

Corpos, dores e afetos. Fotografia e performance em duas prisões femininas de Moçambique

Camila de Souza

Resumo

No presente artigo discuto os modos de visualização do corpo feminino encarcerado levados a cabo pela fotografia contemporânea, buscando compreender como tais imagens dialogam com os atuais sistemas de punição – cada vez mais tecnológicos e racializados –, impulsionando uma série de discussões relativas à autoridade fotográfica, à ética e representação do corpo em dor em contextos de violência social. Em diálogo com os conceitos de “estética da encenação” (SOULAGES, 2010) e de performatividade fotográfica, apresento brevemente interpretações artísticas alternativas ao arquivo fotográfico criminal cristalizado no século XIX, problematizando o modo pelo qual subvertem as suas operações taxonômicas e classificatórias. Considerando, finalmente, a importância da criação de uma “infraestrutura de sentimento” (GILMORE, 2007) que contorne a desinformação que é característica dos espaços prisionais e que possibilite outro tipo de entendimento e de visibilidade da mulher encarcerada – não mais autorizado pela noção do desvio ou da patologia, nem codificado pelos imperativos do controle –, e reclamando para a análise uma “política do afeto” (AHMED, 2004) que privilegie a experiência falada de corpo a corpo, problematizo algumas das imagens fotográficas que compõem o projeto artístico 3x4 por mim realizado em duas cadeias femininas de Moçambique em 2011.

Palavras chave: fotografia, corpo, prisão

Cuerpos, dolores y afectos. Fotografía y performance en dos cárceles femeninas de Mozambique.

Alvo de poucas análises teóricas, mas de notáveis projetos e exposições, a fotografia contemporânea que se debruça sobre experiências de cárcere prisional tem se destacado não somente pela problematização de sistemas globais de encarceramento, cada vez mais tecnológicos, patriarcais e racializados, mas também por impulsionar uma série de discussões relativas à autoridade fotográfica, à ética e representação do corpo em dor em contextos de extrema vigilância e violência social.

Não obstante os impasses que permeiam o processo fotográfico nesses cenários, artistas visuais sempre negociaram a sua entrada em prisões, suscitando renovadas leituras sobre os direitos e liberdades democráticas no contexto atual de solidificação do complexo prisional industrial¹. Precisamente por navegar pelo lugar de constante tensão e fricção entre a hipervisibilidade da prisão e a invisibilidade política da população prisional, a fotografia contemporânea tem contribuído para a abertura de espaços potencialmente novos de representação do corpo criminal. Perante a despersonalização do sujeito efetuada pela iconografia criminal do século XIX, e colocando em xeque a histórica correspondência entre patologia, a emergência das tecnologias visuais e os espetáculos pedagógico-científicos², muitos são os artistas que atentam para os efeitos de desumanização do corpo encarcerado fomentados pela extrema rigidez dos sistemas de contenção e punição.

No que concerne especificamente às representações do corpo feminino criminal, estas devem ser problematizadas no interior de uma fantasia cultural erótica ocidental, que tende a associar o lesbianismo, a masculinidade e a negritude à criminalidade; imagens alternativas do corpo feminino encarcerado tendem a apontar para como normas

1 - O termo “complexo industrial prisional”, cunhado por ativistas e pesquisadores para contestar a crença prevalecente de que o aumento da criminalidade seria a causa do aumento da população prisional, diz respeito à simbiótica e lucrativa relação entre políticos, corporações, a mídia e as instituições prisionais estatais, que geram o uso racializado e de gênero do encarceramento como uma resposta aos problemas sociais inerentes à globalização do capital (SUDBURY, 2002). Críticas a esse complexo estão muito ligadas às críticas à persistência global do racismo (DAVIS, 2003).

2 - O termo “espetáculo pedagógico” refere-se às práticas culturais de exibição de um corpo ou sujeito para propósitos de instrução, classificação, disciplinarização ou punição. Segundo Wendy Hesford, “no que concerne ao espetáculo da loucura e criminalidade, o termo aponta para a institucionalização de práticas de visualização científica, vigilância fotográfica e de controle ótico que funcionam como reguladores da ordem social” (2000, p. 351-352).

de domesticidade ainda moldam a violenta disciplina imposta à mulher. Tropos da criminalidade feminina cruzam-se de modo complexo não só em relação ao impulso científico-ocidental de classificação do Outro como desviante, devem também ser remetidos a todo um conjunto de representações de imagens de violência sexual e racial, à maternidade e às políticas de reprodução.

É no sentido de gerar representações outras que alguns projetos fotográficos vão enfatizar a punição do corpo feminino não somente a partir de um olhar dirigido à sujeição, mas também às diversas e conflitantes formas de sua resistência à máquina prisional. Porém, se nessas imagens a punição do corpo aparece em destaque, ainda que elas assumam uma atitude de subversão e visem gerar narrativas políticas de resistência à opressão engendrada por esses espaços, isso não significa que deixem de ser menos problemáticas, especialmente quando pensadas e remetidas à polêmica relação entre as tecnologias visuais, a violência e a espetacularização que recai sobre o corpo prisional.

É partindo das performances antagônicas e, por vezes, das incontornáveis implicações éticas subjacentes à poéticas visuais concebidas em cenários de punição, que no presente artigo discuto as representações do corpo feminino encarcerado. Para tanto, considero a importância da criação de uma “infraestrutura de sentimento” (GILMORE, 2007) que contorne a desinformação que é característica dos espaços prisionais e que possibilite outro tipo de entendimento e de visibilidade da mulher encarcerada, reclamando para a análise uma política do afeto que privilegie a experiência falada de corpo a corpo. Problematizo, assim, algumas das imagens fotográficas que compõem o projeto artístico “3x4”³ por mim realizado entre agosto de 2010 e novembro de 2011 em duas cadeias femininas de Moçambique: a Cadeia Civil de Maputo e o Centro de Reclusão Feminino de Ndlhavela.

1. Poéticas da degeneração: mulheres criminosas e representação visual no século XIX

Uma leitura da construção do corpo feminino encarcerado deverá levar em conta não apenas as diversas histórias e funções sociais do retrato fotográfico, mas também o enorme prestígio e popularidade que o paradigma fisionômico ganhou ao longo dos anos 1840/50, sendo um dos principais critérios que embasou a noção vitoriana de degeneração, e que mais tarde fundamentará as explicações biologistas da antropologia criminal e do controverso estudo *La donna delinquente* (1885) de Cesare Lombroso.

No que concerne à ideia de “degeneração”, esta deve ser remetida ao contexto de consolidação da antropologia física e ao papel que vai cumprir no policiamento das fronteiras entre uma elite dirigente e as chamadas “classes perigosas”. É o movimento de apreensão da diferença do Outro que introduz na imaginação vitoriana um elemento perturbador: a possibilidade dos caracteres dos povos das colônias imperiais, vistos como selvagens, irracionais e a-históricos, sobreviverem na sociedade contemporânea (MADUREIRA, 2003). Os cientistas do progresso começam, então, a problematizar os tipos antropológicos degenerados, “isolando, segregando e exorcizando as mais diversas categorias de marginalidade” (Idem, p. 286): o louco, o criminoso, a prostituta, as classes trabalhadoras, os perversos. Em oposição ao tropo do progresso, surge o que McClintock (2010) chama de “poética de degeneração”; poética essa baseada na analogia triangular de degeneração de gênero, classe e raça, e que se consolida de forma análoga à criação da “estatística do corpo” (MADUREIRA, 2003).

Ora, para que o discurso científico da degeneração fosse legitimado, era necessário representar tais estigmas visuais que denunciavam o anacronismo histórico das classes degeneradas (MCCLINTOCK, 2010). A fotografia cumprirá, nesse contexto, papel fundamental enquanto ferramenta tecnológica capaz de fornecer um registro objetivo dos tipos humanos e dos caracteres fisionômicos distintivos de cada um deles (SAMAIN, 2001, p. 99). Se cada corpo, segundo os critérios da fisionomia, poderia ser localizado num espectro de gradações, cada retrato fotográfico ocupava um lugar no interior de uma hierarquia social e moral (SEKULA, 1986). Surge, então, em oposição a um tipo de retrato fotográfico que visava a construção de aparências individuais a fim de transmitir valores morais a elas associados, fundamentalmente dirigido aos corpos dos heróis, líderes, celebridades etc, um outro tipo de retrato que buscava a máxima objetividade e precisão na captação fisionômica dos traços das fisionomias criminosas, loucas e doentes.

3 - Parcialmente apresentado em cinco exposições coletivas – Ocupações temporárias (Moçambique, 2011); Masculinidades e violência (Moçambique, 2011); Programa Próximo Futuro da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal e Cabo-Verde, 2012); Ocupações temporárias-Documentos, Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal, 2013) – o projeto “3x4” serve-se da fotografia e do vídeo como suportes para gerar uma reflexão sobre o corpo feminino encarcerado em Moçambique.

Como nenhum outro dispositivo óptico, a fotografia estava capacitada para estabelecer e delimitar o lugar do “outro”, “para definir tanto a aparência generalizada – a tipologia – quanto a instância contingente do desvio e patologia social” (SEKULA, 1986, p. 7).

O antropólogo Cesare Lombroso, importante figura daquele que pode ser considerado o estudo centrado no corpo das condutas desviantes nas ciências sociais (KNEPPER & YSTEHEDE, 2013) e que introduz universalmente, com *La donna delinquente* (1895), o tema da criminalidade feminina como um campo de estudo legítimo, mobilizará a imagem fotográfica para ilustrar as características degenerativas, faciais e anatômicas dos vários “tipos” criminais. A ênfase da teoria criminológica de Lombroso recai essencialmente na noção de atavismo, ou seja, na regressão do sujeito criminal a um estado inferior de evolução física e psicológica, o que o aproximava mais aos “selvagens” e às raças negras (GIBSON, 2006). Assim, o perfil do criminoso por ele traçado baseou-se em uma longa lista de estigmas biológicos que ilustravam a proximidade dos criminosos aos seus antepassados “selvagens” e a sua falha evolutiva.

À mulher criminosa, contudo, Lombroso reservou um lugar distinto; antes de tudo, ela era “um monstro verdadeiro, mais terrível que qualquer criminoso masculino” (LOMBROSO, 1895, p. 184-185). Tal argumento, central em *La donna delinquente*, é sustentado pela ideia de que a natureza do crime feminino seria, fundamentalmente, biológica; o que tornaria a mulher criminosa numa dupla exceção:“(…) a criminosa é duplamente excepcional, como mulher e como criminosa. Como dupla exceção, a mulher criminosa é, conseqüentemente, um verdadeiro monstro” (LOMBROSO, 1895, p. 153)⁴.

Lombroso localiza no desvio sexual, ao invés da violência encontrada nos homens criminosos, a chave principal para identificar o atavismo feminino. O desvio sexual poderia assumir inúmeras formas, desde a hiperfeminilidade à ninfomania ou a traços masculinos. Uma fisionomia masculina imediatamente marcava a mulher como criminosa; um traço tão autoexplicativo que, em *La donna delinquente*, Lombroso simplesmente apresenta uma série de fotografias para fundamentar o seu argumento. Utilizando a mulher “primitiva” como um quadro explicativo para a perversão feminina, e com base nas anomalias percebidas na genitália da mulher negra, o antropólogo correlaciona a negritude à prostituição de tal modo que a “percepção da prostituta no final do século XIX, funde-se à percepção do negro” (GILMAN, 1895, p. 221).

Mulheres criminosas e prostitutas evitavam, também, a maternidade, supostamente o papel biológico natural da mulher de acordo com o enquadramento Darwinista do pensamento Lombrosiano (GIBSON, 2006). Enquanto que, “no curso natural das mães o instinto sexual é suspenso”, a sensualidade exagerada em mulheres criminosas haveria destruído o espírito de “abnegação inseparável da função materna” (LOMBROSO, 1895, p. 223).

Em geral, como assinala Rafter (2013), o que *La donna delinquente* faz é reforçar a crença de que o comportamento feminino criminal é governado por distúrbios emocionais e hormonais: “para gerações vindouras, não só a prostituição, mas também crimes levados a cabo por mulheres como homicídios e roubos, serão analisados em termos sexuais” (2013, p. 190). Por outro lado, *La donna delinquente* demonstrá não apenas a relação triangular de degeneração de raça, gênero e classe, mas também uma predileção, própria do século XIX, para exibições orientadas a públicos não científicos, refletida na escolha de Lombroso pelo uso de inúmeras fotografias de mulheres criminosas e de ilustrações de suas anomalias como provas suficientes de suas tendências criminais.

Podemos, então, na linha de Phil Carney (2012), dizer que em meados do século XIX a fotografia associa-se a toda uma cultura moderna do espetáculo, do sensacionalismo e, também, à cultura científica da fisionomia, estigmatizando o corpo criminoso com a marca da patologia e do desvio, passando desta maneira, a cumprir um papel punitivo. Ao “marcar” simbolicamente o indivíduo com a vergonha e o signo irrevogável do crime, tornando visíveis os corpos criminais e delinquentes, a fotografia ensinará a normalidade e os perigos do retrocesso do progresso. Concordamos, então, com Jean-Jacques Courtine quando este afirma que “o domínio da norma se realizou através de um conjunto de

4 - O monstro, tal como mostra Foucault (2003), é o principal modelo de qualquer desvio ou patologia. Ele emerge simultaneamente como um fenômeno extremo e extremamente raro, combinando o impossível e o proibido. Nesse sentido, como assevera o autor, a existência do monstro não é apenas uma violação das leis da sociedade, mas também a violação das leis da natureza. Conseqüentemente, “o monstro é a transgressão dos limites naturais, a transgressão das classificações, do quadro e da lei enquanto quadro” (FOUCAULT, 2003, p. 61). Em Lombroso, é a mulher que ocupa o lugar maior de transgressão. Ela é o “monstro” primordial da criminalidade.

dispositivos de exibição do seu contrário, de apresentação da sua imagem invertida" (2011, p. 261). Era precisamente a exibição do "outro" que ensinava a norma e tornava-a legítima, num exercício cruel do olhar (Idem).

É, não obstante, com o criminalista francês, Alphonse Bertillon (1853-1914), que o papel punitivo da fotografia ganhará outras proporções. Se Lombroso mobiliza a fotografia para ilustrar as características degenerativas dos "tipos" criminais, é somente com Bertillon que se lançarão os protocolos para um tipo de fotografia que dominará, a partir do século XX, o arquivo criminal em todo o mundo. Trata-se da chamada "fotografia sinalética" ou "métrica". Nela define-se, com exata precisão, o famoso retrato duplo, de frente e de perfil, hoje conhecido como *mugshot*.

O sistema fotográfico de Bertillon, tal como afirma Allan Sekula (1986), vai funcionar como uma complexa máquina biográfica, introduzindo um novo olhar sobre o sujeito criminal, agora reduzido a um corpo analisável e, portanto, manipulável. O próprio ritual de fotografar um criminoso no formato 3x4, de frente e de perfil, torna-se, com Bertillon, parte da experiência penal, ou seja, das práticas simbólicas de punição e sujeição do indivíduo criminal. Em suma, nas representações visuais do corpo prisional no final do século XIX e início do XX, encoraja-se uma percepção pública do criminoso como Outro e, como pertinentemente coloca James Huginin, é "a partir de meios fotográficos que, em privado, esse Outro pode ser olhado e observado" (1997, p. 1). O retrato passa a significar aprisionamento do corpo-sujeito.

2. Fotografia contemporânea de prisão: por novas visualidades do corpo feminino encarcerado

Se no século XIX, sob a modernidade e fortemente ancorada na fotografia, a experiência penal assume o caráter de espetáculo, atualmente, tal espetáculo encontra-se aberto a novos dispositivos visuais — os *reality shows*, documentários, filmes etc — e tipos de espetadores do crime e punição. Tal como Rhodes afirma, "a prisão decreta sobre os corpos vistos como desviantes uma violência que é camuflada pela posição que ela ocupa como um lugar abstrato na imaginação pública" (2001, p. 68), o que leva a uma intimidade compulsiva da sociedade civil com os termos da lógica prisional.

Na maioria das vezes, temos acesso à informação exclusivamente a partir de representações midiáticas "que enquadram o crime através da lente das patologias individuais, desviando a atenção das crises estruturais, da desregulamentação econômica" (CHEOLITIS, 2010, p. 173). E são tais representações pessimistas da prisão, cujo foco recai sempre em experiências de cárcere perigosas, marcadas pela constante ameaça de violência física e abuso sexual, que parecem explicar a dificuldade do espetador engajar-se com as questões prisionais a um nível mais emocional e intelectual.

No que diz respeito às práticas dominantes sobre a criminalidade feminina, essas estruturam-se originariamente em torno das explicações biologistas da antropologia forense de Lombroso. Atualmente, mulheres que cometem crimes são ainda vistas como duplamente desviantes, já que transgrediram a lei e, também, o modelo de feminilidade normativo. De acordo com Silva, tais "ideologias (...) concorrem para a patologização e medicalização das mulheres, justificadas pela sua suposta maior debilidade física e psicológica" (2013, p. 61-62). O que significa que, para além das mulheres serem submetidas "aos mesmos dispositivos de controle aplicados nas prisões masculinas, são também constrangidas pela imposição de três disciplinas: a feminilização, a domesticização e a medicalização" (Idem, p. 62). E, na maioria das vezes, como Angela Davis assevera, os tipos de violência confrontados pelas mulheres na prisão, são os mesmos com os quais confrontaram-se no âmbito do doméstico (2003, p. 79).

É a partir das explicações lombrosianas que se devem perceber as representações que surgem da mulher encarcerada no século XX e que ainda reverberam na cultura popular e midiática: de um lado, a imagem de uma "jovem branca, desesperadamente necessitada de orientação e reforma" (LAWSTON, 2011, p. 2), ou seja, da "prisioneira inocente"; por outro, em oposição, o estereótipo da "prisioneira violenta", "predadora sexual" e de aparência masculina que envolve, principalmente, mulheres negras e lésbicas. Em geral, representações visuais de prisões femininas, principalmente as midiáticas, são incapazes de contextualizar o encarceramento de mulheres "no interior de um sistema que depende do racismo, da discriminação econômica e do sexismo para encarcerar grupos marginalizados de mulheres" (Idem, p. 3).

Não é por acaso que, atualmente, se traça um paralelo entre “prisão” e “colonialismo/escravidão”, uma vez que as formas contemporâneas de punição são dirigidas, em sua maioria, à corpos negros, latinos e provenientes do “Terceiro Mundo”, ou seja, à corpos imediatamente identificados como desviantes e, logo, mais propensos a produzir corpos direcionados à prisão (DAVIS, 2006; WACQUANT, 2002). A feminização da pobreza gerada pelo fechamento de alternativas para mães solteiras, desempregadas, baixamente qualificadas, algumas vítimas de violência doméstica, são problemas que passam despercebidos nas representações dominantes de mulheres que nunca ocupam uma posição de fala.

É contra tais estereotipizações e na tentativa de dar visibilidade às agências da mulher encarcerada, que fotógrafos/as contemporâneos/as têm apresentado novas leituras sobre a experiência de cárcere. Ainda que cada projeto fotográfico em cadeias femininas apresente níveis diferentes de engajamento e de escolhas estéticas, devendo ser percebidos de acordo com os seus singulares contextos de produção e em relação às identidades políticas por eles mobilizadas, há uma preocupação comum entre tais fotógrafos/as em adotar uma postura crítica face à política de desumanização efetuada pela prisão; sendo exemplo disso, o aclamado projeto *Too much time* (1990-2004) da estadunidense Jane Evelyn Atwood⁵.

Entretanto, ainda que a brutalidade retratada por tais fotógrafos coloque em xeque a violenta e sexualizada disciplina que afeta a lógica prisional feminina, muito pouco da agência das mulheres fotografadas nos é transmitido. Trabalhos com outros modos de engajamento, mais ativos e colaborativos com a população prisional, vão destacar-se precisamente por agirem não só na contramão da fotografia criminal, mas também por levantarem complexas questões sobre identidade, representação e agência. *Supplication* (2013), de Kristin Wilkins, *Women prisoners* (2008), de Melania Comoretto, *Women in prison* (2012), de Sye Williams, são exemplos interessantes de restituição de empoderamento e dignidade às mulheres encarceradas através da imagem fotográfica.

Liberadas do estereótipo do tipo criminal, as mulheres ali fotografadas escolhem ser vistas como sujeitos singulares e afetivos, refletindo não apenas vidas anteriores à prisão, mas também, imaginários e desejos que se projetam para além dos seus muros. Tais projetos exigem do espectador que perceba a população prisional não como categoria homogênea e monolítica, mas como indivíduos singulares que, longe de estarem desconectados da sociedade, encontram-se inseridos em redes de relações afetivas e políticas. E, se é no corpo onde a disciplina prisional se encerra, é a partir dele, também, que se podem imaginar outros espaços, outro habitar.

É no contexto de uma prática fotográfica em prisões que privilegia o corpo como lugar para pensar a experiência do cárcere, que problematizo, a seguir, o projeto 3x4.

3. 3x4: corpos, dores e afetos

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

Em Moçambique, práticas sobre a criminalidade feminina estruturam-se em torno de teorias que enfatizam a domesticidade e a inculcação da feminilidade como pilares fundamentais na reabilitação da mulher. A discriminação de gênero é, também, caracteristicamente violenta nas prisões: além do desrespeito dos prazos de prisão preventiva e as péssimas condições de alojamento e alimentação, a carência de serviços de saúde e de higiene específicos, a punição corporal e a vulnerabilidade ao abuso sexual, são exemplos de algumas violências que marcam a trajetória dessas mulheres.

Não obstante os “tabus visuais” que permeiam o processo fotográfico nesses contextos, pude estabelecer, sem-

5 - Realizado ao longo de 10 anos em 40 prisões femininas europeias e norte-americanas, *Too much time* pode ser visualizado em:

pre intermediada pela câmera fotográfica, uma relação com mulheres de nacionalidades, etnicidades, idades e classes sociais diversas, mas cujas histórias e experiências interconectavam-se por episódios de violência física e social, de separação, expiação e reconciliação. Grande parte das mulheres que conheci nas prisões, ao problematizarem as razões pelas quais tinham sido encarceradas, independentemente do tipo de crime cometido, identificaram na sua condição de pobreza o fator determinante dos atos cometidos e da prisão, evidenciando a relação que se traça entre a criminalidade e a busca pela sobrevivência e dignidade humana num país com grandes índices de pobreza e de analfabetismo. Muitas haviam sido condenadas por pequenos furtos e tráfico de drogas; algumas, por abortos tardios; outras, por homicídio. As condenadas por assassinato, geralmente do cônjuge ou de algum familiar, ou vinham de longos e sistemáticos ciclos de violência ou de infâncias dolorosas, vítimas de maus tratos e abusos contínuos.

Uma das questões colocadas pelo projeto relacionava-se com o significado que essas mulheres davam ao seu encarceramento. Como, no nível do corpo, aconteciam as resistências cotidianas, e como ensaiar tais resistências visualmente? Como criar estratégias para a visualização fotográfica desse mesmo corpo que resistissem ao estereótipo fixo do “outro”? O que guiou a realização de “3x4” foi o que Trihn-T. Mihn-ha chama de “falar de perto”; um termo que pode ser traduzido para “olhar de perto”: um olhar que evita a reprodução das categorias dicotômicas Eu/Elas e a conservação de uma posição de dominação para quem olha (MIHN-HA, 1991 apud SKLAIR, 2006).

“Olhar de perto” aproxima-se a uma política da experiência que privilegia o “relacionar-se a”, a “experiência falada de corpo a corpo” (NICHOLS, 1994 apud SKLAIR, 2006). Assumir tal posicionamento significou a construção de um fazer fotográfico que fosse compartilhado e colaborativo, e que envolvesse constantes diálogos e negociações com as mulheres fotografadas, sem nunca desconsiderar o “elemento de coerção que configura a aquisição de conhecimento nesses cenários (RHODES, 2001, p. 76). Tal reflexividade ética permitiu-me focar muito mais na experiência e emoções que advinham do encontro com as mulheres, do que na necessidade de “representar”. Porque, afinal, como fotografar o tempo da prisão? Um tempo sem alívio, monótono, desesperante, impossível de informar visualmente (GAUMY, 1983 apud MESPLÉ, 2010, s/p). Pode, a fotografia, comunicar a realidade do corpo encarcerado? Se partirmos do princípio da irrepresentabilidade da experiência traumática, da sua resistência em ser abarcada pela linguagem, como problematizar, a partir da fotografia, a experiência vivida por aqueles corpos?

Para fins do presente artigo focarei especificamente em duas séries que compõem o “3x4”, a série III, e a série IV, ambas realizadas na Cadeia Civil de Maputo.

Um dos elementos, entre tantos outros – a contenção dos gestos, a ordenação do corpo, a uniformização dos horários etc –, que provocam a “mortificação do eu” (GOFMAN, 1974) e que visualmente apontam para o movimento de deterioração da identidade social para dar lugar à identidade institucional, é o uso do uniforme prisional. Por serem obrigadas a usar o uniforme preto, onde, em letras maiúsculas, lê-se “Recluso”, as mulheres da Cadeia Civil se auto-denominavam “Viúvas”, termo que aponta para um entendimento do cárcere como experiência de perda e de luto. Indo para além de uma percepção do uniforme prisional a partir de seu objetivo institucional de identificação visual das mulheres como reclusas, podemos pensar o uniforme, também, como um ritual de punição que marca o corpo, que o amputa e cria uma cicatriz, impondo ao corpo uma deficiência visível (FOUCAULT, 2009).

Era assim que o uso do uniforme prisional era percebido pelas reclusas: não só como um ato de humilhação, símbolo inescapável de sua “delinquência”, mas um fator de apagamento de suas individualidades e singularidades. Em geral, o preto indicava o luto pela perda dos filhos e dos maridos, perda da privacidade, da casa, do sentido de proteção, da liberdade. Simbolizava o regime de prevenção no qual se encontravam, regime marcado pela inevitável constatação do encarceramento do corpo e pelo esvaziamento da fala.

As primeiras imagens foram realizadas nesse contexto de falta e de readaptação: era urgente, aprenderem a lidar com o chão gelado das celas onde dormiam, com a água, às vezes suja, para o banho, com os gritos que à noite ouviam, vindos da ala masculina, com a alimentação feita somente de farinha e feijão. Era urgente aprenderem a lidar com o adestramento de seus corpos, com o cansaço da espera. Principalmente, era urgente recriarem as suas identidades, habitarem outra pele e sonharem outros lugares.

Na contramão de uma tradição documental da fotografia de prisão, cujo foco recai na representação do espaço e na tentativa de captar uma suposta realidade prisional, ao fazer os primeiros retratos das reclusas, privilegiei a pose, o enquadramento frontal e de corpo inteiro. Num contexto em que as mulheres não tinham controle algum sobre os seus corpos, parecia-me que a pose tirava-as da condição de anonimato gerado pelo uniforme prisional e permitia que algo íntimo de suas identidades se revelasse. Como, através da fotografia, evocar as noções “invisíveis” e inexprimíveis do cárcere, da espera e da solidão? Parecia-me adequado fotografar cada mulher em seu espaço privado. Esse espaço resumia-se às camas feitas de esteira que elas cobriam com panos; único elemento que diferenciava cada cama. E, ainda que o uniforme prisional apontasse para o fator de homogeneização das mulheres, cada uma delas, no momento do retrato, efetuava um gesto distinto ou posava com um elemento que acabava por transmitir uma ideia “outra” de sua identidade, não mais codificada pelo uniforme ou pelo número pelo qual era identificada na prisão.



Figura 1. “Victória”, 21 anos. Presa por furto. Série IV, 2011



Figura 2. “Sofia”, Acusada de homicídio, tráfico e formação de quadrilha. Série IV, 2011

Victória (Fig. 1), por exemplo, pousou com as flores que lhe haviam sido dadas pelos pastores da Igreja; Sofia (Fig. 2), pousou com um papel no qual desenhou uma arma e escreveu: “Bíblia Sagrada, Cadeia Civil”; Penina, num ato de subversão à obrigatoriedade do uso do uniforme prisional, tirou a parte de cima e escolheu ser fotografada de soutien, numa pose que fazia alusão à feminilidade e sensualidade que queria enfatizar. O retrato, naquele contexto, possibilitava, ainda que por um curto momento, a vivência do excepcional (RECHENBERG, 2014), um pequeno deslocar-se da dureza do cotidiano prisional. No momento do click fotográfico deixavam de ser “criminosas” ou “reclusas” para construir outras imagens de si.

O corpo encenava para a câmera. Na medida em que a subjetividade encontra-se nele localizada, o corpo, naquelas imagens, expressava narrativas auto-identitárias e auto-reflexivas, tornando-se num possível lugar de subversão que resistia a sua redução à categoria essencialista e fixa de “criminoso” e que enfatizava um ato de singularidade individual, um desejo de sonho e liberdade, ainda que amarrado à tristeza do encarceramento. Depois de retratar cada mulher olhávamos juntas, pelo visor da câmera, todas as fotografias, de modo que elas pudessem escolher a imagem de si de que mais gostavam. Escolhida a imagem, eram feitas pequenas impressões em 15x10cm que, posteriormente, eu entregava às mulheres.

Certo dia, após fazer o retrato de Laura e escolhermos a imagem para impressão, ao perceber que ela não estava totalmente satisfeita com as fotografias, perguntei-lhe se queria fazer mais retratos, com outras poses. Envergonhada e falando baixinho, ela disse: “Não é isso... É que, um pouco antes de entrar na cadeia, o meu marido queimou a minha mama com óleo quente. E, já passou um tempo e aqui não podemos ter espelho. Eu queria ver a minha mama,

ver a cicatriz. Será que dá para ver aí na máquina? Dá para fazer uma foto?”. Disse-lhe que sim, mas que, primeiro, ela teria que explicar como queria a foto. Laura não pensou duas vezes. Sentou-se em sua esteira, tirou a parte de cima do uniforme prisional e, com as mãos, fez a forma de um quadrado em frente ao peito e disse: “Fotografa só esta parte, bem aqui onde dá para ver a queimadura. Não quero que se veja a minha cara”. Diante do seio queimado de Laura, de seu corpo nu e marcado, e que se expunha à câmera e ao meu olhar, fui atirada para um lugar de dúvida e de inexpressabilidade. Ao perceber o meu desconforto, Laura disse: “É só uma cicatriz. às vezes, à noite, dá vontade de lembrar porque matei o meu marido, porque estou aqui neste lugar. E se mostrares às pessoas essa foto elas vão entender porque estou aqui, eu não podia sofrer assim para sempre”.

Sabia que nunca poderia ter acesso ao significado dado por Laura à sua cicatriz. Se, a experiência da dor, como afirma Scarry (1985), é incomensurável, resiste em ser abarcada pela linguagem, como fotografar a cicatriz de Laura? No entanto, o que existia naquele momento era o pedido de Laura que, inclusive, decidiu qual seria o enquadramento e a cor da fotografia: um quadrado em preto e branco (Fig. 3). Fiz a fotografia e mostrei-a a Laura que, depois de vê-la, decidiu mostrar às suas companheiras de cela, expressando um desejo de compartilhar a sua dor. Para meu espanto, as mulheres que antes não queriam ter os seus retratos feitos, depois de verem a fotografia de Laura, demonstraram vontade de terem as suas cicatrizes fotografadas também.

Sofia (Fig. 4), que tinha levado um tiro no seio e que ainda tinha o ponto de costura da cicatriz, no seio e nas costas, pediu duas fotografias no mesmo formato da de Laura. Outras fotografias, de outras marcas, foram surgindo: marcas de espancamento, um pé perfurado com uma chave de fenda, manchas na pele provenientes do HIV, cortes, feridas por cicatrizar.



Figura 3. “Sem título”, Série III, 2011

Impressas, as fotografias das cicatrizes começaram a circular pela cadeia; cada mulher que entrava, caso tivesse uma cicatriz, pedia um retrato. Se as marcas atestavam as vidas difíceis, regidas por violências quotidianas e, em algumas situações, por experiências limítrofes, a imagem emergia como documento do abuso e, certamente, da resistência à esse abuso. De certo modo, como Laura disse, a imagem funcionava como memória da violência contra a qual havia resistido: lembrava-a do porquê ter assassinado o seu marido. Sofia, por sua vez, mostrou a fotografia de seu seio baleado à mãe num dia de visita. Era a única forma de comprovar, junto à família, a sua ferida, a sua dor.



Figura 4. "Sem título", Série III, 2011

Eventualmente, propus às mulheres que tais imagens integrassem o projeto que estava a desenvolver, perguntando se podia exibi-las. Todas as mulheres autorizaram o uso das imagens. Zulfa, cujo pé havia sido perfurado pelo marido enquanto dormia, justificou: "É bom mostrar às pessoas lá de fora para saberem que se somos criminosas é porque decidimos falar. Nós também somos vítimas".

Aqueles corpos, com suas marcas, eram a única prova legítima para poderem demonstrar serem vítimas "reais" e, assim, serem reconhecidas também como cidadãs e não apenas como reclusas (PUSSETI, 2013). Como assinalou Pusseti em seu artigo sobre representações artísticas do sofrimento social entre imigrantes e doentes,

política do testemunho, política da verdade e da exibição: únicos recursos para obter direitos. Os corpos não eram mais sujeitos passivos de representação, mas sujeitos políticos que falavam (...). Os corpos – enfermos, mutilados, marcados – (...) dos sujeitos protagonistas, não constituem somente uma consequência imediata da pobreza ou da exclusão social, mas antes refletem o efeito duradouro das opressões históricas, das culturas do terror e das violências do cotidiano (2013, p. 20).

Assim, cada marca não apenas constituía um comentário e uma crítica social. A dor era intrínseca à biografia de cada mulher. E o fato de algumas mulheres fazerem circular as imagens de seus corpos marcados pela cadeia e para fora dela, durante as visitas, sugeria também, na linha de Sara Ahmed (2004), a inerente sociabilidade da experiência da dor, pois, existia entre elas, o desejo que um "outro" – família, companheiras de prisão, agentes correccionais – testemunhasse, a partir da visualização das imagens, a experiência de dor por elas vivida. Acredito que, o que estava em jogo para as mulheres reclusas, ao mostrarem suas imagens a outros e, inclusive, ao aceitarem que tais imagens fossem expostas em outros circuitos, não era tanto a reivindicação de um estatuto de vítima e sim a afirmação de uma subjetividade constituída pela dor. Como Liz Philipose salienta, afirmar uma identidade política construída pela dor implica em auto-reflexividade, em imaginar um eu politicamente presente, dotado de um sentido de agência (2007, p. 62).

Por outro lado, a decisão de expor tais imagens não surgiu no sentido de criar conceitos que descrevessem a dor daquelas mulheres. Ainda que a experiência traumática ou de dor destruía logo de início qualquer possibilidade de sua expressão pela linguagem (SCARRY, 1985), e que representações de expressões de dor corram sempre o risco de fetichizar o sofrimento do outro (SONTAG, 2003), acreditava que tais imagens apontavam para os modos pelos quais a violência estruturava as subjetividades e os corpos daquelas mulheres.

Como apresentar tais imagens de modo que os corpos ali evocados pudessem ser politicamente localizados pelo espectador, surgiu como uma das questões mais importantes ao longo da produção do "3x4", que foi sendo respondida à medida que outras imagens surgiam e dialogavam entre si, esboçando assim, uma espécie de narrativa que

resultou na criação de uma série de dípticos. Os dípticos articulavam e buscavam similitudes plásticas entre as imagens das cicatrizes e imagens do espaço prisional e de como as mulheres o habitavam: fotografei os seus objetos quotidianos, o pente e o tufo de cabelo perdido no chão do corredor, as flores de plástico que adornavam o pequeno espaço privado de Luísa e de Júlio, seu filho de 9 meses, os desenhos de armas e guardas prisionais enforcados feitos por Sofia, os cestos de comida enviados pela família, e a grande parede branca, rachada, metáfora de um espaço em ferida e, como os corpos daquelas mulheres, à espera de cicatrizar.

Em suma, dar visibilidade às histórias e agencialidades das mulheres que conheci nas cadeias em Moçambique esteve no cerne do "3x4". Num contexto em que as mulheres não tinham controle algum sobre os seus corpos, o momento fotográfico não apenas as tirava da condição de anonimato, permitindo que algo íntimo de suas identidades se revelasse, mas trazia à tona os eventos de violência que estruturavam as suas vidas. O momento de reflexividade instaurado pela fotografia tornava evidente o fato de tais mulheres serem sujeitos políticos e, precisamente por isso, conscientes dos seus próprios corpos enquanto lugares de resistência.

Referências

- AHMED, S. *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge Press, 2004
- CARNEY, P. Crime, punishment and the force of photographic spectacle. *Sistema Penal e Violência*, Porto Alegre, Vol. 4, n. 2, p. 191-205, Jul/Dez, 2012
- CHELIOTIS, L. The ambivalent consequences of visibility: crime and prisons in the mass media. *Crime, Media, Culture*. Vol. 6, n. 2, p. 169-184, 2010
- COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBINE, A; COURTINE, J; VIGARELLO, G. (Org.). 4.ed. *História do Corpo Vol. III. As mutações do olhar: século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 253-340
- DAVIS, A. *Are Prisons Obsolete?* New York: Seven Stories Press, 2003
- DAUPHINÉE, E. The politics of the body in pain: reading the ethics of imagery. *Security Dialogue*. Vol. 38, n. 2, Jun 2007
- FERRERO, C; LOMBROSO, C. *The Female Offender*. With an introduction by W. D. Morrison. New York: Appleton & Company, 1895. Disponível em: <<https://archive.org/details/femaleoffender00lomb>> Acesso em 03 de Novembro de 2014
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. 37. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009
- _____. *Abnormal. Lectures at the College de France 1974-1975*. UK: Verso, 2003
- GIBSON, M. The Female Offender and the Italian School of Criminal Anthropology. *Journal of European Studies*, Vol. 12, n. 47, p. 155-165, 1882
- GILMAN, S. Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine and literature. *Critical Inquiry*, Vol. 12, n. 1, p. 204-242, 1985
- GOFFMAN, E. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974
- HARAWAY, D. Situated knowledge: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, Vol. 14, n. 3, p. 575-599, 1988
- HESFORD, W. Visual auto/biography, hysteria, and the pedagogical performance of the "real". *Journal of Advanced Composition*, New York, Vol. 20, n. 2, p. 349-389, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20866322>>. Acesso em: 09 de Maio de 2014
- JEWKES, Y. Penal hell-holes and Dante's inferno. *Prison Service Journal*, Vol. 199, p. 20-26, Jan. 2012. Disponível em: <<http://www.crimeandjustice.org.uk/sites/crimeandjustice.org.uk>>. Acesso em: 03 de Novembro de 2014
- MADISON, S; HAMERA, J. Performance studies at the intersections. In: MADISON, S; HAMERA, J. (Org.). *The Sage Handbook of Performance Studies*. London: Sage Publications, 2005
- McCLINTOCK, A. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial conquest*. New York: Routledge, 1995
- RAFTER, N. The melodramatic publication career of Lombroso's *La donna delinquente*. In: KNEPPER, P; YSTEHEDE, P. (Orgs.). *The Cesare Lombroso handbook*. London: Routledge, 2013, p.187-200

- RECHENBERG, F. Notas etnográficas sobre o retrato: repensando as práticas de documentação fotográfica em uma experiência de produção compartilhada das imagens. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 3, n. 2, p. 9-22, 2014
- RHODES, L. Toward and Anthropology of Prisons. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 30, p. 65-83, 2000
- MADUREIRA, N. A estatística do corpo: antropologia física e antropometria na alvorada do século XX. *Etnográfica*, Vol. 7, n. 2, p. 283-303, 2003
- PUSSETTI, C. Woundscapes: sofrimento e criatividade nas margens. *Diálogos entre antropologia e arte. Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 3, n. 2, p. 9-23, 2014
- ROUILLÉ, A. A fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009
- SAMAIN, E. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal *La Lumière* (1851-1860). *Revista de Antropologia*, vol. 44, n. 2. São Paulo, 2001
- SEKULA, A. The Body and the Archive. *JSTOR*, Vol. 39, p. 3-64, 1986. Disponível em: <<http://chnm.gmu.edu/courses/magic/sekula.pdf>>. Acesso em: 02 de Abril de 2013
- SKLAIR, J. A quarta dimensão no trabalho de Trihn T. Mihn-ha: desafios para a antropologia ou aprendendo a falar de perto. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 133-143, 2006
- SUDBURY, J. Ceiling Black bodies: Black women in the global prison industrial complex. *Feminist Review*, Vol. 70, 2005, p. 162-189
- TAGG, J. The burden of representation. *Essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988
- WACQUANT, L. From slavery to mass incarceration. *Rethinking the 'race question' in the US*. *New Left Review*, vol. 13, p. 41-60, 2002

Camila Maissune de Sousa é artista visual, Mestre em Arte e Cultura Visual e aluna de doutorado do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, integrando a linha de pesquisa Imagem, cultura e produção de sentido.

Email: camila.nayana@gmail.com