

O OLHAR ESTÉTICO DO AFETO: OUTRO OLHAR SOBRE A VIOLÊNCIA NO RIO DE JANEIRO

THE AESTHETIC LOOK OF AFFECT: ANOTHER LOOK AT THE VIOLENCE IN RIO DE JANEIRO

LIA BEATRIZ TEIXEIRA TORRACA*

RESUMO

Em tempos de olhares violentos sobre o real, o olhar estético do afeto se apresenta como alternativa às políticas de segurança pública para o Rio de Janeiro. Uma técnica que pretende alterar a percepção sobre aquilo que é comunicado como violência, considerando que a cidade está estruturada sob uma dinâmica circular de comunicação que projeta imagens rotuladas percebidas como violência. Este padrão de interdependência comunicativa é responsável por instaurar um fluxo permanente de manifestações de violência entre morro (favela) e asfalto. Uma percepção modulada pela mídia e pelo estado em forma de espetáculo através do discurso do medo e do risco, e assimilada pela sociedade, que passa a exigir mais proteção e segurança, legitimando medidas de contenção e controle responsáveis por reatualizar essa circularidade de violência e a divisão da cidade, entre espaços de inclusão e outros marginalizados. A fotografia é o *medium* dessa técnica que “faz ver”, “transforma o ver em olhar” e “faz agir sobre”, e o afeto é a lente. Uma possibilidade de reterritorialização através do afeto para reconfigurar a imagem da cidade e suas relações a partir da concepção spinoziana sobre afeto. Uma pesquisa que tem em Maurice Merleau-Ponty a referência metodológica para investigar a potência da experiência perceptiva como *medium* deste outro olhar sobre a violência, um olhar que acaba por se refletir sobre o mundo do direito.

PALAVRAS-CHAVE: Violência. Estética. Percepção. Fotografia. Afeto.

ABSTRACT

In times of violent looks at the real, the aesthetic look of affect is presented as an alternative to public security policies for Rio de Janeiro. It is a technique that pretends to change the perception of what is communicated as violence, considering that the city is structured under a circular communication dynamic that projects labeled images perceived as violence. This communicative interdependence pattern is responsible for establishing a permanent flow of manifestations of violence between hill (slum) and asphalt. A perception modulated by the media and the state in form of spectacle through the discourse of fear and risk, and assimilated by society that starts to demand more protection and security, legitimizing measures of containment and control, responsible for feeding back this circularity of violence and the division of the city, between spaces of inclusion and other marginalized. Photography is the medium of this technique that “makes you see”, “turns see into look” and “makes you act on”, and the affect is the lenses. A possibility of reterritorialization through affect to reconfigure the image of the city and its relations based on Spinozian conception of affect. A research that has Maurice Merleau-Ponty as the methodological reference to investigate the potency of the perceptual experience as the medium of this other look at violence, a look that ends up reflecting on the world of law.

KEYWORDS: Violence. Aesthetics. Perception. Photography. Affect.

* Doutora em Direito pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Direito pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: liatorraca@adv.oabRJ.org.br.

INTRODUÇÃO

O olhar estético do afeto foi desenvolvido durante a pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, buscando oferecer uma alternativa de enfrentamento à violência no Rio de Janeiro a partir da hipótese que a cidade está estruturada sob uma dinâmica circular de violência, conforme Paul Watzlawick descreve o padrão circular de comunicação, sendo possível rompê-la por intermédio da estética, ou seja, a partir da alteração da percepção seria possível modificar a modulação desta comunicação e a projeção da violência. Uma dinâmica comunicativa que adotou a forma de espetáculo, tal como Guy Debord pensou a sociedade contemporânea, responsável por configurar a imagem de uma cidade maravilhosa em imagem de violência. Uma forma de comunicação que percebe o outro – diferente – como um inimigo a ser abatido, legitimando medidas violentas que recrudescem a própria dinâmica de violência e as divisões que marcam a cidade e afetam a sociedade.

Uma técnica que pretende não só fazer visível as formas dessa violência, mas transformar a percepção sobre aquilo que é comunicado como violência a partir da experiência perceptiva despertada pelo afeto. Uma alternativa construída e fundamentada na concepção spinoziana sobre afeto. A fotografia é o *medium* para construir outra imagem da cidade, deixando de ser percebida como *locus* de violência, como espaço dividido por ameaça, medo e estigmas, para ser olhada como espaço de experiências afetivas e transformadoras. Um estudo sobre fotógrafo, fotografado, espectador, câmera e imagem, a partir das reflexões de Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, Josep Català Domènech, Ariella Azoulay, entre outros autores.

A Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty, além de ser o principal referencial teórico, foi adotada como metodologia de pesquisa. A partir do pensamento fenomenológico é possível abrir as janelas do direito para experiências que se refletem no campo jurídico ou fazem parte da rotina do direito, como defendem Rocha e Medeiros¹, principalmente pela fenomenologia constituir um método de apreensão da realidade e, por consequência, influenciar o universo do direito. Lopes e Pimentel propõem uma metodologia da pesquisa no direito voltada para a fenomenologia merleau-pontyana por ser “um método de investigação científica que é fiel à busca do significado da experiência”², configurando-se em um método crítico por excelência e precioso instrumento cognitivo, em especial, para a pesquisa jurídica, conforme enfatizam os autores. A Fenomenologia da Percepção é um convite daquilo que é essencial na percepção: “abrir-se a um outro e sair de si”³ um método para descrevermos nossa percep-

1 ROCHA in ROCHA, 2011; p. 23.

2 LOPES in ROCHA, 2011; p. 93.

3 MERLEAU-PONTY, 1999; p. 571.

ção sobre o mundo a partir do nosso mundo interior, localizando o observador do sujeito perceptivo como um sujeito perceptivo ao pretender uma descrição direta da nossa experiência – vivida e diária, daquilo que nos afeta, das sensações, das imagens mentais e das lembranças, tal como orienta Merleau-Ponty. É o método que coloca o corpo no centro desta relação com o mundo, pois nosso corpo, segundo o filósofo, é a potência do espetáculo. Para Merleau-Ponty, a percepção é a iniciação ao mundo. Através de uma fenomenologia da percepção é possível observar como se constrói a realidade e descrever a experiência perceptiva, que no olhar estético do afeto pode ser a experiência fotográfica, de acordo com a nossa proposta neste trabalho de pesquisa. O mundo fenomenológico me permite ir além da empatia, ele me permite simpatizar com o outro, conforme recomenda Adela Cortina, o que significa o meu comprometimento com o outro. Essas mudanças perceptivas se refletem no entorno, no padrão comunicativo com este outro, possibilitando a construção de outras relações e outras imagens.

1. O ESPETÁCULO DA VIOLÊNCIA NO RIO DE JANEIRO

Este primeiro item busca apresentar como a violência no Rio de Janeiro é comunicada e os reflexos desta comunicação na estética da cidade, impressa como circularidade de um sistema social. Uma dinâmica comunicativa expressa na arquitetura de uma cidade adjetivada como maravilhosa, mas que perde sua beleza entre muros e grades, impedindo-a de olhar e ver outra imagem, não mais uma imagem violenta. Uma imagem da violência que foi produzida pela elite, inspirada no modelo urbano e social europeu e estadunidense, mas que espelha a estética colonialista que segrega e oprime. Uma cidade dividida entre dois espaços, um identificado como espaço de violência – o morro, a favela, a comunidade – e o outro como representação da democracia, da paz, da justiça – o asfalto.

A violência no Rio de Janeiro reflete o padrão circular de comunicação formulado por Paul Watzlawick, baseado na tese que “o comportamento de cada uma das partes determina e é determinado pelo comportamento do outro”⁴. Esta circularidade é a forma adotada pela violência na cidade, é a projeção da construção de uma realidade violenta; afinal “não existe uma realidade absoluta mas apenas concepções da realidade subjetivas e muitas vezes contraditórias.”⁵. Paul Watzlawick observou que a realidade é a projeção das nossas percepções, ou seja, a realidade é aquilo que construímos através da nossa maneira de perceber o real, e a maneira como este real é comunicado acaba influenciando nossa percepção e, conseqüentemente, aquilo visto como realidade, que resta cristalizado por um padrão circular. O autor defendia o vínculo entre percepção e afetividade, “que fazem com que os humanos abandonem algumas das suas atitudes intelectuais

4 WATZLAWICK, 1991; p. 93.

5 *Ibidem*; p. 127.

para se tornarem mais espontâneos e compreensivos”⁶; um vínculo que seria a chave para romper o padrão de interdependência comunicativa.

A comunicação na cidade espelha esta dinâmica circular descrita por Watzlawick, na qual um espaço enxerga o outro como ameaça e vice-versa, inscrevendo na rotina da cidade a expressão da violência. Esta forma de comunicação é responsável por recrudescer a violência na medida que um espaço exige a contenção e a vigilância do outro espaço por percebê-lo como *locus* de violência, como “causa” da violência; entretanto, não há que se falar em causalidade quando a referência é um padrão circular de comunicação. Esta estética comunicativa acaba por legitimar a violência do Estado, contando com os meios de comunicação de massa para modular a percepção sobre a realidade como uma realidade violenta. A mídia atua como amplificador dessa comunicação violenta. A notícia é reflexo daquilo que é construído socialmente como realidade. É a violência comunicada em forma de espetáculo que ganha a narrativa de guerra. No processo de produção da notícia são utilizadas imagens que associam determinados espaços à geração de violência, construindo uma memória de violência e o perfil da ameaça, um rótulo daquilo que passa a ser considerado um comportamento ameaçador, como imagem da violência, da realidade assumida como risco. Porém, é imagem construída e projetada, não é a imagem da violência, tampouco da própria cidade.

A violência no Rio de Janeiro adotou a forma de espetáculo, tal como Guy Debord descreveu o real contemporâneo em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*. Espetáculo como projeção de um paradoxo que é a divisão entre uma sociedade e um espetáculo: “é o modelo de sociedade construído a partir da cisão entre imagem e realidade”⁷, daquilo que ao mesmo tempo está unido e dividido, como “a expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem”⁸. Um espetáculo que aprisiona o indivíduo em uma enxurrada de imagens, aquelas que prendem sua atenção, mas perdem potência e sentido pelo excesso, pela velocidade, pelo seu próprio consumo. A espetacularização da violência no Rio de Janeiro é a forma como a violência é comunicada. Neste sentido, o real é ordenado pelo império da imagem que modula a produção da realidade e calibra a percepção do receptor da imagem. Um real mediado, consumido, assimilado e devorado como projeção de uma realidade violenta, daquilo que é fabricado para ser percebido como violência. O real, nos lembra Merleau-Ponty, é o percebido, o real não é uma realidade de minha percepção. A fotografia se apresenta, então, como *medium* para descrever este real. Um real que pode ser vivido através da experiência fotográfica.

6 *Ibidem*; p. 39.

7 DEBORD, 1997; p. 15.

8 *Ibidem*; p. 138.

Neste espetáculo de violência, o medo é responsável por configurar as formas da (des)ordem na cidade. O medo é a linguagem deste espetáculo, identificado por Malaguti Batista como um projeto estético, “que entra pelos olhos, pelos ouvidos e pelo coração”⁹, é afeto e percepção impressos no corpo, individual e social. Medo para Spinoza é um afeto e está relacionado à tristeza. O medo como afeto afeta o corpo, age sobre o corpo, transformando-se em afecções do corpo. Essas afecções seriam as imagens das coisas projetadas no corpo, defendido por Marilena Chauí como “divisão social do medo”, um olhar que ainda enxerga as classes populares como classes perigosas, percebidas como casos de polícia e não de política.

Merleau-Ponty aponta a influência do medo nas experiências perceptivas. Um medo que geralmente é acompanhado da expressão “sensação”. Seu primeiro questionamento é sobre a autorização de direito a distinguir na experiência perceptiva uma camada de “impressões”. A resposta, seja sobre a sensação ou sobre a percepção, não estaria localizada nas impressões, acredita Merleau-Ponty, porque a “pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e, portanto, impensável como momento da percepção.”¹⁰. Vale lembrar que as questões que versam sobre violência vêm sempre associadas à segurança e, como reflexo, o medo. A mídia seria responsável por calibrar os sentidos sobre a segurança, configurando-se como o principal veículo para modular a sensação de medo e de violência, ou seja, medo em forma de espetáculo como uma imagem sintoma, de acordo com Patrick Charaudeau. Uma comunicação que contribui para legitimar a violência como forma de segurança. Segurança para Spinoza é um afeto. A ameaça justificaria o medo. Medo do outro diferente, que não pode oferecer nada em troca, pelo contrário, supostamente representaria a subtração de privilégios, tornando-se, assim, uma ameaça, conforme diagnostica Adela Cortina, identificando este medo como uma patologia social. Neste sentido, Silvan Tomkins entende que o medo como afeto é essencial seja observado e analisado por agir sobre a organização afetiva do sujeito e responsável por amplificar o funcionamento dos nossos órgãos, refletindo no corpo do indivíduo e, por projeção, no corpo social.

Costas Douzinas enfatiza o papel central que as lembranças de medo, histórias de dor e sofrimento e a experiência da opressão desempenham no imaginário social. Hoje, ressalta Douzinas, o pânico ocupa um espaço político capaz de legitimar verdadeiros genocídios, ou seja, “se a modernidade criou o pânico moral, na pós-modernidade é moral entrar em pânico.”¹¹. Nessa perspectiva, Vladimir Safatle defende a compreensão das sociedades como circuito de afetos, o que implicaria na “gestão social do medo”, “partindo de sua produção e

9 MALAGUTI BATISTA, 2013; p. 75.

10 MERLEAU-PONTY, 1999; p. 24.

11 DOUZINAS, 2009; p. 379.

circulação enquanto estratégia fundamental de aquiescência à norma”¹². Safatle associa a imagem de uma sociedade como “corpo tendencialmente paranoico” ao medo como afeto político, refletindo-se na “lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social.”¹³; em outras palavras, nossa ansiedade por segurança acaba nos aprisionando em uma vida que se expressa por meio da própria violência. Uma parcela da sociedade acaba representada como ameaça, tendo sua imagem vinculada à imagem construída na forma de inimigo, justificando “uma política permanente de genocídio e violação dos Direitos Humanos entre as classes vulneráveis: sejam eles jovens negros e pobres das favelas do Rio de Janeiro, sejam camponeses colombianos ou imigrantes indesejáveis no hemisfério norte.”¹⁴, conforme aponta Malaguti Batista. Uma dinâmica que Achille Mbembe acredita ser reflexo da ocupação colonial na modernidade tardia, diferenciando-se da primeira colonização moderna, em razão do que ele identifica como uma combinação entre o disciplinar, a biopolítica e a necropolítica, cujo objetivo seria duplo: “impossibilitar qualquer movimento e implementar a segregação à moda do Estado do apartheid”¹⁵. É certo que as cidades deixaram de ser territórios públicos de proteção contra as adversidades para se transformarem em espaços privatizados de indeterminação, insegurança, incerteza e medo, afirma Renata Almeida da Costa. O espaço urbano tornou-se refém da biopolítica, no qual “o Estado emprega o medo (da pena) buscando inibir o medo (do crime).”¹⁶

A difusão do medo do caos e da desordem, segundo Malaguti Batista, são os detonadores das “estratégias de neutralização e disciplinamento planejado do povo brasileiro”, “das massas empobrecidas”¹⁷; refletindo-se na política econômica de exclusão e numa política de segurança pública ainda mais violenta e repressora que no período da ditadura, ressalta a pesquisadora. As preocupações higienistas não são recentes, essa “estética de pureza”, segundo Malaguti Batista, diz respeito à “sujeira” representada pela desordem, também identificadas por Fanon e Appadurai em outros contextos. Uma desordem associada à cor e à origem, além de integrar a narrativa de guerra, neste caso, uma guerra contra as drogas. Uma dinâmica comunicativa que projeta no outro “diferente” a figura de uma ameaça. Uma ameaça à ordem, e “sem a ordem, o caos é a morte.”¹⁸. Mas o que seria a desordem nesta narrativa? Segundo Malaguti Batista, tolerar a produção de subjetividade deste outro levaria “à desordem e à entrada do caos

12 SAFATLE, 2016; p. 16.

13 *Ibidem*; p. 20.

14 MALAGUTI BATISTA, 2013; p. 21.

15 MBEMBE, 2018; p. 43.

16 COSTA in SCHWARTZ, 2011; p. 220.

17 *Ibidem*; p. 56; 21.

18 MALAGUTI BATISTA, 2013; p. 33.

como portador da destruição.”¹⁹. Um simples bate-bola é visto como a imagem da violência, a pichação é desprezada como produção artística, o funk é escutado como barulho da violência; expressões culturais traduzidas como desordem, olhadas como imagens da violência. Porém, são estas manifestações de resistência que fazem possível a vida nos morros cariocas e que possibilitam erigir uma cidade sem fronteiras, sem divisões.

Ao contrário do senso comum, o medo e a esperança caminham juntos, não são afetos contraditórios, por serem oriundos do mesmo afeto primário, a tristeza, daí percebidos como afetos negativos, ainda que sejam freios para a alegria excessiva, o que poderia ser interpretado como um aspecto positivo, de acordo com a concepção spinoziana. É nesse contexto que surge o afeto da “segurança”, que, segundo Spinoza, está vinculado ao afeto primário da alegria, contraposta ao afeto do desespero, ambos afetos relacionados à dúvida. Cumpre ressaltar que Spinoza depositava na experiência da coisa passada a sensação de segurança, medo e desespero, como se a memória fizesse reviver no presente aquelas experiências vividas, aquelas sensações experimentadas. Ele acreditava que poderíamos ser afetados pela imagem de uma coisa passada ou futura, manifestando o mesmo afeto de alegria ou de tristeza que somos afetados pela imagem de uma coisa presente. Essa proposição spinoziana corrobora a tese defendida neste artigo, qual seja, da possibilidade da reprogramação perceptiva através do afeto despertado pela imagem, gerando outras experiências e a possibilidade de produzir outras imagens.

2. A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA NO RIO DE JANEIRO

O primeiro a buscar compreender a percepção foi Aristóteles, relacionando estética, percepção e afeto, por considerar que ao perceber você era afetado pelo objeto percebido, composto de forma e matéria, chegando, inclusive, a afetar o próprio corpo daquele que percebe. Estética, portanto, se refere aquele que nota, que percebe, que afeta e é afetado. A estética é a teoria do conhecimento sensível (estesiologia), do despertar, “a estética é uma forma de qualificar uma propriedade emocional intrínseca de toda função visual”²⁰, comprovando que nos afetamos em diversas possibilidades de gradação, sendo a representação visual “uma forma de controlar nossas emoções diante do visível”²¹, observa Català Domènech. Considerando que a percepção é o trânsito da significação, Merleau-Ponty destaca sua origem no sensível²². É no perímetro ampliado do campo visual que se encontram os reflexos de superfícies sensíveis que tornam possível o olhar, muito além do simples ver.

19 *Ibidem*; p. 33.

20 CATALÀ DOMÈNECH, 2011; p. 28.

21 *Ibidem*; p. 28.

22 MERLEAU-PONTY; 1999; p. 45.

A partir da estética é possível investigar como se constrói a realidade – uma realidade violenta, e como as imagens podem afetar, seja para retroalimentar uma dinâmica circular de violência, ou para rompê-la. Considerando que a violência no Rio de Janeiro é uma imagem construída para ser percebida por intermédio de determinada lente, aquela imposta pelo asfalto, que enxerga o morro de forma violenta, ao trocar essas lentes seria possível alterar o olhar, construir outra imagem a partir de outra percepção sobre o outro, sobre o outro espaço. Um olhar que não enxergará mais uma ameaça no outro diferente. Desta maneira, o outro também deixará de olhar-me como ameaça, rompendo o padrão circular de violência. A fotografia faz possível alterar este olhar, construir outra imagem. O afeto é a lente que transforma este olhar.

O olhar estético do afeto pretende interferir no padrão de interdependência, no comportamento do indivíduo determinar e ser determinado pelo comportamento de outro indivíduo, que Watzlawick defende possa ser alterado por meio da perspectiva, justamente em razão da própria dinâmica circular, “com a causa a produzir efeito e o efeito a transformar-se em causa fazendo *feedback* da causa original”²³. É o olhar que pode ser alterado através de uma perspectiva diferente, sendo despertado por uma experiência perceptiva-afetiva mediada pela fotografia. Esse entendimento de Watzlawick nos ajuda a perceber a importância da perspectiva para a questão da violência carioca. A maioria dos projetos de segurança pública para o Rio de Janeiro se estrutura a partir de uma perspectiva unilateral e refratária ao diálogo com outras perspectivas, direcionando a percepção de tal forma que acaba inviabilizando outras formas de olhar a violência, desfocando a imagem sobre a realidade. É essa a dificuldade do direito, que não dá conta de enfrentar um problema percebido como crônico por insistir em repetir as mesmas “soluções”, depositando na norma aquilo que está além da normatividade. O direito acaba contribuindo para (re)produzir uma imagem desfocada da cidade.

Importante destacar que Merleau-Ponty foca na experiência perceptiva e não no objeto da percepção, por isso a importância dada à perspectiva, decisiva para o ato da percepção e não para o objeto percebido, por considerar que o objeto não possui apenas o lado que vejo, há a face não vista. Merleau-Ponty defende que é no entorno do percebido que reside a possibilidade de ver melhor o próprio percebido, daquilo que é afetado por outras dimensões. A percepção é, portanto, um paradoxo, e a própria coisa percebida é paradoxal, explica o filósofo, porque ela só passa a existir quando alguém a percebe, e o visto não pode ser reduzido apenas à minha experiência.

Para Silvan Tomkins, precursor da Teoria do Afeto, o que é percebido conscientemente é *imageria*, criada pelo próprio organismo. O mundo percebido

23 WATZLAWICK, 1991; p. 93.

é, segundo Tomkins, aquele apreendido a partir de um roteiro não escrito pelo sujeito que percebe. Todo o querer e não querer do indivíduo, seja positivo ou negativo, seu relatório de propósitos, ou seja, sua *Imagem*, de acordo com Tomkins, são principalmente experiências estéticas, repercutindo no seu comportamento e no ambiente. Neste sentido, os afetos podem ser negativos ou positivos, calibrando as emoções, influenciando as relações sociais, por consequência, o ambiente e aquilo que Tomkins denomina como afetos sociais dominantes, ecoando na vulnerabilidade ou na capacidade de liderança.

Brian Massumi, outra referência nos estudos sobre afeto, desenvolveu sua teoria a partir da distinção entre o factual e o emocional, considerando a primazia do afetivo na recepção da imagem, marcada pela lacuna entre conteúdo e efeito, ou melhor, sobre a conexão entre efeito da imagem e seu conteúdo. Esta conexão seria a indexação para significados convencionais em um contexto intersubjetivo, sua qualificação socio-linguística, de acordo com Massumi. Esta indexação, segundo o psicólogo, fixa as qualidades determinadas da imagem, ou a duração do efeito da imagem, ou seja, sua intensidade. Para Massumi, inexistente conformidade ou correspondência entre essas qualidades e sua intensidade, apenas uma relação de outra natureza. A relação entre mídia, literatura e a teoria da arte gravitariam em torno do afeto, restando aí a chave para o entendimento sobre nossa informação e a imagem, que Massumi vincula ao capitalismo tardio, no qual as chamadas narrativas mestras são percebidas para naufragarem. Massumi destaca a adoção da palavra emoção como sinonímia para afeto, apesar de seguirem diferentes lógicas e pertencerem a diferentes ordens. Emoção em Massumi portaria um conteúdo subjetivo, já o afeto não seria qualificável, não sendo possível ou reconhecível, portanto, resistente à crítica. O afeto seria, então, a dupla face da “participação simultânea do virtual no real e o real no virtual, à medida que se origina e retorna ao outro”²⁴. Afetos para Massumi são “perspectivas sinestésicas virtuais ancoradas em (funcionalmente limitadas por) as coisas particulares existentes que as incorporam”²⁵. Esta concepção de afeto nos ajuda a refletir sobre a interação contemporânea entre homem e tecnologia, corpo e máquina, físico e virtual, como por exemplo, entre toque, dispositivo e imagem. Para Massumi, a autonomia do afeto é sua participação no virtual, sua autonomia é sua estrutura, sendo que a autonomia da emoção seria a autonomia do afeto.

Percepção é também o sentir, afetar e se deixar afetar. O afeto em Spinoza é a essência do ato perceptivo. Spinoza admite a possibilidade de romper com um padrão circular, que ele chama de reciprocidade, a partir do amor. O amor seria o filtro do olhar estético do afeto na perspectiva spinoziana, capaz de modificar

24 MASSUMI, p. 14.

25 *Ibidem*; p. 14.

a percepção sobre o outro, sobre o que gera e regenera a violência. O amor contagia, transforma e pode vencer o ódio traduzido em violência. Para Spinoza a potência dos afetos se manifesta através do nosso próprio comportamento, que acaba projetado no outro, construindo nossa imagem sobre o que percebemos deste outro. É nossa percepção que atribui um valor negativo ou positivo; somos nós que depositamos ou debitamos valor sobre as coisas; assim, somos nós que consideramos se as coisas são más ou boas de acordo com nossa percepção. O autoconhecimento seria a chave para controlar esses afetos, focando em ideias adequadas, que em Spinoza corresponde à razão. A razão nos conduziria à compreensão e, assim, ao controle dos afetos. A razão pode controlar a potência do desejo, considerado por Spinoza como nosso esforço para agir e que se reflete no nosso afetar e afetar-se. A solidariedade seria a chave para abrirmos o canal perceptivo. A solidão e a seletividade seriam responsáveis por restringir nossa experiência perceptiva, nossa possibilidade de afetar e ser afetado.

Vale lembrar que percepção em Spinoza é a faculdade de conceber e está relacionada ao corpo. Merleau-Ponty também associa corpo e percepção, localizando o corpo no centro da experiência perceptiva. É no corpo que os afetos se manifestam, é no corpo que está depositada nossa potência de agir e perceber, reflexo do próprio afeto. É a partir do corpo que calibramos a potência da nossa mente, e como entendemos o mundo, o outro e a nós mesmos; esse seria o motivo para Spinoza defender a importância de se manter uma percepção aberta. É o canal perceptivo que nos permite afetar e sermos afetados, sendo possível estabelecer novas imagens e romper com outras imagens. O papel do corpo é assegurar as metamorfoses possíveis, destacara Merleau-Ponty, a possibilidade de fechar-me ou abrir-me para o mundo dá-se através do corpo. Neste sentido, é imprescindível que a razão nos guie, até para que estejamos abertos às coisas localizadas “fora de nós”, pensando no “atrair e repelir” como calibragem dos afetos e a potência de agir deste corpo.

Buscar compreender as imagens visíveis e invisíveis (re)produzidas pelo direito e que se projetam na sociedade, imagens que integram a linguagem de violência, é propor novas formas de fazer o direito, de agir sobre o campo do direito, de agir por intermédio do direito, é radicalizar o direito naquilo que ele próprio carrega e que encontramos na raiz do afeto – *afficere*: fazer algo, agir ou/e influir sobre algo. Olhar a violência pela perspectiva da estética, é investigar como esta violência é comunicada, como ela resta impressa na cidade e como é possível alterar essa percepção sobre aquilo que é comunicado como violência. A fotografia seria o *medium* que permite reconstruir coletivamente a imagem do Rio de Janeiro; uma reconstrução imagética que há muito fora pensada por Spinoza.

Na concepção merleauPontyana, a fotografia se apresenta como um meio para descrever a experiência perceptiva. A partir desta forma de descrição é possível modificar a percepção sobre uma imagem comunicada como realidade e

produzir outra realidade mediada pelo afeto. Uma percepção que é fruto de uma experiência; este é o pensamento de perceber, defende Merleau-Ponty. A percepção é minha porta para questionar, para refletir sobre a própria estrutura daquilo que vemos, para que possamos (re)construir o olhar. É a ampliação do meu campo de visão a partir do outro, de como o outro vê, pois é pela percepção de outrem que eu posso me encontrar posto em relação com um outro eu; uma percepção realizada a partir de outra subjetividade, aponta Merleau-Ponty. É a partir desta experiência perceptiva que se estabelece o que Merleau-Ponty entende como “comunicação verdadeira”, uma comunicação fundada nos elementos de uma descrição do mundo percebido, da síntese de um mundo fotografado. O mundo da concepção merleau-pontyana não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; é minha experiência que exprime aquilo que eu entendo de mundo.

3. O OLHAR ESTÉTICO DO AFETO

O olhar estético do afeto emerge como possibilidade de ampliação da percepção, de emancipação do ver, da construção de outro padrão comunicativo e outra produção de realidade, ou seja, a produção de outros olhares, outras imagens, através de outras experiências perceptivas e do despertar de outros afetos. Uma técnica que desloca o foco da questão da violência no Rio de Janeiro para imprimir outra forma de *ver* a violência, de *olhar* para a violência, portanto, outra forma de comunicação. É ver através das lentes do amor e não do ódio, das imagens que despertem sentimentos positivos, que afetem para provocar o agir. Se a violência está fundada em uma circularidade, ao alterar a percepção eu modifico este padrão de comunicação; isto significa romper com a circularidade da violência, isto é *reterritorializar* as relações na cidade por intermédio do afeto, que também é uma maneira de perceber, de comunicar. O olhar estético do afeto pretende oferecer outra forma de perceber, afetar e fazer agir. É a partir da fotografia, através das lentes do afeto, que eu posso elaborar o conteúdo percebido. Como o sujeito produz a realidade, afeta e se afeta nesta relação com o mundo percebido, é uma possibilidade de transformar, de se transformar e de transformar o ver em olhar; afinal a fotografia age fazendo com que outros atuem, aponta Azoulay. A fotografia age como mediadora na relação entre sujeito e metrópole, localizando o “eu” no espaço urbano, ainda que seja cada vez mais evidente que o regime de visualidade da própria metrópole é responsável por calibrar a sensorialidade do sujeito, conforme observa Costa²⁶.

O primeiro aspecto do olhar estético do afeto é permitir o ver. Ver e perceber são fenômenos distintos. Segundo Català Domènech a visão não estaria somente relacionada aos olhos, mas faria parte de todo o corpo, como sua propriedade, daí ser comum afirmar que vemos por meio do corpo, conforme desta-

26 COSTA, 2010; p. 50.

ca o autor, pois nosso campo visual se dá a partir da localização corporal, como é possível verificar na fotografia da pessoa com deficiência visual. A experiência visual é uma experiência corporal, salienta Català Domènech; o visual é, portanto, um fenômeno complexo inscrito na visualidade; ver “é pensar a realidade, em um grau ou outro de intensidade”²⁷. Mas é preciso atentar que nossas emoções são fruto de uma cultura visual, explica o pensador catalão, que pode modular e calibrar nossa percepção. A sociedade impõe filtros particulares sobre aquilo que vemos, controlando, limitando, restringindo a potência da nossa visão; o olhar estético do afeto pretende fazer ver por intermédio de outro filtro: o afeto. Didi-Huberman busca refletir sobre a contribuição das emoções na localização do questionamento e da relação com as imagens, da exposição e da imposição social em um regime que domestica nosso sentir para atender a uma forma de aparência. É um questionamento também a respeito da relação entre ação e emoção, que pode ser pensado junto com as reflexões de Hannah Arendt sobre a transição da contemplação para a ação, dispostas em seu livro *A Condição Humana*.

Para Didi-Huberman a emoção se refere ao movimento, “uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos”²⁸. Em resumo: nos expomos, nos colocamos em movimento ao fotografar, ao nos deixarmos fotografar e ao olhar para nossa imagem e olhar para a imagem do outro. É a possibilidade de sair do estado contemplativo para agir, tal como Arendt pensava a transição do estado passivo para o ativo. Esse “evento efetivo da emoção é uma abertura efetiva”, “um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo”²⁹; um momento afetivo que faz possível minha transformação ao interagir com outros mundos. É a partir desta reflexão que o “governar as imagens” de Boris Kossoy ganha todo sentido, por serem as imagens responsáveis por criar realidades, ou seja, ficções. A “pregnância de emoção” que porta a imagem sintoma pensada por Charaudeau, aquela “uma imagem já vista, que remete a outras imagens, seja por analogia formal, seja por intermédio de discurso verbal”³⁰, converge com aquela imaginada por Didi-Huberman, pensada a partir da imagem dialética benjaminiana e sua construção de uma dialética do ver, que se aproxima da experiência perceptiva merleau-pontyana, entre corpo e imaginação, que, em certa medida, reflete a concepção spinoziana, qual seja, sermos afetados pelo vivido cristalizado como imagem reverberada semanticamente.

A transformação da visão passiva na visão ativa do olhar é a síntese da experiência perceptiva. Olhar é interrogar, é nossa visão consciente, defende Català Domènech, por isso considera complexo o olhar, por ser “capaz de fundamentar

27 CATALÀ DOMÈNECH, 2011; p. 52.

28 DIDI-HUBERMAN, 2016; p. 26.

29 MERLEAU-PONTY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2016; p. 26.

30 CHARAUDEAU, 2006; p. 245.

uma reflexão complexa do mundo”³¹, que acaba traduzido na potência do nosso agir. O olhar pode transformar o ambiente a partir da percepção, preconizando a visualização, por não ser a visão determinante para entender a realidade; pois é a imagem que nos faz compreender a realidade e não a visão, explica Català Domènech. Visualizar “é colocar o fenômeno em imagens por intermédio de diversos recursos visuais”³².

A relação entre olhar e fotografar diz respeito ao “ao certo uso do olhar” preconizado por Merleau-Ponty. O olhar, segundo Català Domènech, é “ver o limite de nossa visão, significa ver a imagem inclusive na própria realidade: ver a realidade como imagem”³³; é, portanto, ver o ilimitado do real na imagem. O olhar estético do afeto é a técnica para transformar o ver em olhar, do contemplar em agir, de emocionar e interagir, de passar da mera empatia à simpatia, que pode se dar por meio da experiência fotográfica. A fotografia surge como o *medium* deste olhar, desta forma de perceber e conceber imagens. Imagens que sejam capazes de afetar, de fazer agir, que transcendam a representação e possam romper um padrão circular de violência que constrói a imagem de uma cidade como violenta.

Susan Sontag diagnostica que a potência das imagens fotográficas provém de “serem elas realidades materiais por si mesmas, [...], meios poderosos de tomar lugar da realidade – ao transformar a realidade numa sombra”³⁴, daí sua afirmação que as imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor. A fotografia além de ser um meio de ver a realidade – sob determinada perspectiva (fotografar), é uma forma de comunicação através da imagem fotografada com o espectador do registro fotográfico, portando a possibilidade de ir além. O ver e o ver-se, de acordo com Martins, encontram-se radicalmente inscritos na realidade das relações sociais, o que é fundamental à sociologia, ainda que não tenha como material a realidade. Fotografar é, portanto, uma maneira de construir a realidade. O ver fotográfico seria uma espécie de decodificação da realidade, de acordo com Sontag, ressaltando que as noções de imagem e de realidade são complementares, pois “quando a noção de realidade muda, o mesmo ocorre com a noção de imagem, e vice-versa”³⁵. Este ver fotográfico é a captura do real, é a experiência do real, é a busca de sentido em face do espelho, e “o único modo de fazer da fotografia atravessar o espelho”³⁶, adverte Martins.

A capacidade de afetar por intermédio da fotografia se dá a partir do *punctum*, observaram Walter Benjamin e Roland Barthes. O *punctum* é aquilo

31 CATALÀ DOMÈNECH, 2011; p. 54.

32 *Ibidem*; p. 59.

33 *Ibidem*; p. 53.

34 SONTAG, 2004; posições 2412 a 2414.

35 *Ibidem*; posição 2139.

36 MARTINS, 2017; p. 55.

que na imagem me afeta, me punge, desperta meu olhar e pode me transformar porque provoca meu agir. O *punctum* é, portanto, o afeto, que faz possível a abertura do espaço e do tempo. O *punctum* faz sair da fotografia, mas é o *studium* que detecta o momento exato do disparo da captura de um instante, quando o objeto/sujeito fala para a câmera e não para os olhos do fotógrafo, analisa Rothenstein. O olhar como síntese da experiência perceptiva, da relação entre espaço e corpos, se dá como num mergulho dentro da imagem da fotografia através do meu olhar sob o olhar do outro, para assim, voltar-me para mim – que percebo, tal como Merleau-Ponty descrevia a experiência perceptiva. A experiência fotográfica sendo uma experiência perceptiva é uma oportunidade que todos ganham em ver através do olhar do outro, destaca Azoulay. Uma observação necessária sobre a relação entre recepção e percepção.

No mundo da fotografia, o primeiro olhar é do fotógrafo, quase se confundindo com a própria imagem que ele vê. A decisão do fotógrafo em capturar aquilo que ele vê é um efeito direto de sua percepção. A imagem que ele deseja capturar de alguma forma atraiu seu *ver*, e sua percepção foi pungida, tal como deseja fazer com sua fotografia, pungir o outro. Ao fotografar, eu me projeto no mundo e, ao mesmo tempo, eu mostro como eu vejo o mundo, eu construo um novo mundo, uma nova realidade. O olhar estético do afeto expõe essa prerrogativa da imagem para despertar algum tipo de emoção no espectador para que seja possível transformar o ver em olhar e, então, construir outras imagens a partir da síntese perceptiva, porque estética é “uma forma de qualificar uma propriedade emocional intrínseca de toda função visual”³⁷. Essa é a função emocional das imagens identificada por Català Domènech. É a potência do visível em afetar o receptor da imagem, “diante do que vemos e, mais ainda, se o vemos representado”³⁸. Para Català Domènech, a representação visual seria um meio de controlar nossas emoções diante do visível, principalmente porque as imagens emocionais, aquelas que colocam o fator emocional em primeiro plano, fazem possível experimentar o real por intermédio de uma emoção. Apesar da crença que a imagem fotográfica pode ser eminentemente técnica e, assim, eliminar qualquer vestígio de subjetividade na captação do real, o autor do conceito de *imagen compleja* aponta a preponderância do desejo nesta relação com a imagem, e não a realidade em si, porque a própria ausência de emoção é uma emoção que também se experimenta emocionalmente, o que pode explicar em grande medida a estética como instrumento para produzir o consumo.

Mas a foto não é só o olhar do fotógrafo e nem só do fotografado, que tem seu olhar captado na foto. A foto também inclui a visão do espectador que nutre o desejo de um “olhar direto nos olhos”, um poder que, segundo Barthes,

37 CATALÀ DOMÈNECH, 2011; p. 28.

38 *Ibidem*; p. 28.

só a fotografia guardaria. Para Barthes, o olhar fotográfico tem algo de paradoxal, do olhar sem ver, daí sua afirmação que a Fotografia separa a atenção da percepção, libertando a atenção, somente possível com a ajuda da percepção. O olhar fotográfico pode ser aquele que “não olha nada”, que “retém para dentro seu amor e seu medo: é isto o olhar”³⁹, deixando livre a produção de sentido pelo receptor em relação àquela imagem fotografada.

Ainda que se admita a diferença entre o olhar espontâneo e o olhar dirigido, do ver profissional daquele ver amador, esta diferença estaria localizada na extensão lógica da fotografia, em seu significado, que para Sontag seria: “anotar potencialmente tudo no mundo, de todos os ângulos possíveis”⁴⁰. A fotografia de uma cidade dividida, por exemplo, pode abrir uma visualidade, observa Martins, que é apresentada como desafio ao fotógrafo por constituir a imagem da realidade social. Porém, são imagens que não falam por si só, destaca Martins, sua compreensão prescinde de informações. De acordo com Martins, o importante na fotografia para o sociólogo reside no imaginário social de que ela é meio, na imaginação mediadora que suscita. Entretanto, a leitura que o olhar estético do afeto pretende não se restringe ao olhar aguçado do sociólogo, mas de qualquer indivíduo, pois a possibilidade de afetar-se através da imagem fotográfica não vislumbra restrições ou limites, ela é possível porque o afeto é a potência de todas as possibilidades e para todos. Martins identifica uma tensão entre o *punctum*, “como ponto de impacto visual e a coadjuvação dos componentes complementares da imagem, residuais e imprecisos, que se pode fazer a leitura não só da imagem, mas do imaginado que a situa e a define.”⁴¹; porém, este impacto do *punctum*, se considerado como aspecto fragmentado e descontextualizado, conforme observa Català Domènech, faria, então, parte do fenômeno da espetacularização da sociedade, o que explicaria nossa atração – pelo *punctum* – por imagens não pertencentes a um contexto e que acabam esvaziadas, perdendo potência, sentido e a capacidade em nos afetar.

Desta maneira, a visão, segundo Sontag, acabou transformada em um novo tipo de projeto pelos fotógrafos, numa espécie de tentativa de reconciliação com a beleza do mundo, que igualmente se revela numa arriscada estetização da realidade, de um reencontro com um certo olhar que perdemos. Porém, é um olhar que exprime aquilo que parece ser e aquilo que desejamos fazer parecer ser. Neste sentido, Sontag acerta em declarar que a câmera foi responsável por promover a primazia da aparência, tecendo uma nova forma de capturar a realidade, o que confirma a suscetibilidade das imagens à produção de realidade – realidades violentas. Ainda que se admita a dificuldade em afirmar a falsificação

39 BARTHES, 2015; p.93.

40 SONTAG, 2004; posições 2354-2356.

41 MARTINS, 2017; p. 173.

de uma realidade violenta, é incontestável que a percepção sobre a violência está embutida em um *certo olhar*. Este *certo olhar* está naquela forma de ver além do registro da realidade, que tornou a imagem fotográfica muito mais um regime como “as coisas se mostram a nós, alterando por conseguinte a própria ideia de realidade e de realismo”⁴², identifica Susan Sontag.

Contudo, o que a fotografia ainda não consegue reproduzir é a sensação de presença, aquela relação afetiva dos objetos para com o sujeito, descrita por Rothenstein. A imagem fotográfica não substitui uma presença. Porém, no retorno do *ver*, tal como descrito por Merleau-Ponty, quando nos damos conta da própria experiência perceptiva, a presença deixa de ser imprescindível, pois o sentimento que despertou é outra forma de estar presente, de se fazer presente, de marcar a presença ausente. Vale lembrar que o visto na fotografia não é dado, ressalta Azoulay, e o olhar sobre a fotografia nunca pode imediatamente exauri-la. Assim, a fotografia seria esse instrumento de acesso ao outro, de produção de presenças, para conhecer o universo deste outro, para encontrar este outro. Um outro que pode nos dizer mais do que vemos na imagem. A fotografia não é só uma maior apreensão por meio da visão, mas ela é a possibilidade de alterar a própria visão: transformar o olhar. Segundo o visionário László Moholy-Nagy, a fotografia adentra-nos para a “visão intensiva”.

Martins fala em “polissemia da fotografia” para explicar a potência das imagens fotográficas, que não só permitem múltiplas leituras, mas carregam “uma carga de sobressignificados que a intenção documental do fotógrafo pode anular ou mutilar”⁴³, fazendo parte da própria produção de realidade e da sua função de decifrar ou decodificar a desordem e desencontros do espaço urbano, parte integrante do campo da visualidade da fotografia. Català Domènech, ao questionar se nossas emoções básicas estariam ligadas ao visual muito mais diretamente do que se poderia pensar, implicando na hipótese da emoção estética exceder o conteúdo de toda a nossa arquitetura emocional, acaba encontrando em suas investigações a potência da imagem emocional, do seu poder de modificar a percepção a partir da emoção que desperta, expressa na concepção spinoziana sobre a potência do afeto. Para o pensador catalão, as imagens tanto guardam uma condição autônoma, relacionada ao conceito de sintoma e, portanto, ligada às visualizações, tal como Charaudeau entende a imagem sintoma; como carregam uma carga expressiva, capaz de transformar-se em visão emocional e despertar o olhar do espectador a partir da emoção que cada imagem porta.

A câmera fotográfica, segundo Sontag, seria o objeto que implementa essa visão estética e instrumental da realidade. Para Català Domènech, a câmera fotográfica é o microfone do olhar, o veículo da potência da fotografia; é um

42 SONTAG, 2004; posição 1168.

43 MARTINS, 2017; p. 169.

instrumento de comunicação que faz a mediação entre os corpos, entre os meus olhos e os olhos que encaram a câmera. É sobre este olhar que Azoulay construiu seu contrato civil da fotografia, propondo uma reflexão sobre o conceito de “prática da cidadania” através de um outro olhar, a partir da imagem daqueles que estão “à beira da catástrofe”, um conceito essencial para repensar as divisões, os muros, os enclaves e as exclusões. Um contrato no qual fotógrafo e fotografado fazem parte da mesma realidade, ou seja, encontram-se “à beira da catástrofe”, destituídos de sua cidadania, localizados na exclusão. O contrato civil da fotografia de Azoulay permite ver a câmera como o que é suposto mostrar, o que não significa dizer que a câmera se transforma em um sujeito, que é, na maioria das vezes, dependente de quem a opera. Porém, no momento que se opera a câmera, ambos perderiam sua “soberania”, acredita Azoulay.

Catástrofe, de acordo com Azoulay, é a violência existente na superfície, aberta e disponível ao olhar, sem que se possa distinguir a catástrofe do próprio ambiente onde ela existe. Esta “situação de visibilidade” assinalaria o colapso entre o visível e o invisível. Existir à beira da catástrofe significa, segundo Azoulay, “ser exposto em todos os tempos, sem alívio, às injúrias de todos os tipos”; “é um não-evento ou um evento que nunca foi e nunca será”⁴⁴, é a vida sob “uma nova forma de catástrofe em si mesma, uma situação prolongada faltando qualquer sentido espetacular de interrupção de sua rotinização”⁴⁵. Para Azoulay, viver à beira da catástrofe é a atual forma de opressão que toma os espaços mundo afora, de uma existência transitória, mas cuja condição é permanente. A transitoriedade é o aspecto que legitimaria medidas excepcionais impostas aqueles que existem *à beira da catástrofe*. É este argumento que permite o silenciamento do oprimido de quaisquer reivindicações para alterar uma situação perenizada, cristalizando uma vida catastrófica, uma existência inviabilizada. O termo serve tanto para tornar visível a violência, como para alegar a urgência que impinge a intervenção, a ocupação, as medidas excepcionais, seja nas favelas cariocas ou nos territórios – violados – palestinos; o discurso é o mesmo. Azoulay defende que vendo essas fotografias, essas imagens à beira da catástrofe, seria possível ver os traços da extrema violência. A autora sustenta que a fotografia tem sido a moldura de uma nova topografia, responsável por distinguir entre “zonas de vida e zonas de morte”, manifestadas territorialmente em subúrbios, regiões fronteiras, mas, como ela própria ressalta, “atualmente escritas nos corpos do indivíduo, assim como no corpo do excluído”⁴⁶. Um retrato que é também da realidade violenta carioca, marcada não somente nas extremidades do território, mas bem no coração do indivíduo excluído, fazendo com que essas marcas permaneçam em

44 AZOULAY, 2008; p. 269.

45 *Ibidem*; p. 196.

46 *Ibidem*; p. 68.

seu interior, no interior desses espaços de exclusão. Fotografar – ou olhar – o que existe à beira da catástrofe é, segundo Azoulay, assumir ou produzir a posição de enunciação. Uma posição de onde é possível olhar esta superfície e, assim, produzir enunciados, explica a autora.

Azoulay também constata a existência de um padrão circular, “baseado na hostilidade mútua dos lados ‘exclusivos’, da dominação de um lado sobre o outro”⁴⁷; uma estética na qual “a cidadania de um determina a não cidadania do outro”⁴⁸. Viver à beira da catástrofe expõe tanto a violência simbólica quanto a violência física, explícita e visível. Uma expressão que também diz respeito à disputa semântica em torno da palavra guerra, correspondendo a um poder estabelecido sob “um estado de guerra”, sem que haja realmente uma guerra, mas onde se contabilizam as mortes – o abate – daqueles considerados inimigos, alvos, ameaça; além de projetar ocupações que portam outros significados. Neste regime de visualidade, a favela é imaginada como território de violência e pobreza, estigmatizada por uma estética que espelha as disputas na percepção daquilo que é comunicado como violência, da produção e reprodução das imagens dos inimigos da sociedade e do estado. Na narrativa de guerra, a favela é vista como território inimigo, seus moradores acabam vistos como inimigos. A percepção é modulada pela moral, configurada em uma estética de segregação que marca a cidade do Rio de Janeiro.

A principal diferença entre o contrato civil da fotografia de Azoulay e o olhar estético do afeto é o foco das imagens. O olhar estético do afeto busca afetar por intermédio de fotos que mostram justamente este “apesar da violência”, enquanto Azoulay busca focar na própria violência daqueles submetidos à catástrofe da exclusão. Concentrar o olhar em imagens de violência sobre determinados espaços e população pode acabar ratificando aqueles espaços como territórios violentos, como espaços de violência e ameaça, legitimando medidas violentas do estado, apesar da pretensão ser diametralmente oposta. O olhar estético do afeto busca desconstruir essa comunicação, essas imagens sobre a favela, modificando o afeto em relação às imagens, à própria maneira de afetar, de projetar essas imagens. O sensível é despertado pela busca de identificação criada em relação ao desconhecido, com o não percebido, com o não visível na imagem, nos afetando e provocando nosso agir. Azoulay propõe desterritorializar o campo de visão. A proposta do olhar estético do afeto é a reterritorialização através do afeto. A imagem que se pode instituir através do olhar estético do afeto é aquela preconizada por Arendt no livro *A Condição Humana*: “o Direito de ter Direitos”, muito além do sentido jurídico e político, aquela que se realiza na unidade do afeto.

47 *Ibidem*; p. 184.

48 *Ibidem*; p. 268.

Quando passo a desfocar-me para focar no outro, deixo de priorizar meus interesses e transiro para o outro o foco das minhas prioridades, partilho com este outro o meu olhar e acabo deixando de ter prioridades; “o mundo se pulveriza em qualidades sensíveis”⁴⁹, porque este outro olhar me fez despertar um outro olhar sobre o outro, e todo este processo se passa no meu corpo, uma percepção sentida no meu corpo, num transbordamento de registros sensoriais, tal como apontado por Merleau-Ponty. Ver o outro, o outro espaço por intermédio da fotografia e se deixar afetar por essa imagem do outro, do outro espaço, permitindo-se à produção de outros olhares sobre a imagem, construindo outra imagem, isto é o olhar estético do afeto. É a possibilidade de reprogramação do padrão comunicativo a partir da imagem fotografia, da experiência da fotografia, que permite a produção de outras imagens, substituindo nossas lentes e educando nosso ver.

CONCLUSÃO

Buscamos neste trabalho de pesquisa oferecer uma alternativa à questão da violência no Rio de Janeiro por intermédio da estética. Transformar a maneira como se percebe a realidade, uma realidade violenta, é a proposta do olhar estético do afeto. Uma técnica que pretende construir novas relações a partir de novas experiências perceptivas. Essas experiências podem imprimir novas formas de calibragem e modulação de percepção, alterando o padrão comunicativo na cidade. A fotografia seria o *medium* desta técnica. Se nossa percepção é influenciada pela perspectiva, então seria possível alterá-la a partir da experiência fotográfica, numa forma de “relocalizar” o sujeito diante do outro, do outro espaço. É a reprogramação perceptiva a partir de outra perspectiva. A potência da fotografia é capaz de inúmeras configurações comunicativas entre fotógrafo, fotografado e imagem fotográfica, capazes de reconfigurar a imagem da cidade e suas relações. É nesta possibilidade que se fundamenta o olhar estético do afeto. O afeto está inserto no próprio ato de perceber, quando atua radicalmente transformando meu olhar, me fazendo agir. Deixo de ver apenas a imagem para me comprometer com aquilo que *olho*. Este comprometimento altera não só a percepção do sujeito, mas gera outros padrões de comunicação despertados pelos afetos. Impregnada de afetos, a experiência fotográfica faz possível construir novas imagens, novas relações a partir dos múltiplos contágios afetivos gerados, responsáveis por romper padrões comunicativos associados a uma dinâmica social violenta.

49 MERLEAU-PONTY, 1999; p. 305.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva**. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2009.

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. 10^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. **Da Alma**. 1^a ed. São Paulo: Edipro, 2018.

AZOULAY, Ariella. **The Civil Contract of Photography**. New York: Zone Books, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2^a ed. São Paulo: Editora 34, Coeditado pela Livraria Duas Cidades, 2013.

_____. **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Petite Histoire de La Photographie**. Études Photographiques – édition électronique. Disponible au: <<http://etudesphotographiques.revues.org/99>>.

_____. **A Short History of Photography**. Disponível em: <https://monoskop.org/images/7/79/Benjamin_Walter_1931_1972_A_Short_History_of_Photography.pdf>.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **La Imagen Compleja: la fenomenologia de las imágenes em la era de la cultura visual**. Balleterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

_____. **A forma do real**. São Paulo: Summus, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência**. 1^a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, el rechazo al pobre**. Barcelona: Espasa Libros, 2017, edição eletrônica.

COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea**. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo - USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diante da Imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2015.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOUZINAS, Costas. **O fim dos Direitos humanos**. Trad. Luzia Araújo. São Leopoldo: Unisinos, 2009.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008, edição eletrônica Kindle.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 5a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

MALAGUTI BATISTA, Vera. **O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história**. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.

MASSUMI, Brian. **The Autonomy of Affect**. Disponível em: <<http://www.brian-massumi.com/textes/Autonomy%20of%20Affect.PDF>>; acesso em 11/09/2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Trad. Silvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MOHOLY-NAGY, László. **The New Vision and Abstract of an Artist**. Editions Choiseul, 2010. Disponível em: https://monoskop.org/images/a/af/Moholy-Nagy_Laszlo_The_New_Vision_and_Abstract_of_an_Artist.pdf.

_____. **In Focus. László Moholy-Nagy: photographs from The J. Paul Getty Museum**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1995.

ROCHA, Ailton Schrmamm. **Metodologia de pesquisa em Direito e a filosofia**. São Paulo: Saraiva, 2011.

ROTHENSTEIN, Julian. **The Blind Photographer**. London: Redstone Press, 2016.

SAFATLE, Wladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SCHWARTZ, Germano (org.). **Cultura e identidade em tempo de transformações: reflexões a partir da teoria do Direito e da sociologia**. Curitiba: Juruá, 2011.

SOARES, Ary [et. al.]. **As vítimas ocultas da violência na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, versão eletrônica.

SPINOZA, Benedictus de (ou Baruch de). **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TOMKINS, Silvan S. **Affect Imagery Consciousness – Volume I – The positive affects**. New York: Springer Publishing Company, 1962.

_____. **Affect Imagery Consciousness – Volume II – The negative affects**. New York: Springer Publishing Company, 1963.

WATZLAWICK, Paul. **A Realidade é Real?** Trad. Maria Vasconcelos Moreira. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda, 1991.

Recebido em: 01/04/2020.

Aprovado em: 31/05/2021.