

Imagens do caminhar na cidade: o fotografar como gesto de resistência¹

Tatiana Pontes de Oliveira²
Pontifícia Universidade Católica de São Pulo, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo busca entender como a fotografia contemporânea na/da cidade pode se constituir como gesto de resistência. Para isso, é traçado um percurso arqueológico que relaciona conceitos e a análise de trabalhos fotográficos produzidos em São Paulo. A ambivalência presente na fotografia, na cidade e nos processos comunicativos atua de modo a abrir espaços intermediários para a criação fotográfica. Essa fotografia se faz *entre* urbano e cidade, *entre* documentação e ficção e *entre* mediações e interações. A intensa relação entre a fotografia e a cidade nesses espaços é repleta de possíveis resistências.

Palavras-chave: Fotografia; Cidade; Ambivalência; Gesto de resistência.

Ao estudar as interações entre a cidade e a fotografia é possível perceber gestos ou ações de resistência. Essas ações se dão em meio a um ambiente eminentemente ambivalente – tanto a cidade como a linguagem fotográfica se constroem por processos ambivalentes. Este artigo busca entender como a fotografia contemporânea na/da cidade pode se constituir como gesto de resistência. Para isso, será traçado um percurso arqueológico³ que relaciona conceitos e a análise dos trabalhos dos fotógrafos Fernando Cohen e Weslei Barba, produzidos em São Paulo.

Dizer que tanto a cidade como a fotografia pertencem a contextos carregados de ambivalência significa afirmar que são elementos que não se definem com clareza, mas se constituem por processos complexos nos quais não é possível isolar determinada característica. O livro *Cidade, entre mediações e interações*⁴ (FERRARA, 2016) apresenta

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Pesquisadora do Espaço (Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade/Comunicação- Cultura), email: tapontes@gmail.com.

³ O processo arqueológico é entendido de acordo com discussão desenvolvida em artigo anterior: OLIVEIRA, T. P. *Por uma arqueologia da fotografia da cidade: Imagens do caminhar*. In: Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015.

⁴ O livro é resultado das pesquisas do grupo ESPACC (Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura) da PUC-SP, liderado pela Prof. Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara e do qual a autora é integrante.

um glossário de conceitos do âmbito da Comunicação, e um deles é justamente o de *Ambivalência*:

Há uma sensível diferença entre os termos ambiguidade e ambivalência: o primeiro está relacionado à separação entre duas possibilidades entendidas como uma polaridade; o segundo trata da existência simultânea de aspectos que não se opõem, mas, contraditórios, convivem em tensão. Ou seja, a ambiguidade opera pela oposição; a ambivalência, mais complexa, opera pela via da sobreposição. Nos objetos ambivalentes há uma superposição de camadas sógnicas que atuam simultaneamente. Zygmunt Bauman (1999) define a ambivalência como um processo característico do modo de ser da linguagem, ou ainda, como sua condição normal e intrínseca, que decorre de uma falha na sua principal função – a de nomear e classificar. Um objeto ambivalente que escapa à nomeação ordenadora, tão cara à modernidade, gera a sensação de incerteza e perda de controle, ao mesmo tempo em que está relacionado ao aspecto de que novos problemas são gerados sempre pela resolução de problemas anteriores e de que a atividade ordenadora é sempre afetada por caos e complexidade [...] (Oliveira In: FERRARA, 2016).

O traço ambivalente da cidade se estabelece porque sua constituição a faz permeada por ações e vivências espontâneas que escapam de pré- determinações e tentativas de controle, e, ao mesmo tempo, se relaciona com as imposições e planejamentos do programa urbano. Milton Santos nos esclarece sobre a diferença entre o urbano e a cidade:

Na realidade, há duas coisas que estão sendo confundidas gratuita e alegremente, isto é, a cidade e o urbano. O urbano é frequentemente o abstrato, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, o interno. Não há que confundir (SANTOS, 1997, p.69).

Enquanto o urbano organiza o espaço, cria regras para as construções e determina como devem se dar os deslocamentos, a cidade se constitui por relações particulares, que transformam o espaço em *lugar*. A cidade é múltipla e mutável, envolve o espaço físico, mas não só, pois também se faz por distintas experiências individuais e coletivas que ocorrem nesse espaço.

Lucrécia Ferrara também trata dessa distinção e afirma que urbano e cidade se pressionam no cotidiano, mas não se confundem porque são categorias científicas distintas: "Se o que caracteriza o espaço urbano é sua definição de território, a cidade, ao contrário, se define como relação comunicativa" (FERRARA, 2015, p.138).

O urbano e a cidade se distinguem, mas não se separam, se tensionam continuamente, coexistem e estão relacionados a diferentes processos comunicativos. O urbano está vinculado a processos mediativos, uma comunicação unilateral e decorrente de relações hierárquicas previstas pela ordenação do espaço. Já a cidade se faz por uma

comunicação interativa, caracterizada por descentralização e espontaneidade. Os processos comunicativos também são impregnados pela ambivalência, portanto mediação e interação não se excluem, mas se sobrepõem, ou ainda, podem ocorrer em imprevisível alternância.

Assim como a cidade e os processos comunicativos que nela ocorrem, a fotografia também é marcada pela ambivalência. Sua constituição ontológica a aproxima do índice. A imagem fotográfica tem sempre um traço de documento, sempre um vínculo irredutível com o objeto referente presente em sua origem. Por outro lado, a fotografia é também sempre carregada de possibilidades de invenções e ficções. Como nos diz Boris Kossoy (2007, p.136), o vínculo que a fotografia tem com o real não é suficiente para atestar a veracidade do que se vê na imagem. A ambivalência da linguagem fotográfica se caracteriza por fazer existir simultaneamente o documento e a ficção, o registro de um objeto real por sua própria emanção, e a inevitável transformação desse objeto em imagem, que por sua natureza de linguagem, é também ficção.

Jacques Rancière em *A partilha do sensível* explora essa relação da linguagem com a ficção como um modo de produção de conhecimento, e afirma que "o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (RANCIÈRE, 2009, p.58).

É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo "empírico" das ações obscuras e dos objetos banais. A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações "segundo a necessidade e a verossimilhança". Torna-se uma ordenação de signos. (RANCIÈRE, 2009, p.54, 55).

O autor trata de ficção dentro do que denomina como regime *estético* da arte, que supera o regime ético (Platão) e o poético/representativo (Aristóteles). No regime estético, a ficção não mais segue regras de representação impostas hierarquicamente, mas ordena os signos do mundo operando entre "a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação" (RANCIÈRE, 2009, p.55). Desse modo, a estética é entendida por Rancière como efetividade do pensamento e não como uma teoria da arte. O regime estético está também relacionado à ideia de que arte e vida não se separam.

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o "empírico" traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. "O que sucedeu" remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, "o que poderia suceder" não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A "história" poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os

rastos poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas (RANCIÈRE, 2009, p.57).

A citação acima nos leva de volta à ideia de ambivalência presente na linguagem fotográfica. Rancière não trata exclusivamente da fotografia, mas seu pensamento abriga também esta linguagem. Esta aproximação pode ser feita na medida em que o autor afirma que o regime estético se constitui por um emaranhado no qual se articulam, de modo complexo, realismos e artificialismos. Como dito anteriormente, essa é uma marca da fotografia – a sobreposição inseparável de registro documental e ficcional. A linguagem fotográfica opera com a potência de sobrepor "o que sucedeu" e "o que poderia suceder", de modo que o suporte fotográfico é sempre sensibilizado duplamente, pela conexão física com o objeto e por toda a construção de sentido realizada a cada disparo da câmera.

A ambivalência presente na fotografia, na cidade e nos processos comunicativos atua de modo a abrir espaços intermediários para a criação fotográfica. Essa fotografia se faz *entre* urbano e cidade, *entre* documentação e criação ficcional e *entre* mediações e interações. A intensa relação entre a fotografia e a cidade nesses espaços é repleta de possíveis resistências. É importante ressaltar que a ambivalência não atua por dicotomias, mas opera exatamente na criação desses espaços de fronteira porosa, fluida, nos quais as relações entre os elementos não se distinguem de modo claro, são tensionamentos que podem produzir algo novo.

Fotografia como gesto de resistência

A fotografia que se faz ao caminhar pelas ruas de São Paulo é notadamente afetada pelos processos comunicativos da cidade. Se mediação e interação se sobrepõem e se alternam a partir das relações entre urbano e cidade, a fotografia se faz imersa nesse ambiente instável e em constante movimento. Caminhar se torna uma estratégia poética, um procedimento do fotógrafo que se abre para interagir e pensar a cidade.

Weslei Barba⁵ é um jovem fotógrafo que desenvolve seu trabalho transitando tanto pelas ruas do centro como das periferias de São Paulo. O fotógrafo afirma que seu relacionamento fotográfico com a cidade começou como um meio de desenvolver a técnica

⁵ As informações sobre o processo criativo e as imagens do fotógrafo, quando não referenciadas de outra forma, têm como fonte entrevista concedida à autora em junho de 2016.

fotográfica, e assim "a cidade entrou como uma forma de sair na selva e abrir a floresta a machadada". Essa "luta" colocada metaforicamente pelo fotógrafo, se dá em dois âmbitos, em sua relação com o equipamento fotográfico, e também na construção de sua relação com a cidade. A metáfora também nos aproxima da fala de Flusser, que nos diz que a condição ambiental/cultural interfere no gesto do fotógrafo:

Os caminhos tortuosos do fotógrafo visam a driblar as intenções escondidas nos objetos. Ao fotografar, ele avança contra as intenções da sua cultura. Por isto, fotografar é gesto diferente, conforme ocorra em selva de cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, em sala de estar ou campo cultivado. Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas (2002, p.29).

As fotografias de Barba apontam os rastros desses caminhos tortuosos e seu envolvimento com a cidade e com as pessoas que nela vivem. Seus gestos como fotógrafo marcam permanentemente suas imagens, porque, como também afirma Flusser, o gesto é uma presença ativa no mundo (2014, p.19). Barba está interessado nas relações entre a fotografia, a cidade e a publicidade, ou elementos do consumo, que se expõem no ambiente urbano. Seu olhar se volta de modo crítico e sensível para situações que, pela via do acaso, envolvem essas diferentes esferas. Sua presença ativa na cidade o faz perceber essas relações e seu gesto de fotógrafo as tornam visíveis na superfície da imagem.

Flusser ao falar sobre o gesto de pintar afirma que todos os momentos desse gesto apontam o quadro a ser pintado, e que o quadro é o sentido do gesto e coordena todos os seus movimentos (2014, p.61), ou seja, não é exatamente o pintor que define o quadro, mas o quadro a ser pintado que define o gesto do pintor. Na relação do fotógrafo com a cidade algo semelhante ocorre: não é apenas a fotografia que vê a cidade, mas a cidade com todos os seus movimentos imprevisíveis, suas redes informais, que se mostra ao olhar atento do fotógrafo e se deixa flagrar pelo seu gesto.

Nesse sentido, o fotógrafo opera no intenso cruzamento entre mediação e interação, no *entremeio* que surge entre os distintos processos comunicativos. Ao mesmo tempo em que o consumo se expõe das mais diversas maneiras em produtos, cartazes e anúncios publicitários, caracterizando a funcionalidade da dimensão urbana, a cidade se faz flexível e em constante movimento pelas ações dos que passam e a vivenciam.

Ao contrastar produtos do consumo ou cartazes publicitários com ações imprevistas, o fotógrafo “monta” uma cidade que desmonta a imagem mediativa construída de modo controlado. O incômodo do fotógrafo com imagens que buscam chamar nossa atenção de

todas as formas para nos vender algo, é o ponto de partida para criar fotografias nas frestas que surgem pelo entrecruzamento do urbano e cidade. Barba parece não aderir à cidade que se mostra mediática, ele a questiona e tenta encontrar possibilidades de desmontar a imagem que apela ao consumo. Resiste a essas imagens prontas para vender, na medida em que, justapõe a elas outros elementos que claramente destoam da imagem construída pela publicidade.



Fotografia de Weslei Barba

Numa das fotografias de Barba o personagem Papai Noel, que nada tem a ver com o natal tropical, é confrontado com um passante que se assemelha a ele, ao mesmo tempo em que seu olhar parece cruzar com o do fotógrafo. Há também uma resistência nesses encontros que o fotógrafo teima em ter, mesmo que o espaço urbano não crie ambiente propício para isso. A estranheza ou incômodo com que o retratado encara o fotógrafo evidencia como o gesto fotográfico soa incompreensível. Fotografar nesse contexto significa perder tempo, estar fora do sistema que impõe o trabalho em horário comercial e o fluxo pela cidade apenas para deslocamentos “úteis”.

O fotógrafo *perde tempo* para encontrar esses personagens que circulam invisíveis. Seu caminhar é também um gesto que desfuncionaliza o programa urbano porque não tem nenhum outro intuito que não o de perder-se e fotografar. Se a cidade é pensada para funcionar, o caminhar sem destino e sem função do fotógrafo o faz resistir como uma força

que não adere nem aos fluxos previstos pelo espaço urbano, nem às imagens que mediativamente identificam São Paulo.

Nas fotografias de Barba se constitui outra cidade: a dos lugares construídos não local ou geograficamente, mas pelos fluxos que se estabelecem de modo espontâneo e que, de modo imprevisível, fazem cruzar num determinado tempo e espaço, retratado e fotógrafo.

Nesse sentido, é possível falar de uma fotografia mediativa, relacionada à publicidade ou à comunicação institucional do plano urbano e, por outro lado, de uma *fotografia interativa*, que, na contramão da primeira, não está interessada em publicizar ou propagar uma imagem da cidade com características espetaculares, mas abre brechas para ver o que, inclusive, não interessa a esse programa mediativo.



Fotografia de Weslei Barba

Como as instâncias de mediação e interação não são excludentes nem se opõem com clareza, mas se sobrepõem, é possível perceber na fotografia de Barba uma ironia que inclui na imagem o cartaz publicitário que propõe um ideal de beleza, enquanto o personagem retratado, aparentemente um artista que vive das ruas, se desmonta contrariando a indicação do cartaz que vende além da maquiagem, uma imagem de beleza.

O encontro entre o retratado, a peça publicitária e o fotógrafo se dá a partir de um movimento que tensiona o urbano e a cidade, as mediações e interações, e pode ser relacionado com o que aponta Ferrara sobre as várias imagens da cidade: "Parte-se da imagem-cenário da cidade para atingir sua transformação que torna possível observar o uso

que a exibe tal qual um laboratório orgânico e vital. Parte-se da cidade mediativa para atingir sua força interativa" (FERRARA, 2015, p.156). Essa força interativa está diretamente relacionada à experiência do fotógrafo na cidade, e a como ele é afetado por ela.

Não é que o fotógrafo apenas revele situações inusitadas, ou instantâneos do cotidiano, mas ao ser parte da cidade ele tem condições de perceber o que a cidade lhe mostra, porque é atravessado por ela. A vivência da cidade pelo fotógrafo promove as associações que se vê nas fotografias. Ferrara também comenta como esses processos interativos estão relacionados a um modo de resistência:

a cidade interativa é aquela da resistência que combate os planos que, de modo hegemônico, estipulam aquilo que a cidade deve ser. Nessa resistência, a cidade interativa é destruturante e sem ambições midiáticas, mas é o único lugar capaz de sobreviver de modo democrático (2015, p.159).

Weslei Barba comenta que fotografar o faz conhecer melhor a cidade, que sem a fotografia conhecia apenas "de passagem", e que "perder tempo" fotografando lhe trouxe a cidade de volta. O fotógrafo afirma também que escolheu fotografar a cidade para se aproximar das pessoas, numa espécie de desafio pessoal para se sentir mais confortável em fazer retratos. Ou seja, parece haver na sua prática fotográfica uma estratégia de resistência contra um afastamento do outro desencadeado pelas características do espaço urbano.

Ao mesmo tempo, as fotografias podem ser entendidas como resistência a propagar uma imagem exclusivamente mediativa da cidade, porque também, para além do registro documental, apresentam uma cidade escolhida, inventada pelo fotógrafo: "El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la subjetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido" (FONTCUBERTA, 2010, p.186).

Francesco Careri considera o caminhar como um gesto perceptivo e criativo, que "ao mesmo tempo é leitura e escrita do território" (2013, p.21). O autor, que pesquisa a prática do caminhar desde a antiguidade até sua absorção por artistas a partir do dadaísmo, afirma:

Os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo, enquanto o espaço intermediário é o *espaço do ir*, a essência mesma do nomadismo, o

lugar em que cotidianamente se celebra o rito da *eterna errância*. [...] o nomadismo considera o percurso como o lugar simbólico em que se desenrola a vida da comunidade (CARERI, 2013, p.42).

O trabalho do fotógrafo Fernando Cohen⁶ se constrói nesses "espaços do ir", suas imagens são impregnadas por suas andanças pelo bairro de Pinheiros. Cohen afirma que não sai às ruas exclusivamente para fotografar, mas o faz em meio ao seu cotidiano, indo e vindo pelo bairro durante afazeres, compras e deslocamentos diários. Nesse sentido, o fotógrafo levanta a hipótese de que se não morasse em Pinheiros provavelmente seu trabalho seria distinto. Mas a relação de suas imagens com o bairro vai além do registro de seus percursos cotidianos, seu interesse está precisamente naquilo que considera "estranho", aquilo que escapa à homogeneização do bairro.

Pinheiros é um bairro paulistano muito antigo, repleto de casas e prédios de classe média, mas também com muitos estabelecimentos comerciais, e que sempre foi habitado por pessoas com características muito variadas, uma vez que o bairro é ponto de passagem para outros lugares da cidade. Nos últimos anos, num processo que se repete em várias zonas da cidade, Pinheiros tem passado por grandes transformações, com a chegada de estações do metrô, obras do plano urbano e empreendimentos imobiliários que transformam a paisagem e o modo de ocupação do bairro.

Essas características não passam despercebidas, ao contrário, são o ponto de atenção do trabalho fotográfico desenvolvido por Cohen. Achar brechas no previsível programa operado pelo *urbano* constitui sua poética. Como visto, o urbano se relaciona com as ações programadas e instauradas pelos poderes público e privado que controlam o espaço, e a cidade se faz exatamente de modo oposto, nos gestos espontâneos, nas ações imprevistas dos que habitam o espaço e de modo interativo o transformam em lugar. As fotografias de Cohen se encontram nessa esfera, são produzidas nesse ambiente de interações e são profundamente influenciadas por essa atmosfera.

As imagens carregam o estranho buscado pelo fotógrafo e esse traço só pode aparecer em sua superfície porque Cohen age contra os processos mediativos que se impõem no espaço urbano. O fotógrafo se incomoda e contraria o padrão que, relacionado a uma comunicação mediativa, se impõe de modo hierárquico. Nesse sentido, suas imagens são "profanações" à ordem prevista pela dimensão do urbano. Giorgio Agamben (2009), recuperando o conceito de Michel Foucault, nos diz sobre o dispositivo:

⁶ As informações sobre o processo criativo e as imagens do fotógrafo, quando não referenciadas de outra forma, têm como fonte entrevista concedida à autora em abril de 2016.

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (2009, p.40).

Enquanto o dispositivo é aquilo que modela e controla os gestos e a conduta produzindo subjetivações, o *contradispositivo*, ou *profanação*, é a “restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado” (2009, p.51), ou seja, a possibilidade de reconstituição do sujeito, de uma subjetividade que não se deixa controlar pelo dispositivo. As profanações dos dispositivos se fazem por meio de processos interativos, ou seja, por uma comunicação não hierárquica, imprevisível e aberta às vivências.

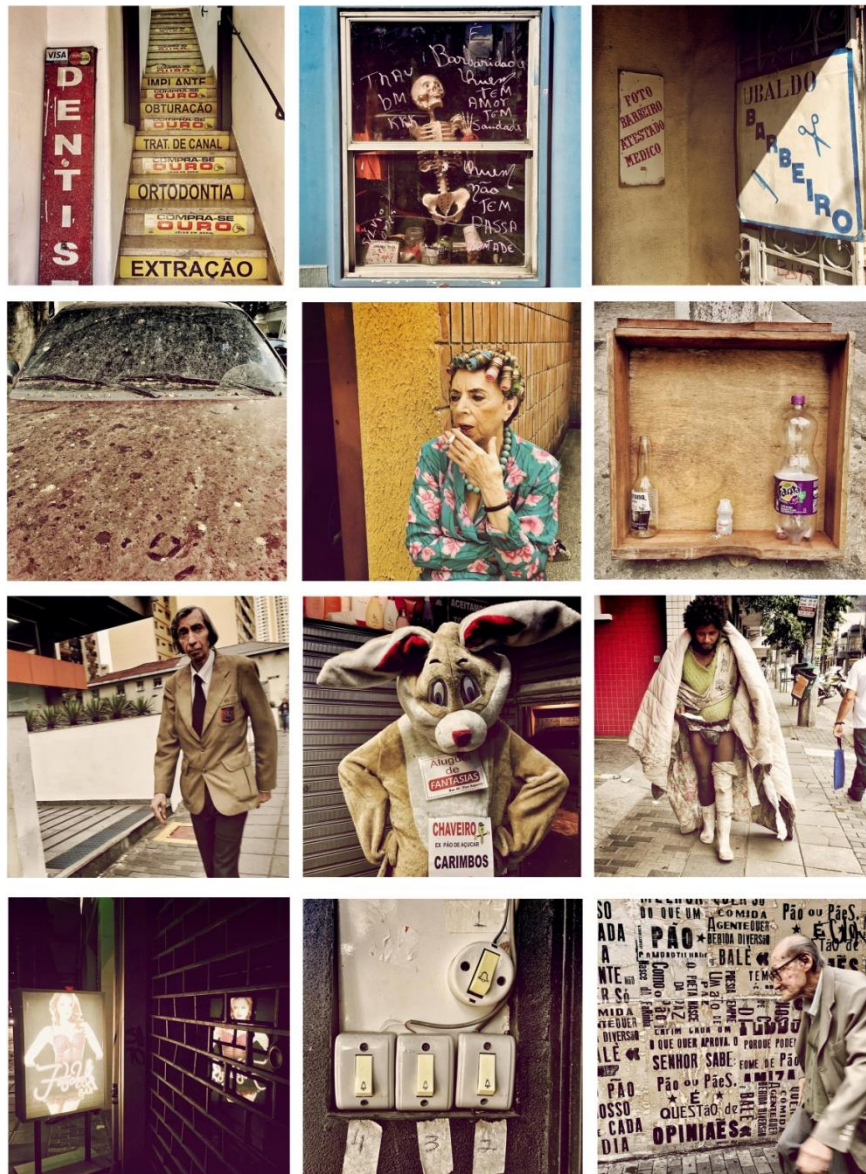
As fotografias de Cohen rasgam o que há de homogêneo na paisagem de Pinheiros para tratar do que escapa à convenção. São imagens elaboradas por um processo de "escuta" do que grita na cidade e muitas vezes é silenciado pelos diferentes dispositivos urbanísticos. Sua proposta de contradispositivo é evidenciada quando o fotógrafo afirma que seu trabalho se relaciona com "as bibocas, casinhas e locais curiosamente esquisitos que vêm dando lugar a imóveis de alto padrão e suas promessas de felicidade infinita". E ainda, que sua tentativa é a de mostrar "uma cidade em que haja espaço para idiosincrasias, para soluções criativas e para a falta de solução"⁷.



Fotografias de Fernando Cohen

⁷ Afirmações de um texto não publicado, de autoria do fotógrafo Fernando Cohen.

Cohen também afirma que desenvolve uma espécie de "arqueologia do presente, um registro, muito mais afetivo que documental"⁸. Nesse sentido, destacam-se as possibilidades de exploração do meio fotográfico, que, por sua natureza ambivalente, permite que o fotógrafo não só registre a cidade, mas a recrie, destacando suas estranhezas e ambivalências. Assim, há uma ação de resistência por parte do fotógrafo que, contrariando a visualidade dos prédios espelhados e praças de concreto, se atém ao precário, ao improvisado, ao fora da ordem que parece misturar camadas de tempos distintos.



Fotografias de Fernando Cohen

⁸ Idem.

A cidade vista e recriada por Cohen explora a linguagem fotográfica como um meio expressivo em várias dimensões. O fotógrafo trabalha com a câmera do celular, usa aplicativos para tratamento das imagens e publica suas fotografias no *Instagram*. O uso desses aparatos técnicos não se reduz ao seu aspecto instrumental, mas é experimentado também como uma espécie de resistência, numa prática que não se deixa capturar pelas facilidades técnicas que padronizam as imagens na atualidade, mas explora as qualidades materiais dos suportes para comunicar com uma visualidade própria. Nesse sentido, o trabalho se vincula com a afirmação de Rancière:

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2009, p.59).

Como afirma Fontcuberta (2010, p.54), toda fotografia, mais do que espelho, é especulação. As imagens de Cohen especulam sobre a realidade de transformação do bairro de Pinheiros criando uma ficção afetiva que trata do comportamento dos que vivem e ocupam interativamente o espaço.

Rancière usa o termo "partilha do sensível" para denominar,

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p.15).

A partilha do sensível tem a ver com a relação entre estética e política, com a ideia de que arte não se faz numa esfera separada, isolada, mas, na mesma esfera do trabalho e da política. Além disso, a proposta de Rancière é a de que, na partilha do sensível, espaços, tempos e atividades são tanto determinados pelo poder instituído, por uma ordem hierárquica, quanto apropriados pelos que estão fora da esfera do poder. Ou seja, para além dos processos mediativos, há espaço possível para interações e construção de um ambiente *comum*. Também de acordo com o autor, entende-se que a produção artística é uma forma de resistência a uma partilha do sensível que estabelece uma hierarquia e que impõe modos de ser e de dizer. Assim, é possível pensar que a partilha do sensível proposta pelo urbano é contraposta e questionada por uma fotografia que resiste.

Nesse sentido, toma-se o termo *resistência* como uma força criativa, ou, como uma condição para a produção de novas subjetividades, como pensado por Antonio Negri:

comprender la creatividad como un momento difuso y versátil, cambiante y potente, constante y siempre reinventado. La resistencia es lo que permite entrecruzar la diferencia y la creatividad (NEGRI, 2008, p.122).

O autor afirma que a diferença é a maneira como a resistência emerge contra o poder, constituindo e afirmando o tecido biopolítico, e essa emergência é sempre impulsionada pela atividade criativa (2008, p.124). Negri dialoga com Deleuze que diz que o sujeito resistente emerge como inventor de sentidos, de inteligência e cooperação (2008, p.119). Assim, o gesto fotográfico pode ser visto como ato de resistência, pois fotografar a cidade supõe uma atenção às suas variações, indeterminações e porosidades, e uma resposta criativa que dê novos sentidos a essa realidade movente, que se faz entre aquilo que é programado e imposto, e as diferentes vivências na cidade.

Flusser nos diz que o gesto é sempre uma ação que comunica e ainda, "é o movimento no qual se articula uma liberdade, afim de revelar ou de se velar para o outro" (FLUSSER, 2014, p.17). Os gestos fotográficos de Wesley Barba e Fernando Cohen parecem articular liberdade para usar a cidade e encontrar o outro, para fotografar como uma experiência problematizadora, na qual, fotografar a cidade é também analisá-la e questioná-la. Não se trata de uma fotografia de denúncia ou crítica social, mas uma produção que emerge de dentro, de quem é usuário da cidade. Há uma sutileza e ironia que só é possível porque vem de quem está no mesmo lugar daquilo que é retratado. Cohen e Barba ocupam a cidade e são por ela ocupados. Não revelam significados ocultos, mas rastros dos processos comunicativos e do modo de ser da cidade.

A fotografia enquanto apenas registro da aparência das coisas pode ser considerada um dispositivo. O registro puro e simples faz do fotógrafo um funcionário que se submete aos imperativos do aparelho. A possibilidade de criar ficção abre espaço para subversão do programa, para desarmar o dispositivo. É a ficção que faz pensar, e, como espaço para a criação do novo, é gesto de resistência.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Comunicação Mediações Interações**. São Paulo: Paulus, 2015.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Cidade, entre mediações e interações** [ePub]. São Paulo, Paulus, 2016.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- FONTCUBERTA, Joan. **La cámara de pandora**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- NEGRI, Antonio. **La fábrica de porcelana**. Una nueva gramática de la política. Barcelona: Paidós, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: 34, 2005.
- SANTOS, Milton. **TÉCNICA, ESPAÇO, TEMPO** Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional. São Paulo: Hucitec, 1997.