitos políticos e, precisamente por isso, conscientes dos seus corpos enquanto lugares de resistência à homogeneização operada pela cadeia.

Novas abordagens do espaço e dos sujeitos prisionais podem, assim, ainda que por um breve momento, dar-nos acesso à lenta passagem do tempo na prisão, à vulnerabilidade e dor da privação da liberdade, à luta pela reconquista da identidade e o desejo de resistir ao esquecimento e ao anonimato.

NOTAS

1. O termo “complexo industrial prisional”, cunhado por ativistas e pesquisadores para contestar a crença prevalecente de que o aumento da criminalidade

seria a causa do aumento da população prisional, diz respeito à simbiótica e lucrativa relação entre políticos, corporações, a mídia e as instituições prisionais estatais, que geram o uso racializado e de gênero do encarceramento como uma resposta aos problemas sociais inerentes à globalização do capital (SUDBURY, 2002; DAVIS, 2003).

2. *Mugshot* é um termo informal usado para designar a fotografia policial; o retrato fotográfico normalmente tirado após uma pessoa ser presa. Um *mugshot* é constituído por duas partes: o retrato de frente e o de perfil. Normalmente, o fundo é simples e neutro para evitar qualquer distração da imagem facial. Os protocolos técnicos que vão definir o *mugshot* devem ser remetidos ao criminalista francês Alphonse Bertillon.

3. O projeto 3x4, produzido pela primeira autora desse artigo e objeto de sua investigação de mestrado, foi parcialmente apresentado em cinco exposições coletivas – Ocupações temporárias (Moçambique, 2011); Masculinidades e violência (Moçambique, 2011); Programa Próximo Futuro da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal e Cabo-Verde, 2012); Ocupações temporárias- Documentos, Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal, 2013) – 3x4 serve-se da fotografia e do vídeo como suportes para gerar uma reflexão sobre o corpo feminino encarcerado, tendo como base toda uma discussão sócio-antropológica sobre violência de gênero e o exercício da justiça criminal em Moçambique. É constituído por cinco séries fotográficas e um vídeo de 12 min.

4. Os *cartes-de-visite* foram patenteados em 1854 pelo francês André Adolphe Disdéri (1819-1889), que inventou uma câmera fotográfica munida com quatro objetivas, que produzia uma série de oito pequenas fotografias, de tamanho 9,5 x 6 cm, que, por sua vez, eram recortadas e coladas em um cartão de papel.

5. Usamos o termo “quadro” no seu sentido foucaultiano. O “quadro”, segundo Foucault, é simultaneamente uma técnica de poder e um processo de saber: impõe uma ordem ao múltiplo, observa e classifica, controla e regulariza, distribui e analisa (2009, p. 142-143). Nesse sentido, o próprio corpo criminal, como “outros” corpos não normativos, são sujeitos a esse princípio de “quadriculamento”. Os discursos das ciências e da engenharia social buscam individualizar tais corpos, decompô-los, atribuir a eles um lugar preciso. Nisso consiste o “quadro”, procedimento para conhecer, dominar e utilizar (*Idem*, p. 138).

6. Christian Phéline, em *L'Image Accusatrice* (1985), utiliza o termo “retrato forçado” para fazer referência à instrumentalização social da fotografia pelo aparelho Judiciário e pela Medicina para a criação de uma imagem disciplinar para fins de recenseamento, observação e descrição dos indivíduos considerados “perigosos” (1985, *apud* FABRIS, 2005, p. 270).

7. Em finais do século XIX, aliada à representação do sujeito criminal, surge uma linha fotográfica que dá preponderância à representação da arquitetura da prisão a favor da eliminação de qualquer presença humana. Essas imagens representam a prisão segundo a *architecture terrible*, estilo cunhado pelo arquiteto francês Jacques-François Blondel (1704-1774). Na *architecture terrible* a prisão deve apresentar-se de forma intimidatória e assumir “um estilo repulso que declararia aos espectadores de fora, as vidas confusas daqueles presos no interior, juntamente com a força necessária dos responsáveis por mantê-los confinados” (JEWKES, 2012, p. 23). De forma análoga, imagens da arquitetura prisional tendiam a reforçar o caráter disciplinar da prisão no sentido de demonstrar a sua eficiência enquanto máquina correcional.

8. Veja-se, por exemplo, o prestigiado *Too Much Time* (1990-2000), da fotojornalista americana Jane Evelyn Atwood, realizado ao longo de 10 anos, em 40 prisões femininas europeias e norte-americanas; pioneiro por ter como foco cadeias femininas. Em *Too Much Time* vemos imagens de detentas algemadas durante o trabalho de parto e no exame ginecológico, de corpos femininos nus, atirados ao chão e ensanguentados, imagens de automutilação etc. Ainda que seja um trabalho pioneiro, por colocar em xeque o patriarcalismo que afeta a lógica prisional, não deixa de levantar uma questão bastante complexa, que tem a ver com a controversa relação da fotografia com a violência e como-dificação do trauma do Outro (SONTAG, 2003). As imagens de Jane Evelyn Atwood podem ser visualizadas em: <<http://www.janeevelynatwood.com/>

galleries/subjecto4/frames/subjectFS.html>.

9. Todas as fotografias foram devidamente autorizadas pelas mulheres, através da assinatura de termos de consentimento de uso de imagem.

Referências

- ALMENA, C. Ficción y fotografía en el figlo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimónica. In: *IV Congreso Internacional de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zartautz*, 2009. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/14469/1/Ficci%C3%B3n_y_fotograf%C3%ADa_en_el_siglo_XIX.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2014.
- ARTHUR, M; MEJÍA, M. *Coragem e impunidade: denúncia e tratamento da violência contra as mulheres em Moçambique*. Maputo: Wilsa, 2006.
- BAL, M. Visual Essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture*, London, vol. 2, n.1, p. 5-32, 2003.
- BROOKS, P. Prison Obscura. *Prison photography*. Disponível em:<<http://prisonphotography.wordpress.com>>. Acesso em: 02 fev. 2013.
- BUTLER, J. Bodies and power revisited. In: TAYLOR, D; VINTAGES, K. (Org.) *Feminism and the Final Foucault. Board of trustees of the University of Illinois, USA*, 2004. Disponível em: <www.radicalphilosophy.com/article/bodies-and-power-revisited>. Acesso em: 04 nov. 2013.
- CALLEN, A. *The spectacular body. Science, method and meaning in the work of Degas*. London: Yale University Press, 1995.
- CARNEY, P. Crime, Punishment and the force of photographic spectacle. *Sistema Penal e Violência*, Porto Alegre, vol. 4, n. 2, p. 191-205, jul./dez., 2012.
- CHELIOTIS, L. The ambivalent consequences of visibility: crime and prisons in the mass media. *Crime, Media, Culture*. vol. 6, n. 2, p. 169-184, 2010.
- COURTINE, J. O Corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBINE, A; COURTINE, J; VIGARELLO, G. (Org.). 4. ed. *História do Corpo, Vol. III, As mudanças do olhar: século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p. 253-340.
- DAVIS, A. *Are prisons obsolete?* New York: Seven Stories Press, 2003.
- FABRIS, A. A invenção da fotografia: repercursões sociais. In: _____. (Org.). 2. ed. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 2008. p. 11-39.
- _____. Identidades sequestradas. In: SAMAIN, E. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 265-272.

- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. 37. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- FREELAND, C. Portraits in painting and photography. *Philosophical studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, vol. 135, n. 1, p. 95-109, 2007.
- HARAWAY, D. Situated knowledge: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, vol. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.
- HESFORD, W. Visual Auto/Biography, Hysteria, and the Pedagogical Performance of the "Real". *Journal of Advanced Composition*, New York, vol. 20, n. 2, p. 349-389, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20866322>>. Acesso em: 09 maio 2014.
- JEWKES, Y. Penal Hell-holes and Dante's Inferno. *Prison Service Journal*, vol. 199, p. 20-26, jan. 2012. Disponível em: <<http://www.crimeandjustice.org.uk/sites/crimeandjustice.org.uk>>. Acesso em: 03 nov. 2014.
- MADISON, S; HAMERA, J. Performance Studies at the Intersections. In: MADISON, S; HAMERA, J. (Org.). *The Sage Handbook of Performance Studies*. London: Sage Publications, 2005.
- McCLINTOCK, A. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial conquest*. New York: Routledge, 1995.
- RECHENBERG, F. Notas etnográficas sobre o retrato: repensando as práticas de documentação fotográfica em uma experiência de produção compartilhada das imagens. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 3, n. 2, p. 9-22, 2014.
- RHODES, L. Toward and Anthropology of Prisons. *Annual Review of Anthropology*, vol. 30, p. 65-83, 2001.
- MADUREIRA, N. A estatística do corpo: antropologia física e antropometria na alvorada do século XX. *Etnográfica*, vol. 7, n. 2, p. 283-303, 2003.
- ROUILLE, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SAMAIN, E. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal La Lumière (1851-1860). *Revista de Antropologia*, vol. 44, n. 2. São Paulo, 2001.
- SEKULA, A. *The Body and the archive*. JSTOR, vol. 39, p. 3-64, 1986. Disponível em: <<http://chnm.gmu.edu/courses/magic/sekula.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2013.
- SILVA, V. Cultura, emoção e corporeidade. *Cronos*, vol. 11, n. 1, p. 338-342, 2009.
- SKLAIR, J. A quarta dimensão no trabalho de Trihn T. Mihn-ha: desafios para a antropologia ou aprendendo a falar de perto. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 133-143, 2006.

- SUDBURY, J. Ceiling black bodies: black women in the global prison industrial complex. *Feminist Review*, vol. 70, 2005, p. 162-189.
- TAGG, J. *The burden of representation. Essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- WACQUANT, L. From slavery to mass incarceration. Rethinking the 'race question' in the US. *New Left Review*, vol. 13, p. 41-60, 2002.

Recebido em: 27/02/15

Aceito em: 25/03/15

CAMILA MAISSUNE DE SOUSA

camila.nayana@gmail.com

Camila de Sousa (Moçambique), graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2007), com enfoque para Antropologia Visual, tem aprofundado os seus conhecimentos nas áreas de fotografia e audiovisual, e participado em vários cursos de formação em Moçambique, Brasil e Senegal. É aluna de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, integrando a linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido. Interessa-se em investigar as relações entre fotografia, corpo e ética.

ROSANA HORIO MONTEIRO

rhorio@gmail.com

Pós-doutora em Arte e Ciência pela Universidade de Lisboa e mestre e doutora pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É autora do livro *Descobertas Múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)* e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason. Investiga os temas imagem e ciência, teoria e história da fotografia e corpo, arte e tecnologia. Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordena o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual.