

# Os “comuns”<sup>\*</sup> e as multidões: considerando a fotografia de cima e de baixo<sup>\*\*</sup>

STEVE EDWARDS<sup>\*\*\*</sup>

*Se detivermos a história num ponto dado, nele não haverá classes, mas simplesmente uma multidão de gente com uma multidão de experiências.*

E. P. Thompson (1968, p.10)

*O laissez-faire foi planejado.*

Karl Polanyi (1957, p. 141)

\* “Commons” é um termo de uso corrente no inglês, conforme atesta a designação House of Commons (literalmente, Casa dos Comuns) para a instituição na qual reside o poder legislativo do regime parlamentarista inglês. Originariamente, o termo designava populações que viviam de direitos ancestrais, usufruídos coletivamente: terras para cultivo no entorno dos burgos medievais, nascentes de água e florestas, enfim, recursos de uso comum. O processo de cercamentos (*enclosures*) irrompeu contra a ordem medieval e foi fundamental para a constituição do capitalismo inglês. Algo como um homólogo, na instância nacional, das despossessões rotinizadas pelo processo colonial, os cercamentos (*enclosures*) constituíram, em território inglês, o modo originário de privatização de bens consuetudinários dos “comuns” (*commons*), estudado pelos historiadores marxistas britânicos, referidos a seguir por Steve Edwards. Desnecessário recordar que, antes destes, Marx também se valeu do termo e de seu apelo histórico. [Nota de Luiz Martins]

\*\* Tradução de Renata Guerra, revista por Luiz Martins e João Quartim de Moraes. Para ver as fotografias publicadas neste artigo em versão colorida, acesse: <<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista>>.

\*\*\* Steve Edwards é professor de História da Arte no Birkbeck College, University of London. E-mail: [stephen.edwards@bbk.ac.uk](mailto:stephen.edwards@bbk.ac.uk).

## Um coletivo vazio

Tornou-se lugar-comum dizer que o protesto anticapitalista de Seattle em 1999 foi um divisor de águas. Os observadores opinam que esses protestos marcaram de fato o fim do consenso pós-moderno porque, pela primeira vez em mais de uma década, reivindicações localizadas por reconhecimento deram espaço a exigências universais por igualdade global, libertação e solidariedade.<sup>1</sup> Nada disso é para reivindicar que Seattle tenha sido algo inédito.<sup>2</sup> Antes, os protestos de Seattle representam a erupção do movimento contra a globalização neoliberal no imaginário coletivo: neste ponto, o termo totalizador “capitalismo” e a ideia de uma luta coletiva voltaram à agenda. As práticas descritas como “estética relacional” e o “novo realismo” registraram essa mudança de conjuntura. No entanto, se a arte agora aparece com frequência sob o signo do anticapitalismo, a ideologia neoliberal hegemônica continua a valorizar o indivíduo acima de qualquer forma de vida comum: as várias “comunidades” religiosas e as militares são os únicos sujeitos coletivos correntemente tolerados.<sup>3</sup>

Este artigo toma a multidão como um indicador significativo da vida coletiva e considera as recentes representações fotográficas da multidão anticapitalista feitas por Allan Sekula, Chris Marker e Joel Sternfeld. Talvez mais que qualquer outro modo de fazer imagens, a fotografia tomou a vida popular das multidões nas ruas como seu tema-chave. Como disseram Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz, trabalhar nas ruas “propicia um tipo de imagem que é peculiar à fotografia” (Westerbeck e Meyerowitz, 1994, p.34). Os “motins contra o FMI” ou a ressurgência dos motins por comida (*food riots*) em escala global tornam vitalmente importante que reexaminemos tais questões. Prestar atenção a figurações fotográficas da “multidão” ou do “proletariado heterogêneo” implica pensar sobre alguns dos modos pelos quais a fotografia tem sido entendida como uma “totalização de cima para baixo”, e a examinar imagens fotográficas da multidão anticapitalista como um processo alternativo de “universalização de baixo”.<sup>4</sup> São centrais nessa discussão os conceitos vinculados de cercamentos (de terras) e multidão.

Representações fotográficas recentes da multidão anticapitalista destacam como o protesto é rotineiramente descrito e pretendem desfazer essa imagística

1 Ver Alex Callinicos (2003, p.4-12); Peter Linebaugh (2008, p.12) e Zanny Begg (2005, p.629). Ver também David McNally (2006) e Eddie Yuen (2001). Michael Denning (2004, p.35-50) faz desses acontecimentos a base para uma sugestiva análise cultural em *Culture in the Age of Three Worlds* (Verso, Londres; Nova York, 2004, p.35-50).

2 Possivelmente, o ciclo de resistência do qual fez parte começou em meados dos anos 1970, com o que o *Midnight Notes* chamou de crise dos três pactos, o keynesiano, o stalinista e o da versão nacionalista do Terceiro Mundo. Ver “Toward the New Commons: Working Class Strategies and the Zapatistas”, *Midnight Notes*, citado em Denning (2004, p.46).

3 Veja-se o empenho profilático do Novo Trabalho em evitar a palavra “classe” na discussão recente sobre a desigualdade na Grã-Bretanha.

4 Para “totalização de cima para baixo” e “universalização de baixo”, ver Peter Linebaugh e Marcus Rediker (2000).

normativa, que vem de dois modos. De um lado, estão as imagens padronizadas dos meios de comunicação que seguem a tradição há muito estabelecida da “turba”.<sup>5</sup> São imagens que demonizam a multidão vista de cima – uma variante particular delas abunda atualmente nas representações da “turba islâmica”. Não surpreende que fotos de manifestantes violentos venham sendo a imagística mediática preferida sobre os protestos anticapitalistas; a esse respeito, o *Black bloc* desempenha um papel útil para a máquina de comunicação capitalista como para a polícia. De outro lado, artistas contemporâneos associados com uma revisão sapiente ou irônica do documentário fazem pouco para desafiar o esvaziamento intelectual da vida comum. Primeiro, essa fotografia *flâneuse* nos dá uma visão incomum da multidão como um significante vazio de individualismo. Pensem no trabalho de Philip-Lorca di Corcia ou Beat Streuli ou Sophie Calle. Em cada caso, um indivíduo é extraído da multidão como o foco da atenção. As imagens de grande escala, de Di Corcia, de gente comum na rua, produzidas com equipamento completo de iluminação de estúdio, refazem o documentário ao modo da fotografia de moda; os retratos de Streuli fazem um zoom em indivíduos ocupados em fazer nada; e Calle persegue a sua própria versão de “*stalking art*” (arte da perseguição) – rastreando uma figura selecionada na rua ao acaso – como um meio de preencher o tempo vazio. Mesmo quando essas imagens registram “diferenças”, elas seguem a lógica do eu/outro antes do que a do um/muitos.<sup>6</sup> Abandonar ou ironizar o documentário é a forma que o “recuo de classe” assume na fotografia. E como Jacques Rancière afirmou convincentemente, a dissolução teórica da categoria de classe significa que, com demasiada frequência, outros coletivos baseados em “formas nuas e não simbolizáveis de ódio ao outro” transbordam e preenchem o vácuo. As visões de “povo” que ocupam os espaços não ocupados são usualmente “ressurgências racistas e xenófobas, baseadas na reivindicação de identidade” (Rancière, 1997, p.804).

### Figurações comunistas

Os cercamentos (*enclosures*) e as multidões têm sido ambos objeto de muitos debates recentes. Leitores desta revista<sup>7</sup> não precisam de uma outra lustradela nos argumentos de Michael Hardt e Toni Negri, mas devo dizer algo sobre o uso que

5 A imagem da turba encontra sua forma mais convincente no tão brilhante quanto reacionário livro de Elias Canetti, *Crowds and Power* (1962). Aqui a turba figura um padrão mais amplo de contaminação e horror ao outro.

6 A mostra “Street and Studio” apresentada na Tate Modern em 2008 reitera essa tendência: à medida que a mostra progride, a rua dá lugar ao estúdio, ou melhor, colapsa a distinção na medida em que a rua se converte num anexo do estúdio. Esta é outra versão da ironia metropolitana que se acha esperta demais para encontrar evidências da história ou da sociedade em imagens documentais. Sobre o tema, ver: Debra Risberg (1999) e Allan Sekula (1999). A Tate é simplesmente um mecanismo dessa visão.

7 O texto foi originalmente publicado na revista inglesa *Third Text* (v.23, n.4, jul. 2009, p.447-464).

eles fazem do termo multidão, termo que eu emprego diferentemente. A imagem da multidão em Hardt e Negri é amorfa, elusiva e escorregadia – é só um pouco menos problemática do que a própria noção de “império”.<sup>8</sup> A multidão aparece como uma espécie de substituto da esperança radical, designando a revolta sem ser capaz de indicar sua materialização. Há muitas críticas convincentes ao texto de Hardt e Negri, mas eu simplesmente quero acrescentar que o paradigma figurativo de multidão que eles avançam é demasiado vago para desempenhar o papel constitutivo atribuído a ele. Uma visão alternativa de coletivo poderia ser extraída dos historiadores – E. P. Thompson, Christopher Hill, Peter Linebaugh e Marcus Rediker – que muito conscienciosamente empregaram uma forma alegórica de representação para trazer à força até o nosso tempo a antinomia radical do passado. Conquanto seu ponto de referência não seja Walter Benjamin, mas John Milton ou John Bunyan, deles é o passado tal “como lampeja num instante de perigo”: a história como o “segredo heliotropismo” a se voltar para o presente do qual falou Benjamin (2005, VI, p.65; I, p.58).

O único fator-chave na reativação do debate sobre os cercamentos é sem dúvida a própria globalização neoliberal. Uma enorme rodada de despossessão e acumulação está em curso atualmente, implicando assalto global aos direitos consuetudinários, a transformação de recursos de uso comum em propriedade privada e a implantação de mecanismos de mercado em todos os aspectos da vida social. Por exemplo, a transferência atual de terras, águas e florestas para mãos privadas na Índia é, como indica Arundhati Roy, “um processo de despossessão bárbara numa escala sem paralelo na história”.<sup>9</sup> Os historiadores marxistas britânicos deram muita atenção ao cercamento de áreas de uso comum e a rodada atual de cercamento confere ao trabalho deles uma nova urgência. O caso britânico não oferece um modelo de “padrão único” para o capitalismo contemporâneo, mas esse trabalho fornece sim ferramentas intelectuais substantivas para pensar a última rodada de cercamentos globais.

O ponto de partida para a análise desse processo é a seção de *O capital* intitulada “A assim chamada acumulação primitiva”.<sup>10</sup> Uma das grandes intuições de

8 Para uma coletânea de recensões críticas, ver Gopal Balakrishnan (2003).

9 Arundhati Roy, *Power Politics* (South End Press, 2001), citado em David Harvey (2006, p.45).

10 A tradução da palavra alemã *Ursprünglich* por “primitiva” é obviamente problemática. Como já notaram muitos comentaristas, “originária” ou “primária” são termos provavelmente mais próximos. Adam Smith usou “prévia”. O “assim chamada” é importante, porque a ideia de “acumulação primitiva” é utilizada frouxamente como um termo descritivo para um processo real na teoria mais recente. A ideia de acumulação primitiva foi aplicada pelos economistas políticos para explicar a origem da propriedade capitalista que, acreditavam eles, surgiu da abstinência praticada por pessoas imaginárias previamente ao surgimento do capitalismo. Para Marx, esse era um conto de fadas. Não houve um “*Ur-momento*” primitivo. Contra as histórias de origem “idílica” da economia política, Marx insiste – numa imagem muito apreciada por Rosa Luxemburgo – que o capitalismo veio à existência “pingando, da cabeça aos pés, e de cada poro, sangue e sujeira” (Marx, 1954, p.711-712).

Marx foi entender que isso era “nada mais do que o processo histórico de divorciar o produtor dos meios de produção” (Marx, 1954, p.668). A palavra utilizada nessa passagem é “divorciar”, mas o termo-chave é “separação”. Para Marx, o real processo histórico de acumulação era (é) um processo de composição de classe em que a propriedade privada é constituída mediante a separação dos produtores diretos dos meios de produção; ou seja, pela despossessão forçada das massas dos “comuns”. Como disse Marx,

assim, a população agrícola foi, primeiramente, expropriada à força do solo, expulsa de suas casas, convertida em vagabunda, e então açoitada, marcada, torturada por leis grotescamente terríveis, até à disciplina necessária ao sistema do assalariamento. (Marx, 1954, p.668)

Esse processo estava em curso na Inglaterra desde o século XIV, e pelo final do século XVI, existia já uma classe substantiva de capitalistas agrários, principalmente nos condados do sul. O modelo de aperfeiçoamento agrário capitalista que eles desenvolveram foi subsequentemente exportado como base do colonialismo inglês: em primeira instância para o “laboratório Irlanda” e depois para Virgínia e Barbados.

Estimulado pelo número especial de *Midnight Notes* sobre os “novos cercamentos” (“The New Enclosures”, n.10, 1990), travou-se um extenso e intenso debate sobre cercamento e “acumulação primitiva”. Aqui os cercamentos não representam um antigo ponto de origem, mas um assalto perpétuo do capital às terras e homens comuns.<sup>11</sup> Historicamente, o cercamento não foi simplesmente um processo de cercar áreas comuns. Cercar a terra é simplesmente um tropo particularmente vívido para uma apropriação muito mais extensiva de recursos outrora mantidos em comum. O processo daquilo que David Harvey remodelou utilmente como “acumulação por despossessão”<sup>12</sup> implicou centralmente a reificação dos “direitos não monetários de uso” convertidos em “direitos capitalistas de propriedade” (Thompson, 1977, p.244); ver também os inestimáveis Thompson, 1993; 1994). Hoje, o capital financeiro, o crédito e as dívidas exercem um papel central. Na Grã-Bretanha, os cercamentos incluíram o fechamento de pastagens

11 Há um grande debate sobre a relação entre “acumulação primitiva” e acumulação, que vai de Marx, passando por Lenin e Rosa Luxemburgo, até Samir Amin. O ponto essencial é que “a acumulação num lugar pode corresponder à acumulação primitiva em outro, no qual a produção *ex novo* da separação pode ser a condição da *reprodução* da mesma separação em outro lugar conexo” (Massimo de Angelis, <http://www.thecommoner.org>, p.11 e também Massimo de Angelis, *The Beginning of History: Value Struggles and Global Capital*, Londres, Pluto, 2006).

12 David Harvey (2006) acredita que o debate sobre a acumulação primitiva leva a crer num acontecimento único – uma espécie de *big bang* capitalista –, e não capta a natureza contínua do processo. Por esse motivo, ele prefere o conceito de “acumulação por despossessão” a “acumulação primitiva” e cercamento. A versão de Harvey acentua a natureza dinâmica desse processo; no entanto, vou falar em cercamento porque quero manter a forma histórica do debate.

comuns, a desocupação forçada das terras altas, desflorestamento, drenagem dos pântanos, restrição de acesso dos direitos à água ou proscrição do direito à coleta de alimentos e combustíveis, a introdução de leis de caça draconianas. Os camponeses pobres não eram donos da terra comum, mas detinham direitos de uso que incidiam sobre ela. A lista extensiva desses direitos constitui um imaginário comunista perdido.<sup>13</sup>

Os *gentlemen* temiam que esses direitos de uso comum tornassem os pobres indolentes e indisciplinados: vale dizer, na medida em que os homens comuns podiam “virar-se por si” mesmos, eles eram independentes da forma-salário e podiam existir à margem da economia de troca.<sup>14</sup> Quase 30% do território da Inglaterra foi cercado entre 1600 e 1760. Outros 6 milhões de acres foram cercados por determinação do Parlamento (McNally, 1993, p.13) na última fase entre 1760 e 1830. Durante o século XVIII, a lei repetidamente governou em favor da propriedade absoluta e contra direitos de uso coincidentes (Thompson, 1977, p.241). Simultaneamente, foi criminalizado o direito consuetudinário à coleta de restos – que permitia aos pobres melhorar sua subsistência num modo que não implicava submissão à disciplina do trabalho moderno e à forma salário: lascas dos estaleiros (o direito às sobras de madeira), retalhos dos alfaiates (os fragmentos de roupa abandonados quando as peças de roupa já tinham sido cortadas) (Linebaugh, 1993).<sup>15</sup> Na medida em que os *gentlemen* proprietários redefiniram esses costumes como crimes, a forma-salário foi impingida aos pobres (Hay; Linebaugh; Thompson, 1975; Linebaugh, 1993).<sup>16</sup> Foi preciso uma luta prolongada, implicando o terror de massa da força e deportações, para impor as ideias inusitadas de propriedade absoluta e trabalho assalariado à população recalcitrante (Hill, 1991, p.219-238). Direitos tradicionais tornaram-se mercadorias e o mesmo aconteceu com o trabalho: o homem comum tornou-se progressivamente trabalhador assalariado.

A “multidão” é às vezes invocada em contraste com o cercamento, velho ou novo, mas as imbricações desses termos têm sido insuficientemente captadas. Não é apenas que os cercamentos produziram a multidão; eles também geraram suas definições. Por estranho que pareça, eles também produziram as definições de fotografia. Aqui o ponto de referência não é Spinoza, mas o ensaio de Christopher

13 Dois glossários fornecem guias essenciais para esse vocabulário: o primeiro é de Iain Boal in Yuen et al. orgs. (2001); o segundo é de Peter Linebaugh (2008). Este último recebeu uma atualização crítica com séries de “amplificações modernas”.

14 Janet Neeson (1993, p.165) calcula que no fim do século XVIII o material coletado para servir de combustível correspondia a nada menos de um terço da receita familiar dos plebeus. Grande parte do trabalho de coleta era realizado por mulheres e crianças; o cercamento e o fim do comunitarismo tiveram consequências nefastas para a independência das mulheres. Ver Jane Humphries (1990).

15 Lascas e retalhos remetem ao pesadelo dos jantares escolares.

16 Marx fez seu próprio giro para o comunismo observando a criminalização dos direitos de uso coincidentes (Karl Marx, “Debates on the Thefts of Wood”, Karl Marx e Friedrich Engels, *Collected Works*, v.1, Lawrence & Wishart, Londres, 1975). Como os historiadores mostraram, ninguém se tornava voluntariamente trabalhador assalariado se tivesse outra escolha.

Hill “The Many-Headed Monster” (1991, p.181-204) e seu prolongamento em *The Many-Headed Hydra*, o maravilhoso livro de Peter Linebaugh e Marcus Rediker (2000). Hill argumenta que os escritores da elite na Grã-Bretanha até 1640 partilhavam quase universalmente o que poderíamos chamar, seguindo Rancière (2007), de “ódio à democracia”. A democracia constituía uma tirania, era a concordância de tais autores, contra a autoridade e a propriedade dos *gentlemen*. Essa ideologia antidemocrática girava em torno de tropos conexos à multidão, que incluíam não apenas “a plebe mais pobre da Inglaterra”, mas às vezes até a “espécie mediana”. Hill junta uma incrível variedade dessas metáforas. Encontramos “a multidão de muitas cabeças”, a “baixa multidão”, “aquela multidão feroz e selvagem”, “o monstro de muitas cabeças”, a “multidão estonteada”, “a estonteada, fanática, sanguinária multidão”, a “multidão sem cabeça”, “a heterogênea facção de cem cabeças”. A multidão era descrita como “ímpia”, “furiosa”, “ignóbil”, “indisciplinada”, “dissoluta”; era sujeita à violência e ao tumulto. Era “mecânica”, servil e passível de ser escravizada. Era um “amontoado de loucos” e um “camaleão variegado”.

Essa figuração da multidão reúne, numa série de tropos satânicos, todos aqueles situados fora das relações dominantes de poder e propriedade. Quatro características-chave podem ser observadas quando a multidão é vista de cima. Primeira, ela é simultaneamente plural e singular: a multidão implica uma dialética de um e de muitos. Segunda, não é humana, mas um animal ou monstro – uma fera ou Hidra. Terceira, a multidão tem simultaneamente muitas cabeças e é acéfala ou sem cabeça. Nessa visão, a multidão pode ser ativa, mas *não* é consciente. Pelo contrário, suas ações são sem razão e virtude; a multidão é selvagem ou frenética; ela é conduzida por urgências básicas, inveja, paixões animais e desejos incontroláveis. Vontade e iniciativa são tidas aqui como desordeiras. Quarta, a multidão é o que E. P. Thompson chamou de “uma espécie de besta horizontal”, em que as diferenças são contíguas. Thompson fez uma distinção teórica importante entre formas sociais horizontais e verticais. A besta horizontal assinala diferenças principalmente em relação a uma força externa (os *gentlemen*), antes do que distinções internas “verticais” que dividem a multidão contra si mesma. Seu exemplo de divisão vertical é o sindicalismo por categorias, mas certas formas de pensamento da alteridade pós-moderna se encaixam nesse padrão.<sup>17</sup> No prefácio de *A formação da classe operária inglesa*, Thompson (1968, p.8-9) insistiu que as classes não são “coisas”, “estruturas” ou “categorias” fixas, mas relações que só existiam em conflito.<sup>18</sup> Classes horizontais adquirem existência mediante lutas históricas. Multidão designa uma posição totalizada em oposição

17 Para a “besta horizontal” em contraposição à diferença vertical, ver Thompson, “The patricians and the plebs” (1993).

18 Ver também Ranajit Guha (1999).

à dos *gentlemen*-homens. No todo, tal concepção de multidão é viciosa e letal: igualitaristas (*levellers*), servos, escravos e braçais (trabalhadores) são agrupados juntos como os vários membros ou cabeças de um monstro inumano e perigoso. Seu destino coletivo é o trabalho e o chicote, prisão e força, o recrutamento e as galés, a plantação, a oficina e a fábrica.

A multidão surge da dissolução dos laços comunais e da criação de uma relação de classe nova. Hill nos mostra como a multidão é vista quando totalizada de cima para baixo. No entanto, ele deixou escapar algumas determinações importantes que descrevem a multidão como transnacional, multiétnica e multirracal: “heterogênea”, um “amontoado de loucos” e um “camaleão variegado”. O camaleão variegado possivelmente alude, mais uma vez, à Hidra, mas o “variegado” é interessante e as outras duas referências indicam roupas esfarrapadas e multicoloridas. A combinação sugere pobreza e palhaçada, mas também aponta para uma imagem multirracal de multidão (Linebaugh; Rediker, 2000). O relato de Hills pertence à tradição de uma “História do povo da Inglaterra”: uma historiografia comunista formada durante o período da Frente Popular. É uma visão do “nacional-popular” preocupada em identificar correntes e forças democráticas *no interior* da formação nacional. Para os membros do influente grupo de historiadores do Partido Comunista da Grã-Bretanha, o “nacional-popular” veio a ser identificado com formas da dissidência protestante; seitas radicais da revolução inglesa; os escritos de Milton, Bunyan e William Blake; o conceito de “Jugo Normando” e o ideal do “homem inglês naturalmente livre”.<sup>19</sup> Mas que dizer dos que não eram ingleses, nem homens, nem “naturalmente livres”? Como notou Paul Gilroy, a visão do “socialismo num só país” e o tema do “homem inglês naturalmente livre” introduzem uma dimensão limitadora nacionalista no trabalho desses pensadores radicais (1993, p.14).<sup>20</sup> Este elemento dessa tradição intelectual requer reinvenção para uma nova política socialista.<sup>21</sup> A própria sugestão de Gilroy é útil. Ele argumenta que “historiadores culturais podiam tomar o Atlântico como uma única unidade complexa de análise em suas discussões sobre o mundo moderno e usá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural” (1993, p.15). Sua proposição pode ser desenvolvida por meio da obra de Linebaugh e Rediker, que lidam com a ideia de multidão exatamente dessa maneira.

*The Many-Headed Hydra*, de Linebaugh e Rediker, presta especial atenção aos pontos cegos dos historiadores ligados ao Partido Comunista Britânico. Este

19 Para um apanhado de alguns desses temas na historiografia comunista britânica, ver Raphael Samuel (1980).

20 Conquanto essa dimensão constanja o pensamento desses internacionalistas, Gilroy tem o cuidado de não insinuar que o resultado é racista.

21 Essa crítica poderia ser perseguida através dos Estudos de Subalternidade ou do trabalho de Saree Makdisi (2003), que liga a história antinomiana e ideias autônomas em seu recente estudo sobre Blake.



livro é tão significativo porque remodela o relato da formação de classe segundo os gêneros e a pluralidade étnica e ao mesmo tempo permanece comprometido com uma visão socialista revolucionária de iniciativa coletiva e de solidariedade. Se a Hidra forneceu uma imagem da multidão vista de cima, Linebaugh e Rediker também observam de baixo para cima. E encontram não apenas a multidão organizada pelas redes do capital; não apenas pessoas diversas misturadas em turmas de trabalho ou lançadas através dos continentes, mas um “proletariado heterogêneo” – uma identificação consciente e uma atividade revolucionária. No livro deles, encontramos um excepcional elenco de personagens e, em cada revolta ou organização radical em qualquer lado do Atlântico, uma reserva heterogênea de radicais antinômicos, escravos, marinheiros, homens comuns e irlandeses expropriados, os pobres e aqueles artesãos que perderam a sua independência. Linebaugh e Rediker chamam esse processo de formação coletiva de “universalização de baixo para cima”.<sup>22</sup>

### Uma fotografia é uma multidão

Se tomarmos os cercamentos (*enclosures*) e a multidão, ou a acumulação primitiva e o proletariado heterogêneo, como conceitos-chave para pensar o capitalismo global, então vale a pena observar que a fotografia esteve imbuída desses termos desde o início. Podemos tomar como exemplo o influente livro *Pictorial Effect in Photography* [O efeito pictórico em fotografia] (Robinson, 1869). Em três páginas, Robinson investe contra a ideia de que a natureza “deva ser servilmente imitada”: copiar, dizia ele, era “vulgar” (p.60). Ele menosprezava a visão daqueles que pensavam que a cópia “mecânica” produzia imagens.<sup>23</sup> Segundo ele, tais críticos pensavam que qualquer paisagem era “igualmente bela” se retratada com “absoluta precisão”. Tal “doutrina” equiparava a arte a “uma cópia servil da natureza” e reduzia a obra de todos os fotógrafos a “um padrão único”. Em contrapartida, Robinson posicionava-se pela arte, pela verdade e pela composição da fotografia. Robinson articulava valores estéticos bastante correntes em seu tempo,

22 A universalização vinda de baixo é um exemplo daquilo que Étienne Balibar chama de “*égaliberté*” (igualibertarismo). Segundo Balibar, os conceitos centrais de liberdade e igualdade, que surgiram com a Revolução Francesa, não estão limitados no tempo e no espaço, e sim são capazes de uma extensão infinita. Conquanto os Direitos do Homem tenham sido reivindicados pelo Terceiro Estado, isso ocorreu apenas pouco antes de os escravos haitianos exigirem ser tratados como homens e antes que *The Rights of Woman* aparecesse impresso. Balibar também argumenta convincentemente que igualdade e liberdade implicam-se uma à outra. Qualquer exigência de ampliação de uma provavelmente envolverá a outra (1994, p.39-60). Para uma boa discussão, ver Alex Callinicos (2006).

23 A palavra “mecânico”, como era usada pelos primeiros a escrever sobre fotografia, tem sido muito mal compreendida por teóricos e historiadores. Ela se refere não a máquinas, mas a “braçais (mecânicos)”, ou seja, a trabalhadores, e deriva da distinção renascentista entre artes liberais (racionais) e artes mecânicas (manuais). Para uma descrição extensa sobre o pensamento estético e fotográfico do século XIX, ver meu livro (2006).

mas vale a pena prestar atenção em seus termos, pois muitos deles são extraídos da satanização histórica da multidão. Essas poucas páginas põem juntos servos, escravos, trabalhadores braçais, os rudes e os igualitaristas (*levellers*). Essas figuras alegóricas inferiores e da escória eram tidas pelos *gentlemen* como bestas de carga capazes apenas de trabalho não mental. A multidão aparece nessa descrição como os elos de uma configuração metonímica, por sinédoque – mulheres, escravos e trabalhadores são cabeças alternativas de uma mesma besta. Os valores da arte emergem em contraste com essa multidão heterogênea.

As distinções entre arte e testemunho, imagem e documento, são expressas por termos extraídos de uma alegoria da multidão. O documento fotográfico gera efeitos de verdade porque, na totalização de cima para baixo, é considerado insensato (do mesmo modo que o proletariado heterogêneo do qual é homólogo). O documento fotográfico é correlacionado com essa suposta ausência de iniciativa ou direção intelectual; aparece como cópia imediata e literal porque nenhum *gentleman* compareceu para exercer a “discriminação.” Quantas vezes já ouvimos essa história? Como lembrete, alguns exemplos vão bastar. Em 1859, o advogado J. M. Duncan, de Edimburgo, argumentou que uma imagem intitulada *An Interior of Roslyn Chapel* [Uma vista interior da capela Roslyn] “fora obsequiosamente traçada pela própria natureza, enquanto o dono da câmera, ausente da cena de seu triunfo artístico, tomava seu desjejum e dava sua cachimbada matinal” (Duncan, 1859, p.194).<sup>24</sup> Uma imagem que se produz por si mesma na capela Rosslyn é um pequeno mistério digno de Dan Brown! Nada menos do que um crítico como André Bazin reivindicava que a fotografia era um “impassível processo mecânico”. Com base em tal suposição, ele sugeriu: “pela primeira vez, uma imagem do mundo se forma automaticamente, sem a intervenção criativa do homem”. Bazin acreditava que esse estatuto automático conferia à fotografia “uma qualidade de credibilidade ausente de qualquer outro modo de elaboração de imagens” (Bazin, 1967, p.9-16). É uma característica definidora da objetividade atribuída à ação de fotografar que se trate de uma imagem acéfala. No melhor dos casos, a imagem é percebida como força natural – nos primeiros anos havia referências repetidas a imagens feitas pela ação do sol –, mas a ausência de consciência é frequentemente descrita como morte, sono e torpor do sujeito (pense-se em Barthes).

Ao longo de sua história, a fotografia tem lutado para fugir desse modelo figurativo. Explorar tal estrutura poderia facilmente consumir uma vida de trabalho, mas uns poucos exemplos mais ou menos casuais podem ajudar. O documentário é uma prática complicada e multiforme, mas podemos apenas notar o aspecto dessa tradição que emprega a retórica da individualização – traduzir situações sociais em tragédias pessoais. A esse respeito, o documentário é completamente metonímico, ao modo da sinédoque. O foco no indivíduo gera identificação sub-

---

<sup>24</sup> Duncan utiliza uma grafia irregular para Rosslyn.

jetiva, mas ao custo de perder de vista as relações sociais: “humanizar” é como, com frequência, isso é denominado.<sup>25</sup> Nessa espécie de documentário, a vida coletiva do trabalho tende a desaparecer. Em contrapartida, os fotógrafos de rua normalmente mergulham na multidão. Garry Winogrand é o exemplo arquetípico. Joel Meyerowitz descreveu a prática de Winogrand como “entrar no mar e deixar as ondas quebrarem sobre você. Você sente a força do mar. Na rua, cada uma das ondas sucessivas traz um novo elenco de personagens. Você recebe onda após onda, você se banha naquilo” (Westerbeck; Meyerowitz, 1994). O “oceano” feminino é notável aqui, particularmente em *Women are Beautiful* [Mulheres são lindas] (1975), de Winogrand. Suas fotos quase sempre acendem momentos de interesse dramático, retratando a multidão como um fluxo de particularidades sem fim. A singularidade em questão é em última instância um reflexo da própria subjetividade única do fotógrafo – como figura acima ou de fora da massa. Se o documentário normalmente implica distância e separação, a tradição estética da fotografia de rua persegue uma imersão na multidão, paradoxalmente independente dela, enquanto isola indivíduos. Andreas Gursky apresenta um modelo diferente. Tornou-se obrigatório considerar os espetaculares valores de mercado da fotografia colorida em grande escala na Alemanha – mas o retorno constante de Gursky ao tema da multidão passou despercebido.<sup>26</sup> Em sua obra, a multidão é uma presença reiterada, mas que sempre se move constrangida. A atividade da massa na sua obra é um movimento orquestrado, tome ele a forma de consumo, do trabalho ou do lazer. A multidão é esvaziada de vontade ou espontaneidade em suas imagens e sempre responde a uma força gravitacional externa, seja nos estados de transe numa *rave*, nas disciplinadas atividades esportivas ou no caráter repetitivo e monótono da disciplina laboral. Gursky é um artista do “adestramento” e suas imagens de multidão estão sujeitas a inflexões com glosas conservadora, “foucaultianas” ou “frankfurtianas”; num certo sentido isto não é surpreendente uma vez que, não importam suas diferenças, esses *approaches* partilham de uma “teoria lemingue” acerca da multidão.<sup>27</sup>

### **“De um corpo pronto a mostrar a que veio”: três premonições (Ted Hughes, 2003)**

A fotografia continua a ser moldada por uma constituição imaginária da multidão, mas, ao mesmo tempo, a multidão continua a ser em grande parte invisível. Meu objetivo aqui é sugerir alguns caminhos para poder pensar desde baixo, com a ajuda de projetos fotográficos recentes, acerca de uma visão alternativa

25 Como sustenta Martha Rosler (1981, p.59-86), a fotografia documental tradicional é uma manifestação liberal, estreitamente ligada a um Estado intervencionista, à caridade (e, talvez pudéssemos acrescentar, a ONGs).

26 Sobre a multidão em Gursky, ver Zanny Begg (2005).

27 Sobre “adestramento”, ver Henri Lefebvre (2004).

de multidão. Sem dúvida, bem poucos de nós temos fotografias tiradas durante alguma manifestação entre os nossos instantâneos de família. Estes em geral são imagens monótonas de pessoas, cartazes ou *souvenirs* do tipo “eu estava lá”. Os trabalhos a que me refiro têm um *approach* bem distinto deste. São sequências estruturadas que “dão forma” a uma visão desde baixo. Allan Sekula sugeriu que sua obra *Fish Story* é constituída por uma “montagem sequencial”. Suas fotos não pretendem ser vistas como simples imagens, mas como construções de sequências narrativas. A resposta de Sekula aos questionamentos modernistas favoráveis à construção ou encenação é produzir sequências de fotografias que chamam a atenção para o processo de edição, enquanto mantêm distância da imagem encenada segundo a moda (Sekula, 1997, p.49). Provavelmente, tal princípio subjaz a todos os relatos imagéticos de documentários, mas Sekula desenvolveu uma versão muito consciente modelada a partir da “montagem horizontal” de Chris Marker.<sup>28</sup> A montagem horizontal dá forma a uma nova visão da “besta horizontal” de Thompson, ao estabelecer pontos de detalhe intercambiáveis e em múltiplas camadas que se totalizam em oposição a outra força social horizontal e externa. Sem dúvida, a forma quadriculada poderia ser usada para tal fim, mas todos os meus três exemplos empregam o modo horizontal para produzir premonições do proletariado heterogêneo em formação e em cada um deles faz isso ao dispor a multidão em oposição à dominação de classe encarnada no Estado.

### À espera do gás lacrimogêneo

*Waiting for Tear Gas (White Globe to Black)* [À espera do gás lacrimogêneo (do globo branco ao preto)], de Allan Sekula, é uma sequência de *slides* diapositivos com oitenta imagens criadas a partir de fotos que ele fez durante os cinco dias de protesto contra a Organização Mundial do Comércio (OMC) em Seattle, em 1999.<sup>29</sup> É de Zanny Begg o mais sério e inteligente comentário desse trabalho. Begg argumenta que *Waiting for Tear Gas* é uma obra “rizômica”, sem começo nem fim. Esse trabalho, no entanto, apesar da circularidade, é marcadamente estruturado e sequencial, o título proclama um movimento direcional: *Do globo branco ao preto*. A sequência abre com uma imagem de um globo branco e fecha com a de um globo preto; além de insinuar uma mudança de alcance global, essas duas imagens emolduram uma sequência que vai do dia para a noite e do humor do carnaval à repressão. O movimento temporal apresenta um desafio ao anarcocomunismo, ao espontaneísmo ou autonomismo, atualmente proeminente na esquerda cultural. *Waiting for Tear Gas* confronta o movimento dos movimentos com o problema do poder organizado do Estado.

28 A ideia de “montagem horizontal” aplicada a Marker é de André Bazin, citada em Nora M. Alter, (2006, p.15).

29 Alexander Cockburn, Jeffrey St Clair e Allan Sekula (2000); Allan Sekula (2003). Para uma interessante reflexão sobre essa obra, ver Zanny Begg, “Recasting Subjectivity” (2005).



Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas*, 1999, sequência de slides, cortesia de Allan Sekula.

Sekula não só recusou a concepção jornalística padrão da imagem-síntese, mas perseguiu esse projeto como uma crítica explicitamente negativa dos protocolos fotojornalísticos. Como ele diz, “a regra geral para esse tipo de antifotojornalismo” é “nada de *flash*, nada de lentes tele, nada de máscara antigás, nada de foco automático, nada de crachá de imprensa e nada de estresse para capturar a qualquer preço a imagem-síntese da violência dramática”. Sob as condições dessas autoproscrições, a visão desligada é realmente impossível: o fotógrafo será provavelmente tratado como manifestante e sujeito ao gás CS (lacrimogêneo) junto com cada um dos outros. A consequência disso nos dá uma perspectiva interna da dinâmica da multidão. Aqui o detalhe sintomático é empregado para desenvolver a vida da multidão heterogênea em vez de dissipá-la. A multidão anticapitalista emerge nesse corpo de imagens como uma forma social horizontal unida, muito mais do que separada, por diferenças. Os protocolos negativos adotados por Sekula são centrais para tal visão, porque a ausência de foco automático e de *flash* (com sua gama cromática dissonante) fornece o modo de experiência da multidão; para as sensações provocadas pelo ataque da polícia ou para o caos e a confusão que sucedem ao momento do gás ou da explosão percussiva. A má fotografia está há muito no centro das reivindicações do realismo crítico: nesse trabalho, Sekula encontrou um novo modo de empregar essa estratégia de renúncia às normas de qualidade.

Multidão é uma categoria relacional que só assume existência em oposição aos que se contrapõem a ela, seja em “equilíbrio”, “reciprocidade” ou como “campo

de força”. Os termos, é claro, provêm do grande relato de Thompson acerca da relação entre o senhorio e a plebe no século XVIII. Thompson (1993, p.57) escreveu: “Há um sentido no qual os que mandam e a multidão necessitavam cada um do outro, observavam um ao outro, representavam um teatro e um contrateatro para a plateia um do outro, moderavam o comportamento político um do outro”. Thompson (1993, p.260) argumentou contra a sobreextensão dessa análise a todas as situações de multidão. No entanto, a atual formação pré-classista da multidão parece ecoar as condições do século XVIII. Na situação atual, os antagonismos dialéticos que definem as classes entram em jogo, mesmo na ausência de uma clara iniciativa ou de uma consciência de classe. Thompson argumenta que a multidão e as forças da ordem definiram posições de sujeito recíprocas: elas totalizaram cada uma a outra. Em *Waiting for Tear Gas*, a multidão e a polícia atuam uma para a outra, desempenhando papéis simbólicos de oposição, força e repressão. A diferença é que o contrateatro é sempre uma prova de força, um teste de determinação. No contrateatro, a multidão demarca sua vontade coletiva contra a determinação do Estado de segurá-la. Nesse espaço novas identidades coletivas se formam: torná-las visíveis é uma tarefa política crucial.

Sekula conhece esse debate histórico e sua sequência captura algo do contrateatro de Thompson. A multidão é descrita aqui em sua diversidade como uma força carnavalesca: cabelos *punk* e *trabajadores*,<sup>30</sup> boêmios variados e feministas, roqueiros e sindicalistas afros, todos espontaneamente agrupados; como uma grande tartaruga atravessando a pista; e lá está o Demônio em pessoa, completo com uma motosserra de papelão (na verdade, há dois, Moloch e Belial). Como Sekula escreve na introdução para este trabalho: “A aliança nas ruas era sem dúvida estranha, mais variada e inspirada do que poderia ser expresso por chistes e trocadilhos entre ‘*teamsters*’<sup>31</sup> (caminhoneiros sindicalizados) e ‘*turtles*’ (tartarugas<sup>32</sup>)” (Sekula, 2003, p.310). Mas a sequência também presta atenção à territorialização da multidão horizontal pelo Estado. Numa imagem bizarra do mercado público, um letreiro que diz “conheça o produtor” ergue-se por trás de uma fila de policiais montados usando máscaras contra gases, a cena toda iluminada num rosa lúrido. Seu projeto documenta “pessoas aguardando, desarmadas, às vezes deliberadamente nuas no frio invernal, pelo gás, pelas balas de borracha e as granadas de concussão” (Sekula, 2003, p.310). Esperar o gás lacrimogêneo é uma estratégia perigosa, e em alguns casos heroica, que é calculada para desnudar a violência latente do Estado. Esses manifestantes provocam o poder; esvaziam sua grandiloquência com humor e vulnerabilidade. As “damas de peitos de fora” – é o nome dado a elas – expõem os

30 Sekula usa o termo para designar trabalhadores imigrantes, originários da América hispânica. [Nota de Luiz Martins.]

31 *Teamster*, literalmente, pode ser traduzido por caminhoneiro. Entretanto, o termo comporta aqui um significado adicional, pois assim eram conhecidos os membros do maior sindicato norte-americano, sob a liderança (1958-1971) do controvertido chefe sindical Jimmy Hoffa (1913-1975/82), desaparecido misteriosamente em 1975.

32 Denominação atribuída aos ecologistas e ambientalistas.

laços recíprocos entre autoridade e oposição: contrastando carne e sangue com os corpos blindados da polícia. Como observa Sekula, aqui “o corpo humano afirma-se nas ruas da cidade contra a abstração do capital global” (2003, p.311).

### Respondendo ao olhar

Chris Marker vem há cinquenta anos fazendo filmes que simultaneamente registram e analisam movimentos revolucionários globais. Seus documentários reflexivamente estruturados conquistaram recentemente renovada preeminência como modelo para o novo realismo crítico. Já na casa dos 80, Marker mais uma vez encontrou a rebelião nas ruas de Paris e, em 2004, respondeu com o filme *The Case of the Grinning Cat* [O caso do gato sorridente] (*Chats perchés*). Produziu também uma série de fotos em preto e branco e manipuladas que constituíram o núcleo de sua exposição *Staring Back* [Respondendo ao olhar], no Wexner Center for the Arts, em Ohio (EUA), em 2007.<sup>33</sup> A mostra e o livro correlato de mesmo nome reúnem duzentos retratos feitos em várias parte do mundo por Marker entre 1952 e 2006 (Marker, 2007).<sup>34</sup>



Chris Marker, *Staring Back*, foto em preto e branco, cortesia do Wexner Center for the Arts.

33 O Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, exibiu a mesma mostra, com o título original (*Staring Back*) entre 14 de julho e 25 de outubro de 2009. [Nota de Luiz Martins]

34 Algumas das imagens de *Staring Back* são retratos fotográficos, outras são extraídas de seus filmes. O livro foi organizado em quatro seções: (1) “I Stare 1”; (2) “They Stare”; (3) “I Stare 2”; (4) “Beast of...”. Contém ainda ensaios de Bill Horgan e Molly Nesbit.



Chris Marker, *Staring Back*, foto em preto e branco, cortesia do Wexner Center for the Arts.



Chris Marker, *Staring Back*, foto em preto e branco, cortesia do Wexner Center for the Arts.

*The Case of the Grinning Cat* e *Staring Back* ecoam seu comentário de 1964 sobre *Le Joli Mai*<sup>35</sup> (1962), quando sugeriu que havia editado as 55 horas de filmagem de modo tal que “a totalidade emergisse de cada corte” (entrevista com

35 Intitulado, no Brasil, de *O encantador mês de maio*, o filme foi premiado nos festivais de Veneza (1963) como “o melhor primeiro filme” e obteve o prêmio principal no festival de documentários de Leipzig, no mesmo ano. O filme, com entrevistas e cenas variadas da cidade, lançado em 1963, foi rodado em Paris logo após a conclusão da guerra e o reconhecimento pela França, nos acordos de Évian-les-Bains (18/3/1962), da independência da Argélia. [Nota de Luiz Martins]



Chris Marker, [1964], in Alter, 2006, p.131). Meu enfoque mira a primeira seção desse trabalho, intitulada “I Stare 1” (eu olho 1), que consiste em 75 fotografias.

À primeira vista, Marker parece ecoar a redução da multidão a uma série de indivíduos. “I Stare 1” compreende em destaque imagens de pessoas extraídas da multidão, realçadas digitalmente para aumentar a singularidade do objeto. No entanto, as imagens de Marker não reprimem totalmente a multidão, cuja presença é sempre sentida, e ele não captura seus objetos à revelia. Repetidamente, os manifestantes “respondem ao olhar” e fixam Marker de volta. Essas imagens memorizam detalhes significativos da vida comum. Em parte, a construção abrangente aqui é a figura conhecida como Chris Marker que aparece não como indivíduo criativo e singular, mas como testemunha participante de meio século de lutas políticas. Como de hábito, a voz de Marker está em todo lugar desse projeto, irônica e melancólica, indicando histórias idiossincrásicas como também chamando deliberadamente a atenção para os pontos fracos da esquerda. Mas, se a cronologia da vida de Marker proporciona uma moldura para essas imagens – e inclui uma rara imagem dele (como preso numa manifestação no Pentágono em 1967) –, o foco está simultaneamente na vida interna da multidão. Ele assesta as lentes nas diferenças internas da unidade. Um dos traços notáveis da sequência é o crescente número de mulheres evidente nas manifestações recentes, mesmo se isso aparece como um efeito lateral da dúbia fascinação de Marker pelas “beldades” femininas. Estudantes franceses, jovens trabalhadores e velhos membros da CGT aparecem ao lado de pessoas da África e da Ásia. Cada uma delas traz uma história particular para a vida comumente definida em oposição às forças da direita.

“I Stare 1” começa com uma imagem de 1961 de um grupo de homens e mulheres postados num parapeito observando uma manifestação. A figura central, de boina, é o idoso Maurice Thorez, então secretário-geral do PCF. A manifestação rememora as oito pessoas mortas na semana anterior, na estação Charonne do metrô, quando protestavam contra a participação da ultradireitista *Organisation de l’Armée Secrète* (OAS) em ações para aterrorizar a oposição à guerra da França contra a Argélia. Quando a polícia atacou descontroladamente, os manifestantes se refugiaram na estação e essas oito pessoas foram mortas esmagadas. É significativo que a sequência abra com essa imagem. A imagem de Thorez e a árvore que está logo atrás lançam uma sombra sobre essas imagens, mas também é importante que Marker comece com uma imagem da repressão de Estado e de solidariedade anticolonialista. Apesar de todo o sentimentalismo evidente em algumas dessas fotos, há também contrastes em evidência. Imagens da violência policial irrompem na multidão de Marker. As imagens iniciais trazem-nos rostos ensanguentados e policiais brandindo cassetetes em momentos históricos anteriores. Os policiais da época usavam capacetes simples e, às vezes, óculos de proteção. Nas manifestações recentes, a repressão do Estado é menos evidente, mas a imagem de um policial vigilante com colete de proteção indica que a polícia se faz ainda presente quando necessário.

A câmera de Marker parece demorar-se em rostos jovens. Há talvez algo de voyeurismo nisso, mas Marker emprega essas imagens para projetar o futuro. A imagem de multidão que emerge aqui é a de continuidade radical: em suas palavras, “uma nova geração assume o bastão”. Em alguns pontos, a imagem icônica do Che evoca memórias de lutas anteriores. França em 1961, os Estados Unidos em 1967, maio de 1968 são conectados a manifestações francesas recentes contra Le Pen e contestando a precariedade do emprego juvenil resultante do *Contrat Première Embauche* (Contrato de primeiro emprego) de 2006. Apenas o colete do policial parece mudar. “Não, não é um *still* de Pudovkin, mas de hoje na Bastilha”, ele escreveu sobre uma imagem de 2006 (Bill Horrigan, “Some Other Time” in *Staring Back*, 2007, p.139). A frase é um clássico de Marker, evocando ao mesmo tempo a história do cinema e a história revolucionária, ambas se encontrando no presente. Sem dúvida, ele teria gostado de incluir fotos impossíveis de 1871, 1848 e 1789, e também de lutas anticolonialistas, de São Domingos à Argélia. Marker termina sua sequência com a imagem de abertura emparelhada com uma nova. Onde estava Thorez, há agora outras pessoas observando um novo protesto contra o racismo e a degradação capitalista. Essas imagens ligam entre si cinquenta anos de história. Entre a tomada de uma e outra, ele escreve:

Estive no Japão, Coreia, Bolívia, Chile. Filmei estudantes na Guiné-Bissau, médicos no Kosovo, refugiados bósnios, ativistas brasileiros, animais em toda parte. Cobri as primeiras eleições livres na Alemanha Oriental após a queda do Muro, e farei os primeiros momentos da *Perestroika* em Moscou, quando as pessoas já não tinham mais medo de conversar com as outras. Troquei película por vídeo, e o vídeo por computador. Enquanto isso, no balcão, a árvore cresceu, só um pouquinho. Nesses poucos centímetros, estão quarenta anos de minha vida. (Marker, 2007, p.43)

Essa passagem recusa claramente privilegiar seja a mudança, seja a continuidade. A imagem da árvore parece impor uma imagem de desenvolvimento orgânico, embora as pessoas sejam diferentes. Enquanto o fundo pouco mudou, o foco da luta agora reside noutro lugar. A imagem final molda a sequência como um luto melancólico pelas políticas do PCF que se perderam, mas isso não é tudo o que há na sequência. A montagem horizontal de Marker é uma configuração poética que recusa a temporalidade linear da derrota “a partir do ponto de vista dos derrotados”. Se a história é uma série de vitórias dos poderes dominantes, o trabalho de Marker escapa dessa construção linear; em vez disso, ele emprega a montagem horizontal para sugerir uma continuidade na dissensão. Como Benjamin, de quem aqui ele parece o mais próximo, “I Stare 1” oferece uma visão de esquerda de

*apokatastasis* no sentido em que cada vítima no passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e “pequena”, será resgatada do esquecimento e

“mencionada nos comunicados” (*citée à l’ordre du jour*), quer dizer, reconhecida, honrada e lembrada. (Apud Löwy, 2005, p.55)<sup>36</sup>

“I Stare 1” continua o projeto de trabalho de Marker, desde *Le Fond de l’Air Est Rouge* [*O fundo do ar é vermelho*] até *The Last Bolsheviek* [O último bolchevique], de resgatar os ativistas derrotados da esquerda “da enorme condescendência da posteridade” (Thompson, 1968, p.12). Marker, o artista de memória revolucionária, convida-nos a lembrar que um proletariado heterogêneo precisa ser refeito num tempo “cheio” que junta o então e o agora.

### **Pisando em reis**

*Treading on Kings: Protesting the G8 in Genoa* [Pisando em reis: manifestações contra o G8 em Gênova], de 2001, de Joel Sternfeld, adota outra tática.<sup>37</sup> Sternfeld conscientemente se recusa a descrever a multidão e opta por representar participantes por meio de uma série de retratos formais. Entretanto, esse projeto outra vez diverge significativamente dos trabalhos irônicos em que a multidão é evitada. Os significantes da multidão estão presentes neste trabalho, mas eles circundam os retratos, emoldurando-os. O designio dessa estratégia é dar uma imagem bem diferente da representação predominante dos protestos de Gênova e da retomada pelo Estado italiano da “estratégia de tensão”. Sternfeld, como Sekula e Marker, rejeita a imagem clichê do protesto violento – ele nota que todos os jornalistas estavam alojados no mesmo hotel e que todos pretendiam captar a mesma imagem de um jovem atirando um coquetel Molotov. Sternfeld, em contrapartida, trabalha para combater o tropo da “invasão”. Esse é também um documento de vidas feitas em dissidência e o fotógrafo novamente presta muita atenção à unidade horizontal na diversidade dos manifestantes: à idade, gênero, etnia e aparência. Talvez o traço saliente do projeto de Sternfeld resida na sua preocupação de transmitir algo das intenções dos manifestantes, dos argumentos e do humor destes. O teor aparente de suas imagens e as citações dos participantes são ambos importantes para produzir tal efeito. O livro de Sternfeld se recusa a ver a multidão como turba acéfala. Nesse sentido, seu projeto tem muito a ver com a tendência em história marxista, ou na história desde baixo, que se preocupa com descobrir “rostos na multidão” – a referência aqui é ao trabalho de George Rudé e seus esforços para identificar anônimos manifestantes dos séculos XVIII e XIX.<sup>38</sup> Numa série de estudos históricos, Rudé examinou os registros dos presos e julgados e então rastreou esses indivíduos através de livros fiscais de impostos prediais e outras fontes locais. Desse modo ele conse-

36 Cito aqui a paginação da edição Boitempo, 2005. Löwy comenta aqui a tese III de Benjamin, “Sobre o conceito de história”. [Nota de Luiz Martins.]

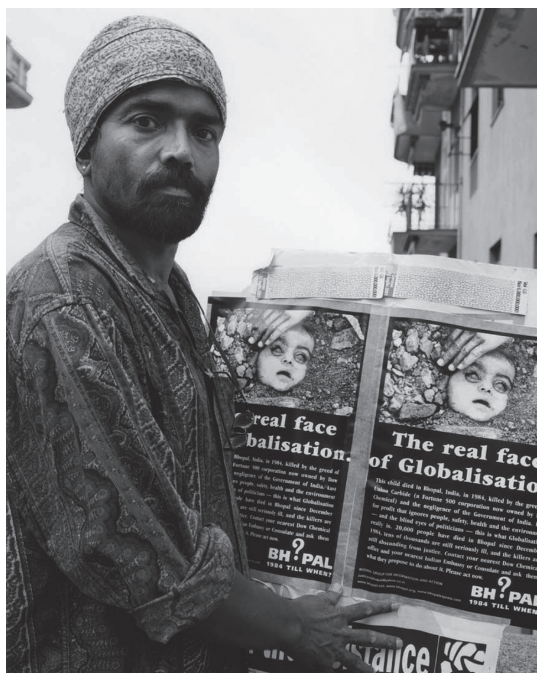
37 *Treading on Kings: Protesting the G8 in Genoa* foi exibida na White Box, Nova York, 2002. O livro homônimo foi publicado pela editora Steidl.

38 O termo é de Asa Briggs e foi usado como título do capítulo 13 do livro de Rudé, *The Crowd in History, 1730-1848* [A multidão na História, 1730-1848], segunda edição revisada, 1981, e posteriormente usado como título para uma coletânea de seus ensaios.

guiu inserir histórias elementares de vida dos manifestantes, identificar seus ofícios e os padrões de solidariedade nas comunidades. Essa identificação considera um senso de motivação e aspiração racional contrário à visão padronizada de uma turba irracional (Rudé, 1981, p.7). As imagens de Sternfeld conseguem algo similar: elas põem frente a frente o observador e os manifestantes, não como membros de uma multidão violenta e irracional, mas como sujeitos eminentemente são na oposição.

É importante prestar atenção na estrutura narrativa de *Treading on Kings*. O livro é organizado em três estágios independentes: o primeiro inclui imagens do velho porto de Gênova: um carro oficial chegando ao Palazzo Ducale, a vitrine estilizada de uma loja e uma série de imagens de destruição, cartazes rasgados e sangue derramado depois que a polícia desencadeou um ataque com violência frenética contra os manifestantes que estavam na Escola Diaz. A parte do meio contém 27 retratos, cada um deles acompanhado de declarações da pessoa retratada impressas na página ao lado. O livro termina com um grupo de fotografias relacionadas à morte do manifestante Carlo Giuliani, de 23 anos, em mãos da polícia, e uma imagem final da multidão risonha, com a legenda “Vocês pensam que o mataram, mas ele vive em nós”. Os textos que acompanham os retratos e os que aparecem entre as seções relatam a violência devastadora a que os manifestantes foram submetidos: inocentes e desarmados manifestantes espancados e brutalizados; o ataque enlouquecido à Escola Diaz, as ameaças de violência sexual contra os manifestantes presos; manifestantes detidos e espancados sob custódia policial e obrigados a cantar hinos fascistas; e, é claro, o fuzilamento do camarada Giuliani. A construção de Sternfeld alcança uma inversão dos valores usuais que contrastam o indivíduo contra a turba violenta. Os retratos vêm ensanduichados entre essas imagens do terror de Estado, mas os hematomas, as bandagens, os aparelhos gessados, os esparadrapos e as marcas de eletrochoques tão proeminentes nos corpos dos retratados também atuam como traços indiciais daquela força. Essas marcas no corpo unificam a sequência. Elas internalizam as imagens do poder do Estado explícito na primeira e na última sequência por meio da forma retrato.<sup>39</sup> Sternfeld também presta atenção para o trabalho e o risco do testemunho; para os esforços do Estado e de seus aliados em monopolizar a imagem do protesto. Um homem leva um saco de câmera, outro segura cartazes assinalando o desastre contínuo em Bhopal, fotógrafos e jornalistas mostram as marcas de espancamentos que sofreram e, de modo inesquecível, um repórter independente com um olho ferido aparece com uma camiseta estampada com: “óculos flexíveis Lenz – perto, meia distância, longe”. As forças da ordem prefeririam que a multidão permanecesse invisível e não registrada, tivesse negada sua visão ou voz. A versão de Sternfeld da multidão remove legitimidade do Estado neoliberal. Racionalidade e individualidade são arrebatadas ao G8 e aos seus cães de guarda e atribuídas à multidão: são os “corpos especiais de homens armados” que aqui assumem a característica de turba violenta e irracional.

39 Gostaria de agradecer a Tamara Trodd por sugerir que eu considerasse o papel dos hematomas nessas fotos.



Joel Sternfeld, *A Protestor from Bhopal* [Um manifestante de Bhopal], Itália, 2001, C-print (original em cores), cortesia do artista e de Luhring Augustine, Nova York.

As pessoas continuam morrendo em Bhopal. Mais de 20 mil já morreram, e os que nasceram depois do desastre têm problemas de crescimento e menstruação. Mais de 120 mil pessoas ainda estão sofrendo de doenças crônicas da visão, do cérebro e dos sistemas reprodutivo e imunológico. Cinco mil toneladas métricas de produtos químicos foram despejadas no solo, dentro e fora da fábrica – chegaram à água potável, a única fonte de água potável de dez comunidades. A Union Carbide evade à justiça, e agora foi vendida à Dow Chemical.

Thompson, Hill, Linebaugh e Rediker empregam uma concepção de tempo alegórico que arrasta o passado radical até nossos dias, recusando a temporalidade da derrota – o fechamento dos finais narrativos – para enriquecer a imaginação comunista presente.<sup>40</sup> A visão de multidão que emerge em suas obras envolve a dialética do um e dos muitos; a dinâmica interna da multidão se desdobra na luta coletiva e em sua descrição; a visão horizontal no coração desse corpo de pensamentos contrasta positivamente com as divisões verticais adotadas em muitas teorias recentes. No trabalho de Linebaugh e Rediker, essa concepção é relançada numa forma heterogênea.

40 Para um balanço importante do confronto entre fechamento e imaginação radical, ver Laura Mulvey (1989, p.159-176). As respostas a *The End of History and the Last Man*, de Francis Fukuyama, desdobram o tema.



Joel Sternfeld, *The Fifth Floor of the Armando Diaz School After a Police Raid*, Gênova (O quinto andar da escola Armando Diaz depois de uma *Blitz* policial) 45-, 21 de julho de 2001, C-Print, cortesia do artista e de Luhring Augustine, Nova York.

Na medida em que se comprometem com o trabalho cultural, esses historiadores recorrem à literatura e à poesia, de Milton aos românticos. Entretanto, muita arte recente está redescobrimdo temas que foram centrais para a imaginação comunista. Sekula, Marker e Sternfeld fornecem um conjunto de exemplos para a articulação de uma forma para a multidão.

Esses exames fotográficos dos protestos anticapitalistas também nos lembram o que há de errado na visão de Mikhail Bakhtin (1984) do carnaval. O momento do carnaval pode virar o mundo de cabeça para baixo durante horas ou dias; a multidão pode brincar e pular, mas o Estado não brinca. As forças letais da ordem lutam para devolver novamente o mundo à posição certa e para cima. O modelo dramático de Thompson fornece um quadro para pensar sobre esses três projetos, mas uma ressalva é necessária: o poder moderno preferiria a invisibilidade ao empurra-empurra do contrateatro; o império do capital gostaria de dispensar o ato dessa pequena encenação e decretar num mundo sem a multidão. Isto seria, para usar o conceito de Rancière, uma “ordem policial”: uma definição consensual de democracia sem lacunas ou fissuras, que esquece como algo que não conta amplas parcelas da população mundial. Num mundo destes, o monopólio da violência seria associado ao monopólio da imagem (Rancière, 1999). Enquanto a repressão

está à espreita na sequência de Marker, o excesso da força empregada em Seattle e Gênova visou romper a dinâmica da multidão e evitar coalescência do contrateatro. As imagens de multidão mostradas por Sekula, Marker e Sternfeld nos oferecem o vislumbre de uma vida comum. Essa nova visão de solidariedade desencadeia uma dialética do um e dos muitos, e a multidão deles é um indicador de um relacionamento (horizontal) no âmbito da representação. Esses projetos marcam um começo: precisamos de mais trabalhos para nos ajudar a começar uma política que “inclua” o proletariado heterogêneo “pronto a mostrar a que veio” (Hughes, 2003).

### Referências bibliográficas

- ALTER, Nora M. *Chris Marker*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- ANGELIS, Massimo de. *The Beginning of History: value struggles and global capital*. Londres: Pluto, 2006.
- \_\_\_\_\_. Marx and primitive accumulation: the continuous character of capital's “enclosures”. *The Commoner*, n.2. Disponível em: <<http://www.thecommoner.org>>. Acesso em: 06/06/2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Debating Empire*. Londres; Nova York: Verso, 2003.
- BALIBAR, Étienne. “Rights of Man” and “Rights of the Citizen”: the modern dialectic of equality and freedom. In: *Masses, Classes, Ideas: studies on politics and philosophy before and after Marx*. Trad. James Swenson. Londres: Routledge, 1994.
- BAZIN, André. The ontology of the photographic image. In: *What is Cinema?*, v.1. Berkeley: Bloomington, 1967.
- BEGG, Zanny. Recasting Subjectivity: globalisation and the photography of Andreas Gursky and Allan Sekula, *Third Text*, v.19, n.6, nov. 2005.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história (trad. J. M. Gagnebin; M. Müller). In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. W. N. C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- CALLINICOS, Alex. *An Anti-Capitalist Manifesto*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *The Resources of Critique*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- CANETTI, Elias. *Crowds and Power* [1962]. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- COCKBURN, Alexander; ST CLAIR, Jeffrey; SEKULA, Allan. *Five Days that Shook the World: the battle for Seattle and beyond*. Verso: Londres; Nova York, 2000.
- DENNING, Michael. *Culture in the Age of Three Worlds*. Londres; Nova York: Verso, 2004.
- DUNCAN, J. M. On the law of copyright as applied to photographic works, *Photographic Journal*, 22 fev. 1859.
- EDWARDS, Steve. *The Making of English Photography: allegories*. Pensilvânia: Pennsylvania State University Press, 2006.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Londres; Nova York: Verso, 1993.
- GUHA, Ranajit. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Durham: Duke University Press, 1999.
- HARVEY, David. *Spaces of Global Capitalism: towards a theory of uneven geographical development*. Londres; Nova York: Verso, 2006.

- HAY, Douglas; LINEBAUGH, Peter; THOMPSON, E. P. *Albion's Fatal Tree: crime and society in eighteenth-century England*. Londres: Allen Lane, 1975.
- HILL, Christopher. Pottage for freeborn Englishmen: attitudes to wage labour. In: *Change and Continuity in Seventeenth-Century England*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1991. p.219-238.
- \_\_\_\_\_. The many-headed monster. In: *Change and Continuity in Seventeenth-Century England*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1991. p.181-204.
- HUGHES, Ted. The Thought-Fox. In: *The Collected Poems of Ted Hughes*. Londres: Faber&Faber, 2003.
- HUMPHRIES, Jane. Enclosures, common rights, and women: the proletarianization of families in the late eighteenth and early nineteenth centuries. *Journal of Economic History*, v.50, n.1, p.17-42, mar. 1990.
- LEFEBVRE, Henri. *Rhythm Analysis: space, time and everyday life*. Trad. Stuart Elden e Gerald Moore. Londres: Continuum, 2004.
- LINEBAUGH, Peter. *The London Hanged: crime and civil society in the eighteenth century*. Harmondsworth: Penguin, 1993.
- \_\_\_\_\_. *The Magna Carta Manifesto: liberties and commons for all*. Berkeley; Los Angeles (CA): University of California Press, 2008.
- \_\_\_\_\_; REDIKER, Marcus. *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. Londres; Nova York: Verso, 2000.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. W. N. C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MAKDISI, Saree. *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. Chicago: Chicago University Press, 2003.
- MARKER, Chris. *Staring Back*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- MARX, Karl. *O capital*. v.1. Londres: Lawrence & Wishart, 1954.
- MCNALLY, David. *Against the Market: political economy, market socialism and the marxist critique*. Londres; Nova York: Verso, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Another World is Possible: globalization and anti-capitalism*. 2.ed. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2006.
- MULVEY, Laura. Changes: thoughts on myth, narrative and historical experience, *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke; Londres: Macmillan, 1989.
- NEESON, Janet. *Commoners: common right, enclosure and social change in England, 1700-1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- POLANYI, Karl. *The Great Transformation: the political and economic origins of our time*. Boston: Beacon Press, 1957.
- RANCIÈRE, Jacques. The political form of democracy. In: *Documenta X Documents*. Ostfildern: Cantz Verlag, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Hatred of Democracy*. Londres; Nova York: Verso, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Disagreement: politics and philosophy*. Trad. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- RISBERG, Debra. Imaginary economies: an interview with Allan Sekula, Allan Sekula. In: *Dismal Science: photo works 1972-1996*, University Galleries of Illinois State University, Normal, 1999.



- ROBINSON, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers*. Londres: Piper & Carter, 1869.
- ROSLER, Martha. In, around, and afterthoughts (on documentary photography). In: *3 Works*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981.
- RUDÉ, Georges. *The Crowd in History 1730-1848*. 2.ed.rev. Londres: Lawrence & Wishart, 1981.
- SAMUEL, Raphael. British marxist historians, 1880-1990: part one. *New Left Review*, série 1, n.120, mar.-abr. 1980.
- SEKULA, Allan. *Dismal Science: Photo Works 1972-1996*. University Galleries of Illinois State University, Normal, 1999.
- \_\_\_\_\_. On “fish story”: the coffin learns to dance. *Camera Austria*, n.59/60, 1997.
- \_\_\_\_\_. Waiting for tear gas, 1999-2000. In: *Performance Under Working Conditions*. Viena: Hatje Crantz, 2003.
- THOMPSON, E. P. *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Whigs and Hunters: the origin of the Black Act*. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Customs in Common*. Harmondsworth: Penguin, 1993.
- \_\_\_\_\_. The grid of inheritance [1976]. In: *Persons & Polemics*. Londres: Merlin, 1994. p. 263-300.
- YUEN, Eddie et al. (Orgs.). *The Battle for Seattle: the new challenge to capitalist globalization*. Nova York: Soft Skull Press, 2001.
- WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. *Bystander: a history of street photography*. Londres: Thames & Hudson, 1994.

## Resumo

A dissolução das comunidades de aldeia pelos “cercamentos” criou a multidão moderna. A valorização neoliberal do indivíduo, acima de qualquer forma comum de vida (salvo as “comunidades” religiosas e militares), inspira as imagens que demonizam a multidão. As fotos de manifestantes violentos são as preferidas pela máquina mediática capitalista. Mas há caminhos para pensar desde baixo uma visão alternativa de multidão, com a ajuda das recentes representações fotográficas da multidão anticapitalista feitas por Allan Sekula, Chris Marker e Joel Sternfeld. **Palavras-chave:** “acumulação primitiva”, globalização, protestos, imagens, multidão anticapitalista, universalização de baixo

## Abstract

The enclosure of the commons and the expropriation of the agricultural people created the modern crowd. The neoliberal valorization of the individual over any form of common life (except for the religious and military “communities”) inspires the images that demonize the crowd. The photos of violent protesters are the ones preferred by the capitalist media. But there are ways of presenting an alternative vision – one from below – to be found in the recent photographic representations of the anti-capitalist crowd of Allan Sekula, Chris Marker and Joel Sternfeld.

**Keywords:** “Primitive accumulation”, globalization, protests, images, anti-capitalist crowd, universalisation from below

CONSULTE A BIBLIOTECA VIRTUAL DA *CRÍTICA MARXISTA*

<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista>

# CRÍTICA marxista

**Corrupção como ideologia**

Armando Boito Jr.

**Corrupção e capitalismo**

Peter Bratsis

**Abstrações, ideologia e ciência**

João Quartim de Moraes

**Sujeito e objetivação em Lukács**

Wolfgang Fritz Haugh

**Capital, Estado e sistema mundial**

Jaime Osorio

***Pour Marx e Lire le Capital***

Luiz Eduardo Motta

44