

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018281-295>

PIEDRABUENA E AS IMAGENS QUE ARDEM DE GIAN PAOLO MINELLI

Ana Carolina Cernicchiaro*

Roberto Svolenski**

Resumo: O presente estudo propõe analisar o projeto Zona Sur Barrio Piedra Buena, de Gian Paolo Minelli, que reúne fotografias dos moradores do complexo habitacional Piedrabuena, em Buenos Aires. Busca-se refletir sobre a ardência dessas imagens, analisando a forma como o trabalho de Minelli escova a história a contrapelo, segundo a expressão de Walter Benjamin, ao rememorar a história de luta e resistência dessas pessoas através da arte.

Palavras-chave: Fotografia. Gian Paolo Minelli. Piedrabuena. Resistência.

Pode uma imagem arder? Em *Quando as imagens tocam o real* (2012), Georges Didi-Huberman defende que as imagens ardem quando sobrevivem à destruição, ao incêndio que quase as pulveriza; ardem pelo desejo que as anima, pela intencionalidade que as estrutura, pela enunciação e inclusive pela urgência que manifestam. São imagens que não servem ao espetáculo, tampouco reconfortam, mas que, ao assopram as cinzas do tempo, mostram a brasa que ainda queima por debaixo da história. Neste sentido, são imagens que, na expressão de Walter Benjamin (1987), escovam a história a contrapelo, levantam questões apagadas pelo tempo, rememoram aquilo que havia ficado escondido sob a história oficial - esta que, nos mostra Benjamin, tem sido contada a partir do ponto de vista dos vencedores¹.

Em suas análises das teses benjaminianas sobre o conceito de história, Michael Löwy nos explica que a expressão escovar a história a contrapelo significa, “em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra”² (LÖWY, 2005, p. 73). Como

* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). E-mail: anacer77@yahoo.com.br.

** Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) e professor dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). E-mail: svolenski@gmail.com.

¹ Conforme explica Löwy, o termo “vencedor” não se refere, aqui, às batalhas ou às guerras comuns, mas à “guerra das classes”, em que um dos campos, a classe dirigente, não cessou de vencer os oprimidos.

² Löwy apresenta ainda o duplo significado de “escovar a história a contrapelo”: “a) histórico: trata-se de ir na contracorrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas; b) político (atual); a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pêlo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão” (LÖWY, 2005, p.74).

nos mostra Didi-Huberman, também a partir de Benjamin, “o artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

É essa responsabilidade que Gian Paolo Minelli assume no projeto fotográfico *Zona Sur Barrio Piedra Buena* (2001-2006), de forma que as imagens dos moradores e dos edifícios do complexo habitacional Piedrabuena, localizado ao sul de Buenos Aires, na Argentina, causam ardência ao olhar. São retratos de um local esquecido, de um bairro abandonado e de pessoas que vivem à margem. Mais que isso, no entanto, são também imagens de resistência. Empurrados para as bordas da cidade, oprimidos pelos governos e ignorados pela sociedade, os moradores desse complexo habitacional iniciaram um processo de resistência coletiva e usaram a arte para demonstrar sua insatisfação e reafirmar sua existência em uma cidade que faz questão de esquecê-los. As imagens que nos são apresentadas por Minelli reforçam isso ao dar visibilidade a esta subjetivação política. São imagens que nos olham intensamente, diretamente nos olhos, reafirmando esse gesto de resistência, reconfigurando a partilha do sensível, para usar uma expressão de Jacques Rancière (2009), ou seja, embaralhando as separações entre o visível e o invisível, o ativo e o passivo, os que têm voz e os que fazem apenas barulho, ruído.

O complexo habitacional Piedrabuena localiza-se no bairro Villa Lugano³, que no início do século XX recebeu famílias de imigrantes de várias partes do mundo, especialmente italianos e espanhóis, mas também portugueses, croatas, franceses, sírio-libaneses, judeus, etc (BORDEGARAY, 2005, p. 238). Na década de 10, no entanto, as frequentes inundações e a falta de estrutura afugentaram muitas destas famílias, sobrando apenas aquelas com menor poder aquisitivo e uma enorme quantidade de espaços ociosos. Conforme mostra a historiadora Dora Eloísa Bordegaray, trata-se de um bairro no limiar, com uma diversidade cultural - e também desigualdade social - muito grande: “Lugano es el límite entre Capital y provincia, entre campo y ciudad, entre ciudadanos y migrantes advenedizos, entre adhesiones políticas de signos contrarios, entre viejos tangueros y músicos de última generación. Y como tal, es mucho más que una línea divisoria” (BORDEGARAY, 2005, p. 243).

Nestes espaços vazios do bairro, iniciou-se a construção de complexos habitacionais, dentre eles, o de Piedrabuena - um conjunto de edifícios padronizados e linearmente funcionais que, mais do que habitação para moradores das *villas de emergência*, deveria funcionar como um novo centro, evitando que essa população de baixo nível socioeconômico, que já estava à margem, chegasse ao centro da cidade, isolando-a e afastando-a cada vez mais. Construído durante o primeiro governo peronista, o complexo habitacional começou a ser habitado na década de 80 durante a ditadura militar, para logo ser ignorado pelo poder público.

³ O bairro foi criado por um imigrante suíço chamado José Ferdinando Francisco Soldati (1864-1913), que, em 1908 nomeou o local de Villa Lugano, em homenagem a seu local de nascimento. Após o projeto *Zona Sur*, em 2008 (aniversário de 100 anos do bairro), Minelli fotografou sua arquitetura - prédios, casas, ruas e praças. As imagens desse ensaio não possuem fotografias de retrato dos moradores como no projeto *Zona Sur*, seu foco é o espaço urbano.

Entre os edifícios em formato de semicírculo, haviam cinco galpões que foram construídos para a fabricação das placas pré-moldadas utilizadas na construção dos edifícios, um deles serviu por quase 30 anos como depósito dos materiais cenográficos do *Teatro Colón*, os outros quatro foram incendiados. Situado numa região central do complexo, o galpão que sobrou estava abandonado e com muitos problemas relacionados ao uso de entorpecentes nos arredores. Diante desse abandono, os artistas locais Luciano Garramuño, Juan “Pepi” Garachico e Roy Falco iniciaram, em 2006, a ocupação e a reforma das instalações com recursos próprios e doações dos outros moradores. Criou-se, assim, o *Galpón Cultural Piedrabuenarte*, um espaço para formação e produção artística e cultural.

As atividades do centro cultural envolvem os moradores do bairro e arredores em uma série de intervenções artísticas: exposições de arte, cursos de pintura, escultura, teatro e fotografia, bem como festivais de música, além de programa de rádio e canal no *youtube*. A principal dessas intervenções foi a reprodução de pinturas clássicas que Garramuño e “Pepi” fizeram nos prédios do bairro, transformando as paredes de concreto cinza em cores vibrantes, fazendo de Piedrabuena um verdadeiro museu a céu aberto.

A comunidade de Piedrabuena se recriou com a produção colaborativa de objetos, de desejos e de construção de identidade em processo constante de reconfiguração. A desestruturação das formas do social levou a uma “estética da emergência”, para usar a expressão de Reinaldo Laddaga (2012), sobre comunidades experimentais que, assim como os moradores de Piedrabuena, têm seu ponto de partida em ações artísticas voluntárias e coletivas e que surgem a partir de uma produção colaborativa de desejos. Conforme Garramuño relata em matéria produzida para o site *emprendecultura.net*, “se transforma un terreno baldío en una ciudad artística que detona una revolución dentro del barrio”, ao que Pepi complementa: “se convierte en una base operativa de intervenciones en el barrio”.

*

Acostumado a trabalhar em locais de conflito ou que, como Piedrabuena, estão em situações críticas ou de abandono, o fotógrafo e artista plástico Gian Paolo Minelli⁴ ficou impressionado com a história do bairro. A partir da convivência e ajuda dos moradores, especialmente de Garramuño e Pepi, iniciou o projeto *Zona Sur Barrio Piedra Buena*⁵. A

⁴ Nascido em 1968, Gian Paolo Minelli cresceu no cantão de Tessin, na Suíça, mas mudou-se para Buenos Aires em 1999. Minelli possui uma série de outros ensaios e investigações fotográficas, são eles: *Disarica* (Coldrerio, Suíça, 1998 – 1999); *Vedermi* (Roma, 1998-1999); *Carcel De Caseros* (Buenos Aires, Argentina, 2000 – 2002); *Zona Sur Barrio Piedra Buena* (Buenos Aires, Argentina, 2000-2010); *Playas* (Buenos Aires, Argentina, 2004-2008); *Brno Zbrojovky* (República Tcheca, 2008); *Cité Des Poetes* (Cidade dos Poetas, Pierrefite Sur Seine, Paris, 2009 – 2010); *Notturmi Ferroviari* (Chiasso, Suíça 2011 – 2012); *San Antonio Oeste Patagonia* (Patagonia, Argentina, 2011). Em todos estes ensaios, fica evidente a preocupação do artista em conhecer a história do local, a maioria deles abandonados ou até demolidos, e resgatar sua existência através da fotografia, sem se focar na sujeira ou no abandono, mas na exploração das formas geométricas, das linhas e da composição que o tempo deixou marcadas.

⁵ Além de dois livros com as imagens de Piedrabuena e de Villa Lugano (*Zona Sur Barrio Piedra Buena 2000-2006* e *Villa Lugano 2008-2009*), Minelli também dirigiu o filme documentário *Buenos Aires, Zona*

primeira etapa do projeto consistia em fotografar a arquitetura do bairro; a segunda, em convidar alguns moradores a se fotografarem. Na primeira, quando são feitos registros apenas dos edifícios, as fotografias sem moradores na composição revelam o abandono e a precariedade a que o complexo habitacional está sujeito. São fotografias em que o céu cinzento compõe com as cores opacas dos edifícios desgastados pelo tempo e não recuperados estruturalmente.



Figura 1 - Minelli, "Paisaje #027", Zona Sur, 2006

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)



Figura 2 - Minelli, "Paisaje #013A", Zona Sur, 2006

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Sur: Luciano y el arte de vivir en Piedrabuena (2008), que retrata os problemas sociais do bairro e a resistência cultural a partir da vivência de Garramuño.

Uma parte do complexo habitacional ao fundo, com crianças brincando num pátio, e o lixo em primeiro plano revelam a precariedade do ambiente. Não conseguimos ver o céu sem nuvens e as cores são contrastantes. Os calçados pendurados nos fios de energia elétrica que cortam a imagem passam praticamente despercebidos. Calçados que provavelmente foram jogados por estarem desgastados ou até mesmo por não servirem mais nos pés de seus antigos donos acabam enrolados nos cabos. Uma espécie de ritual de passagem para uma outra etapa da vida, uma forma de olhar sempre para o alto e lembrar que um tempo passou, como olhar uma foto e lembrar que muita coisa mudou a partir do apertar do botão.



Figura 3 - Minelli, “Paisaje de las chicas”, Zona Sur, 2003

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

A simetria e geometrização de Piedrabuena, típica dos projetos de urbanização modernos – pensemos na *Ville Radieuse*⁶, de Le Corbusier - parece estar presente nas fotografias de Minelli. As linhas denotam um limite na composição fotográfica, podendo ser real ou virtual, em primeiro plano ou em perspectiva. Elas têm papel importante pelo direcionamento do olhar, como uma profusão de caminhos a seguir, além de reforçarem a tridimensionalidade do ambiente. Conforme explica Jeremy Webb (2014), as linhas horizontais refletem conceitos de estabilidade, continuidade e serenidade, já as verticais transmitem noções de força e certeza dentro da imagem, enquanto as linhas diagonais acabam com os conceitos de simplicidade e de certeza e transmitem movimento e ação.

⁶ Apresentada pela primeira vez no ano de 1930, em Bruxelas, e publicada em livro em 1935, a *Ville Radieuse* nunca chegou a ser construída.



Figura 4 - Minelli, "Paisaje #010A", Zona Sur, 2002.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)



Figura 5 - Minelli, "Paisaje #024 con murales de la chicas", Zona Sur, 2002.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Quando se trata do registro da arquitetura do bairro, as imagens são em plano aberto sem profundidade, ou seja, o plano escolhido faz com que a imagem esteja em foco, sem um desfoque ao fundo. Já nas fotografias de retrato, com os moradores, há uma preocupação em deixar o fotografado em primeiro plano, portanto, as imagens têm foco no morador e a profundidade é levemente desfocada. Dessa forma, o fotografado fica em evidência. Além disso, as fotos são equilibradas: quando se tem apenas uma pessoa a ser fotografada ela é deslocada do centro para o lado esquerdo ou direito, praticamente obedecendo a regra dos terços ou a proporção áurea; nas imagens em que são duas pessoas registradas, elas geralmente ficam centralizadas, sempre com a imagem do bairro ao fundo, numa demonstração e reafirmação de temporalidade e localidade. Cabe destacar ainda, o forte apelo às cores, demonstrando o contraste com o cinza dos edifícios.

Mas o mais interessante das fotos talvez esteja no seu processo de captação. O fotógrafo propõe aos moradores que escolham um lugar que eles acham interessante e se retratem decidindo o enquadramento e o melhor momento de apertar o disparador. Minelli faz o foco, mas é o fotografado quem dispara. Ao entregar o aparato tecnológico – neste caso, o disparador -, ele permite que os retratados nos apresentem seu olhar sobre a sociedade. Nestes autorretratos, são os moradores de Piedrabuena que nos olham; nós, os espectadores, é que somos olhados. Neste sentido, podemos pensar que a fotografia arde por que é a imagem que nos vê. O sujeito que nela está nos observa e desestabiliza sua própria exclusão.

Minelli já havia utilizado semelhante estratégia no ensaio *Vedermi* (1998 - 1999), no qual fotografou moradores de Roma de origem não italiana, como curdos, egípcios, iraquianos, argelinos, nigerianos, entre outros imigrantes que procuraram fugir da pobreza e das guerras em seus respectivos países, e encontraram na Europa Ocidental o local para uma possível melhora das condições de vida. Assim como em *Zona Sur Barrio Piedra Buena*, em *Vedermi*, Minelli entregava o disparador na mão do fotografado, com o intuito - como o próprio título do ensaio sugere - de que esses sujeitos fossem vistos. Em ambos os casos, estamos diante de povos expostos ao desaparecimento, mas o disparador na mão dessas pessoas, seus olhos voltados diretamente para a câmera, que nos olham intensamente, pedem que sejam vistos, que não desapareçam por completo. Povos que estavam subexpostos, passam a ser expostos em sua resistência. Em entrevista a uma rádio francesa, Didi-Huberman nos fala que os povos estão, em muitos casos, expostos a desaparecer.

Exposto é uma palavra interessante, já que quer ao mesmo tempo dizer estar em perigo de desaparecimento, por exemplo, e também quer dizer estar submetido a uma representação. Portanto, entendo o exposto nesses dois sentidos. Vocês sabem muito bem que é possível ver todos os dias o povo na televisão, nos documentários, enquanto se faz turismo, no mundo inteiro etc. Isso é o que eu chamei de sobre-exposição. Mas também há a sub-exposição. Há muitas coisas que não vemos, que nos são censuradas. Assim, a questão é saber onde se encontra, por assim dizer, a luz justa na representação. Ora, é interessante que na sua apresentação o senhor disse o povo e depois fez referência aos miseráveis. Eu gostaria de especificar que jamais digo o povo, digo sempre os povos, como os miseráveis (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Didi-Huberman (2014) conclui que vemos claramente os povos desaparecerem frente à subexposição, à censura, ao abandono, ao desprezo, mas também à sobreexposição, ao espetáculo e ao humanitarismo gerenciado pelo cinismo. Para Didi-Huberman,

los pueblos están *expuestos* por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación - política, estética - e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre *expuestos a desaparecer*. ¿Qué hacer, qué pensar en ese estado de perpetua amenaza? ¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11).

Uma das hipóteses aqui é a de que, tanto em *Vedermi* quanto em *Zona Sur Barrio Piedra Buena*, Minelli tenta responder a essa questão utilizando a fotografia como

principal arma política para que os povos não sejam subexpostos ou sobreexpostos, mas para que percebamos seus atos de resistência, seu brilho longe dos holofotes. Para isso, Minelli busca se aproximar dessas pessoas, conhecer sua história, criar uma relação de intimidade com elas⁷, vê-las como sujeitos políticos, e não como objetos do conhecimento. O objetivo não é produzir uma fotografia bela ou um documento social, como um instrumento “dessa atitude essencialmente de classe média, zelosa e meramente tolerante, curiosa e também indiferente, chamada de humanismo – que via os cortiços como o cenário mais atraente” (SONTAG, 2004, p. 71), mas atribuir importância, conferir valor a seu tema.

Neste sentido é que a “beleza” das fotos de Minelli não está no cortiço e nos prédios decadentes do bairro como coisa atraente, curiosa ou tolerante, mas no encontro entre fotógrafo e personagem, ou melhor, entre o fotógrafo e a subjetivação política destes personagens, pois, como afirma Didi-Huberman, a beleza dos povos é uma beleza de resistência (2014, p. 206). O que essas fotografias fazem é apenas testemunhar a existência desse povo plural, sua sobrevivência como resistência.

Nas fotos de Minelli há mais do que uma simples representação superficial, há, como diz Siegfried Kracauer (2009, p. 69), um fenômeno espacial. Segundo Kracauer, “para que a história seja representada, deve-se destruir a conexão meramente superficial oferecida pela fotografia. Enquanto na obra de arte o significado do objeto torna-se fenômeno espacial, na fotografia o fenômeno espacial de um objeto é seu significado” (KRACAUER, 2009, p. 69). Esse fenômeno espacial é tudo aquilo que não é clichê, é o que muda o pensamento e as atitudes, é o que está por debaixo das cinzas da imagem que arde. Tudo o que nos é apresentado - a estrutura, as cores, as linhas e a composição - é este encontro, um registro desse tempo do encontro que é único. Segundo Kracauer, a própria fotografia é uma representação do tempo, ela retém o resíduo do qual a história se despediu (KRACAUER, 2009, p. 72), aquilo que a cidade colocou à margem, sob a sombra dos holofotes.

As fotografias de Minelli nos fazem pensar que elas são mais do que apenas um registro do real, mais do que a imagem de um condomínio de edifícios e seus moradores. As imagens trazem consigo diversos elementos em sua composição que nos permitem entender em qual atmosfera vivem esses moradores, como foram colocados à margem e como reagiram a esse abandono governamental, ao esquecimento da história. Pessoas que não se lamentam pelas condições em que moram, pelo contrário, estão orgulhosas de viver ali.

Isso fica muito evidente na tatuagem de Garramuño. Como forma de homenagear o local em que vive, ele tatuou Piedrabuena em seu corpo, ou seja, o bairro está nele assim como ele está no bairro. Esse registro está relacionado a uma resistência desse sujeito ao anonimato, ao desaparecimento, ele assume seu vínculo com o lugar e, dessa maneira, se coloca politicamente, demonstra resistência através do uso do próprio corpo como suporte para sua arte.

⁷ Em entrevista a Roberto Svolenski no dia 29 de julho de 2017, Minelli conta que precisa se sentir bem no local, ser aceito pelos moradores para que possa desenvolver seu trabalho.

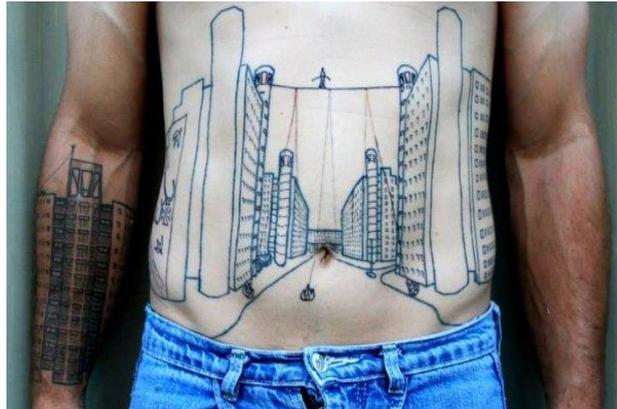


Figura 6 - Luciano Garramuño, acervo do artista, 2013.

Fonte: <http://villalugano.blogspot.com.br/2013/12/se-tatuo-el-momento-en-que-un-artista.html> (2017)

Nas fotos de Minelli, a história é contada sem que haja vitimização ou estetização da miséria ou da violência. Elas colocam em questão o estereótipo que se tem sobre a periferia e nos apresentam sujeitos ativos, que nos observam, rememorando o passado e o presente de luta dos vencidos. Ao devolver um direito à imagem, essas fotografias devolvem uma visibilidade que a sociedade usurpou. Esse sujeito que estava oculto agora nos olha e nos observa, ele olha diretamente para a objetiva, se apresenta como o morador do bairro que resiste, que desenvolveu essa resistência a partir da pressão exercida sobre Piedrabuena.



Figura 7 - Minelli, “Chicas”, Zona Sur, 2006

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Isso fica evidente na foto “Chicas”. Nela, duas mulheres brancas, loiras, vestidas com calça jeans e minissaia, com pernas e braços a mostra, se colocam numa posição de “empoderamento” sem demonstrar, em momento algum, tristeza ou infelicidade. O olhar com a cabeça levemente inclinada de uma e a posição do corpo da outra nos dá a sensação de que elas têm consciência de sua situação social, mas que também estão participando das decisões. Ao fundo, vemos os edifícios construídos na ditadura que agora abrigam

famílias de baixa renda. Um pedaço de muro que separa o galpão dos prédios e as cores cinzentas do concreto com janelas abertas chamam a atenção, não mais do que as duas mulheres que estão em primeiro plano na foto.

Após o registro de “Chicas”, os artistas Pepi e Roy devolvem a imagem à comunidade, primeiro através de sua projeção e depois na forma de pintura num dos muros de muito movimento no bairro Piedrabuena. Assim como essa fotografia, outras imagens registradas por Minelli também são devolvidas ao bairro na forma de pintura nas paredes. Ocorre um processo inverso ao da câmera obscura, enquanto naquela a pintura era feita a partir da projeção da imagem dentro de uma caixa através de um pequeno buraco, o mural de *Chicas* é produzido a partir da projeção na parede da fotografia que é pintada posteriormente. O objetivo desses artistas não era retratar a fotografia realisticamente, mas devolver ao bairro a imagem de seus moradores.



Figura 8 - Pepi e Roy, “Mural de las Chicas”, Piedrabuena, 2006

Fonte: frame retirado do vídeo de Gian Paolo Minelli, Mural de las Chicas em <https://www.youtube.com/watch?v=14HztDQcJ9c> (2017)

As cores das fotos do projeto de Minelli atraem o olhar do espectador ao primeiro plano, já que ao fundo a cor é neutra. Com esse fundo neutro, qualquer elemento que possua uma cor ficará em destaque. As fotos possuem um alto contraste por quantidade de extensão, ou seja, possuem uma pequena parte em cores que são as roupas dos personagens em um cenário enorme quase monocromático ao fundo, dessa maneira, há uma relação quantitativa de cores em suas fotos e, portanto, uma composição harmônica nessa proporção que arrasta nosso olhar primeiramente para o morador do bairro.

A linguagem fotográfica desenvolvida por Minelli para esse ensaio utiliza elementos como luz natural, cores contrastantes e linhas que nos sugerem pontos de fuga. Essas linhas dirigem nosso olhar para um “passeio” pela imagem em perspectiva e profundidade de campo. Conforme explica Webb, “a profundidade de campo ajuda nossa imaginação a perceber a profundidade dentro de uma imagem, conferindo ênfase (foco afinado) a uma ou mais partes de uma imagem que queremos destacar. Dessa forma, os elementos que aparecem em áreas borradas ou fora de foco recebem menos destaque” (WEBB, 2014 p. 106).



Figura 9 - Minelli, Díptico, "Paisaje #001D + Alberto", Zona Sur, 2001.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)



Figura 10 - Minelli, "Jarinka y su hermana + paisajes #006A - #006B", Zona Sur, 2006

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Além de fotografias individuais, Minelli produz composições com duas ou três fotos, fazendo dípticos e trípticos. No caso da composição "Jarinka e sua irmã", vemos ao centro as duas mulheres olhando diretamente para quem as olha. O fundo desfocado faz com que nossa atenção seja direcionada ao olhar delas, principalmente por estarem em contraste com o cinza da rua e dos edifícios. A passarela entre os edifícios de cor vermelha aparece nas outras duas fotografias que compõem o tríptico. A posição em perspectiva das duas imagens em vermelho acaba por direcionar nosso olhar para a fotografia que está ao centro. É como se uma moldura reforçasse que a atenção deve ser direcionada para as duas pessoas em foco no centro da foto e da composição tríptica. Os muros em formato de triângulo ajudam a direcionar esse olhar. Mesmo tendo a passarela entre os edifícios como elemento de ligação entre as fotografias, o olhar acaba por se fixar diretamente no autorretrato daquele que nos olha. O olhar sereno reafirma a resistência das personagens. A imagem pulsa pelo tema e pelos elementos que estão dispostos nas três fotografias. Uma passarela vermelha ligando pontos distintos é capaz de criar um fluxo, ou seja, um movimento quando a olhamos. Duas imagens que independentes já nos dizem muito e, quando colocadas ao lado de uma terceira foto, criam esse fluxo com movimento e ritmo, de forma que o observador traça o olhar a partir das bordas para o centro. Uma composição com ritmo. Conforme explica Webb:

Para que uma imagem tenha ritmo, ela deve, de alguma forma, pulsar. Em termos musicais, o ritmo é usado como uma batida de base, ou estrutural, sobre a qual inserimos uma melodia. Essa batida deve ter sempre a mesma velocidade, ou intensidade, para garantir que os sons produzidos não sejam caóticos nem dissonantes. Em termos fotográficos, essa pulsação pode ser criada de diversas maneiras: pela disposição harmônica de objetos igualmente espaçados; pela repetição de um motivo, sugerindo um padrão perceptível; por um aspecto familiar presente em toda a imagem (WEBB, 2014, p. 88).

Todas as fotografias que Minelli produz possuem uma característica própria que se refere à textura das imagens. Isso porque, para o registro tanto dos locais quanto dos moradores, ele utiliza uma câmera para grandes formatos, que registra a imagem em negativo tamanho mínimo de 10x12,5cm aproximadamente. Esse formato de câmera é muito utilizado por fotógrafos de moda e de publicidade pela alta qualidade de suas fotos, pois, além de produzir negativos grandes, permite controlar o foco pela distância entre a lente e o filme, bem como utilizar a perspectiva com a inclinação da parte de trás da câmera. É um tipo de câmera que exige uma boa técnica de manuseio, pois trata-se de equipamento extremamente manual. A fotografia de grande formato gera também uma textura diferente, com maior qualidade e definição de imagem quando ampliada.

Por não serem fotografias realizadas no período noturno, o uso da luz natural é outro aspecto que deve ser levado em consideração nessa análise. A utilização da luz contínua, sem o uso do flash dedicado⁸ requer que o fotografado pose para a fotografia, pois ao contrário das câmeras profissionais do tipo *DSLR*⁹, as câmeras de grande formato necessitam de um tempo um pouco maior para o registro, incluindo a sensibilidade do filme, principalmente quando não há iluminação artificial como as utilizadas em estúdio pela publicidade.



Figura 11 - Minelli, “Luciano y Joko + paisaje sede social”, Zona Sur 2002

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

⁸ Recebem essa denominação de "dedicados" porque funcionam apenas nas câmeras de marca homônima ou na especificação do fabricante, ou seja, é o flash que vai acoplado na parte superior das câmeras.

⁹ DSLR - *Digital Single-Lens Reflex*. As câmeras DSLR possuem um espelho central que envia a imagem para que possamos visualizar no *view finder*.

No caso do díptico de Luciano e sua esposa, novamente o fundo desfocado traz o casal para o primeiro plano. As cores claras das roupas sobressaem em frente ao fundo de tom azulado, transformando a fotografia em uma imagem fria. Na foto ao lado esquerdo, tem-se um muro que traça uma linha diagonal, um veículo que está em primeiro plano praticamente numa proporção áurea e o conjunto habitacional ao fundo. Todos esses elementos estão em foco, ou seja, a profundidade de campo não se aplica nessa imagem, principalmente por estar retratando todas as linhas e cores com a melhor qualidade possível. A linha diagonal que o muro proporciona tem aspecto positivo em relação à leitura que comumente fazemos da esquerda para a direita, levando nosso olhar a fixar-se diretamente no casal que nos olha. Ambas as fotografias estão no mesmo ambiente, provocando uma continuidade ao nosso olhar em diferentes fotos. Dessa maneira, entende-se que todos os elementos estão inseridos no mesmo local e que, mesmo sendo imagens distintas, são potencializadas pela junção e continuidade que as linhas e elementos que compõem a linguagem possuem.

Uma vez que as fotos possuem tamanhos grandes e têm melhor qualidade quando impressas para a exposição, 80x100cm, é possível verificar com atenção todos os elementos que estão na composição da fotografia, especialmente o olhar dos moradores que, diretamente para nós, nos queimam. Direccionamos nossa atenção primeiramente para esse olhar para depois passear pela imagem. Para Michael Freeman,

a imagem precisa ser grande o bastante quando vista para poder ser lida em detalhe, portanto quanto mais do campo de visão ela cobrir, geralmente melhor. Julgar o quão escondido o assunto menor está à primeira vista é crucial: se muito sutil ou muito pequeno o risco é que o espectador não o entenda e simplesmente passe adiante (FREEMAN, 2014, p. 74).



Figura 12 - Minelli, “Pepi”, Zona Sur, 2004

Foto: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Pepi, um dos artistas do coletivo *Piedrabuenarte* que pintou diversos murais pelo bairro, é fotografado em frente a uma reprodução da *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Como se sabe, a pintura foi produzida a partir de fotografias que circularam nos jornais

após o bombardeio da cidade, em abril de 1937, durante a Segunda Guerra Mundial. A cidade espanhola sofreu ataques da força aérea alemã e Picasso, diante da dor, pintou monocromaticamente essa tragédia. Se Pepi escolheu esse local para ser fotografado por Minelli, ou melhor, registrar o autorretrato, então deve haver uma relação de afeto entre obra e autor. Piedrabuena não é um campo de batalha, mas tem-se uma batalha diária de resistência. O autor da reprodução retrata a dor das vítimas de Guernica e de seu próprio bairro.

Há na imagem um feixe de luz que ilumina o rosto do artista. A fotografia inicia com uma iluminação intensa no lado esquerdo, ressaltando seu rosto, a intensidade da luz vai diminuindo e escurecendo para o lado direito. Essa intensidade do contraste monocromático com somente uma luz que incide sobre a face de Pepi, equilibra com a face de Guernica ao lado. Um equilíbrio quase simétrico. Assim, a imagem nos apresenta três olhares: a pintura com dois olhares, para a esquerda e para cima, e outro do artista que nos olha diretamente. Os muitos olhos parecem querer nos lembrar que a imagem também nos olha, questão que fica ainda mais evidente se lembrarmos dos olhares desafiadores para a câmera e do próprio processo de captação da imagem, o disparador na mão do personagem, enfim, na indecidibilidade entre retrato e autorretrato, entre objeto e sujeito do olhar.

As fotografias de *Zona Sur Barrio Piedra Buena* são muito mais do que imagens de edifícios marcados pela ação do tempo ou de moradores das periferias das grandes cidades. Elas não repetem um clichê, um estereótipo excludente. Sua potência está na história desses vagalumes que, mesmo apagados pela mídia, ainda estão vivos e brilham fortemente, basta olharmos para além dos holofotes, para o escuro que o espetáculo e a história não mostram, para aqueles que foram deixados como invisíveis. Neste sentido, ao retirar as cinzas que foram depositadas sobre essas pessoas, cinzas que funcionam como apagamento, esfriamento, subexposição, Minelli reconfigura a partilha do sensível nos apresentando estes sujeitos e seus olhares sobre eles mesmos e sobre nós, devolvendo o direito a ser imagem e a fazer imagem que a sociedade quis lhes tirar. E assim, no encontro com esses olhares, no assoprar dessas cinzas, as imagens ardem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - obras escolhidas*. vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BORDEGARAY, Dora Eloísa. "Historia y memoria en la construcción de una historia barrial: el caso de Villa Lugano." In: *El descubrimiento pendiente de América Latina: diversidad de saberes en diálogo hacia un proyecto integrador*. Org. N. Rebetz Motta y N. G. Ganduglia (coords.). Madrid: Signo Latinoamérica. 2005. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=7894>>. Acesso em 06/05/2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, MG. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, 2012. Disponível em:

<<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/issue/view/5/showToc>>

Acesso em 09/06/2016.

- _____. *Inatural*. Entrevista de Georges Didi-Huberman concedida a François Noudelmann. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. 2013. Disponível em: < <http://inatural-inumana.blogspot.com/2013/01/entrevista-de-georges-didi-huberman.html> > Acesso em: 06/05/2017.
- _____. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2014.
- FREEMAN, Michael. *A mente do fotógrafo: pensamento criativo para fotografias digitais incríveis*. Trad. Gustavo Razzera. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. "A fotografia" In: *O ornamento da massa: Ensaios* Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MINELLI, Gian Paolo. In: *GalleryNightsTV*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=snciQh_PALo> Acesso em 20/12/2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética como política*. In: Revista Devires. Trad. Augustin de Tugny. Belo Horizonte: jul/dez. Devires, 2010.
- _____. *A partilha do sensível*. Trad. Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.
- WEBB, Jeremy. *O design da fotografia*. Trad. Denis Fracalossi. 1ª Ed. São Paulo: Gustavo Gili GG, 2014.

Recebido em 29/11/2018. Aprovado em 06/12/2018.

Title: *Piedrabuena and the Burning Images from Gian Paolo Minelli*

Abstract: *The present study proposes to analyze the Zona Sur Barrio Piedra Buena project by the artist Gian Paolo Minelli, which brings together photographs of the residents of Piedrabuena complex in Buenos Aires. It seeks to reflect on the burning images, analyzing how Minelli's work brushes the history against the grain (in the words of Walter Benjamin) by remembering the history of these people struggle and resistance through art.*

Keywords: *Photography. Gian Paolo Minelli. Piedrabuena. Resistance.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.