



Acta Scientiarum. Language and Culture  
ISSN: 1983-4675  
ISSN: 1983-4683  
actalan@uem.br  
Universidade Estadual de Maringá  
Brasil

## A heterotopia no discurso fotográfico: o espaço do sujeito ‘invasor’

Silva, Maraisa Daiana da; Tasso, Ismara

A heterotopia no discurso fotográfico: o espaço do sujeito ‘invasor’

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 42, núm. 1, e51269, 2020

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307464863018>

DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i1.51269>



Este trabalho está sob uma Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

## A heterotopia no discurso fotográfico: o espaço do sujeito ‘invasor’

Heterotopy in photographic discourse: the space of the ‘invade’ subject

*Maraisa Daiana da Silva*

*Universidade Estadual de Maringá, Brasil*

*maraisa.d.silva@gmail.com*

DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i1.51269>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307464863018>

*Ismara Tasso*

*Universidade Estadual de Maringá, Brasil*

Recepção: 02 Dezembro 2019

Aprovação: 14 Abril 2020

### RESUMO:

Este artigo, fundamentado nas teorias da Análise do Discurso de base foucaultiana, traz à tona a emergência do discurso da inclusão social, a qual requer repensar o sujeito ‘invasor’, ressignificando-o no interior das práticas sociais, de modo a questionar como é possível entender as construções de contraespaços, nos quais esse sujeito vive. Assim, considerando a urgência de definir o posicionamento desse sujeito excluído, elegeu-se por objetivo refletir como o espaço outro de um conjunto de prédios ocupados, denominado, ironicamente, Copacabana Palace, a partir do movimento descritivo-interpretativo arqueogenéalogico, é discursivizado em uma série enunciativa constituída por imagens fotográficas produzidas por Bauza (2016). Nesse intuito, a opção metodológica adotada para a realização deste estudo se centrou em uma abordagem qualitativa do objeto de análise. Diante disso, a sensibilidade das imagens permitiu repensar as condições de emergência e de (co)existência enunciativas sobre o espaço outro que, à margem da sociedade, certos sujeitos ocupam, fugindo da geografia arquitetada e manipulada da biopolítica. Dessa maneira, salientamos que as experiências do cotidiano dos sujeitos ‘invasores’ aqui tratados apresentaram um conjunto de relações pelo qual se podem definir os diferentes posicionamentos em cujas ações questionam, subvertem e transgridem a ordem institucional preestabelecida. Assim, o sujeito ‘invasor’ delimita seu espaço, posicionando-se e enfatizando que sua posição é uma contraposição, opondo-se à norma e ao legal instituído, como pronto e acabado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Foucault, fotografia, sujeito invasor, contraespaço.

### ABSTRACT:

This paper, founded on the theories of the Discourse Analysis based on Foucault, brings up the emergence of the discourse of social inclusion, which requires rethinking the ‘invader’ subject, re-signifying it within social practices, in order to question how it is possible to understand the constructions of counter-spaces, in which this subject lives. Thus, considering the urgency of defining the position of this excluded subject, the goal was to reflect how the other space of a set of occupied buildings, called, ironically, Copacabana Palace, from the archaeogenetic descriptive-interpretative movement, is discursiveized in an enunciative series consisting of photographic images produced by Bauza (2016). In this sense, the methodological option adopted to carry out this study focused on a qualitative approach to the object of analysis. In view of this, the sensitivity of the images made it possible to rethink the enunciative conditions of emergency and (co)existence about the other space that, on the margins of society, certain subjects occupy, fleeing the architectural and manipulated geography of biopolitics. In this sense, we emphasize that the daily experiences of the ‘invader’ subjects treated here presented a set of relationships through which it is possible to define different positions in whose actions question, subvert and transgress the pre-established institutional order. Thus, the ‘invader’ subject delimits his space, positioning himself and emphasizing that his position is a counterpoint, opposing to the norm and the instituted legal, as ready and finished.

**KEYWORDS:** Foucault, photographic, invader subject, other space.

---

### AUTOR NOTES

*maraisa.d.silva@gmail.com*



## INTRODUÇÃO

Entre tantos artefatos culturais analisados por meio de um rigoroso trabalho com documentos, Michel Foucault (2011) trouxe à tona a relevância de se falar da geopolítica. Este filósofo, articulando as questões geopolíticas com o governo das vidas, dos corpos, da cidade, das instituições e, ainda, da produção de subjetividades, mostrou o quanto relevante era olhar para o espaço. Inquietude que pode ser sentida e visualizada nas imagens produzidas por Bauza (2016) e nas palavras ditas pelo fotógrafo no Documentário Copacabana Palace (Piné, 2017):

Esta é# uma história de pessoas tentando se equilibrar no estreito precipício entre sobreviver e prosperar. E# sobre os seus sofrimentos, suas fraquezas e forças, seus fracassos, bem como seu sucesso nos esforços para sobreviver, e superar uma situação# hostil, mas nenhuma#m fala sobre eles. Em poucas palavras, longe o suficiente do Rio de Janeiro para ser simplesmente ignorado. Este trabalho representa sua história, uma vida de compartilhamento com essas pessoas incríveis, tentando revelar sua vida cotidiana: sua felicidade, tristeza, necessidades, ilusões, comunidades e seus pontos fortes. Esta é# a vida em casa de milhares de brasileiros.

Foram, pois, as palavras e as imagens de Bauza (2016) sobre o espaço heterotópico e o posicionamento daqueles que nele vivem que mobilizaram e resultaram no presente estudo<sup>[1]</sup>. A sensibilidade do fotógrafo foi determinante para trazer à reflexão as condições de emergência e de (co)existência enunciativas sobre o espaço outro que, à margem da sociedade, certos sujeitos ocupam, fugindo da geografia arquitetada e manipulada da biopolítica. Desta maneira, problematizar o modo como o espaço é discursivizado em materialidades imagéticas compreende tanto uma urgência da contemporaneidade, uma vez que, de acordo com Foucault (2011, p. 411), “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso [...]”, quanto considerar a população que ocupa o espaço em questão. Trata-se de uma população, cujos sujeitos são os moradores de um conjunto de prédios abandonados, por isso, denominados ‘invasores’<sup>[2]</sup>, os ‘invasores’ de ‘Copacabana Palace’, imóvel que teve sua construção iniciada entre as décadas de 1960 e 70, no Bairro de Campo Grande, no Rio de Janeiro, no período chamado de ‘milagre econômico’, em que a economia brasileira cresceu em média 10% ao ano. Apesar desse crescimento da economia, a edificação não foi concluída e não conseguiu seu término pela crise econômica que assolou o país logo após essa época de empreendimentos.

Assim, levando em conta os aspectos sociais, culturais e discursivos que circunscrevem a materialidade imagética em questão, estabelecemos por objetivo deste artigo o de compreender como o espaço heterotópico de um conjunto de prédios ocupados, denominado, ironicamente, ‘Copacabana Palace’, no Bairro de Campo Grande, no Rio de Janeiro, é discursivizado em uma série enunciativa, constituída por imagens fotográficas produzidas por Peter Bauza (2016), a partir do movimento descritivo-interpretativo arqueogenalógico. Nessa direção, sob os pressupostos foucaultianos, norteamo-nos pela seguinte questão: quais as condições de possibilidade para a constituição de contraespaços em materialidade discursiva imagética, uma vez que nesses espaços se encontram sujeitos ‘invasores’?

Face a isso, o escopo teórico-analítico se alinha às teorias foucaultianas de poder, de biopolítica e de espaço heterotópico (Foucault, 1998, 1999, 2011) para que o caminho a percorrer alcance o regime de olhar os espaços em que se encontra o sujeito protagonista do livro Copacabana Palace (Bauza, 2016), o sujeito ‘invasor’. Desse modo, inicialmente, são expostos os procedimentos metodológicos que norteiam este trabalho; posteriormente, apresentamos os pressupostos teóricos, ao passo que se pode tentar aproximar, por meio da apropriação e da ressignificação dos espaços urbanos, suas estratégias e táticas de luta, as quais poderiam ser caracterizadas, nessa envergadura teórica, como apporte para a gênese e preservação de enclaves subversivos, quando a reflexão está debruçada na luta pela moradia e pelo direito ao trabalho e sobrevivência – ou seja, heterotopias urbanas.



Por fim, o empreendimento canaliza-se para as imagens que retratam e apresentam o posicionamento irredutível dos sujeitos do Copacabana Palace, dado que é a partir deles que o “[...] problema do lugar ou de seu posicionamento se propõe em termos de demografia [...]” (Foucault, 2011, p. 413), questão que vai além de saber se haverá lugar suficiente no mundo para o homem como também “[...] de saber que relações de vizinhança [...] de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim” (Foucault, 2011, p. 413). Trata-se, pois, do espaço de fora, como apontado por Foucault (2011, p. 414), este “[...] no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida de nosso tempo”. Propomos, assim, trazer à reflexão, pela linguagem fotográfica, como se criam condições de possibilidade de relações entre invasor e espaços outros. O movimento analítico arqueogenético prima por resultados que enunciem a sutileza do fotógrafo à temática.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para atingir o objetivo proposto, a opção metodológica adotada para a realização deste estudo se centrou em uma abordagem qualitativa do objeto de análise, visto que,

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a operacionalizações de variáveis (Minayo, 2002, p. 21-22).

No que tange aos processos metodológicos adotados para a descrição e interpretação da série enunciativa, extraída da obra Copacabana Palace (Bauza, 2016), recorremos ao campo da Análise do Discurso que, segundo Maingueneau (1993, p. 13, grifo do autor), é a “[...] disciplina que, em vez de proceder a uma análise linguísticas do texto em si ou a uma análise sociológica ou psicológica de seu ‘contexto’, visa a articular sua enunciação sobre um certo lugar social”. Premissa que permite tratar do modo como se estabelecerá o funcionamento discursivo da série enunciativa reportada, tendo em vista que os enunciados que comportam apresentaram modos singulares de existência que nos permitiram delinear, em um campo enunciativo, onde elas tiveram lugar e status, bem como estabeleceram relações possíveis com a história e a memória.

Dante disso, a prática analítica, fundamentada nas teorias da Análise do Discurso de base foucaultiana, buscou primar por olhar o ‘sujeito e seu instante’, instância de problematização do sujeito e do discurso. Condição para o funcionamento do método arqueogenético, este que faz romper com a noção de história linear e trilha operando com a multiplicidade de acontecimentos dispersos. Em síntese, agrupa dois procedimentos importantes, quais sejam: a arqueologia e a genealogia. Segundo Foucault (1998, p. 172), a arqueologia seria “[...] o método, próprio a análise da discursividade local [...]”, enquanto, a genealogia consistiria na “[...] tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade”.

Desse modo, no exercício da função enunciativa, guiadas pelas condições de emergência, de (co)existência e de possibilidade e pelos dispositivos operacionais – O que? Como? Por que? – que custeiam a prática analítica, buscamos entender a função de existência desses enunciados visuais, que compõem a série enunciativa eleita. Assim, segue-se a análise da materialidade em questão.

## AS HETEROTPIAS E O PODER

Michel Foucault (2011) apresenta, ao trazer a ideia de heterotopia, uma abordagem espacial que permite uma interpretação plural da sociedade, considerando fenômenos que, precedentemente, seriam desconsiderados, devido ao seu caráter marginal, apolítico e mutável, opondo, dessa maneira, tempo e espaço. Sob tal

perspectiva, o espaço é o que está relacionado ao dinamismo social, às alterações, aos enfrentamentos de ideias e à eminência de novas representações; e o tempo, por sua vez, é o que está ligado à consolidação de narrativas e significados, cujo valor se obtém com a estabilidade e manutenção do poder associado a uma instância. Nas palavras de Foucault (2011, p. 411): “Nós estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande vida que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”.

Para o filósofo, os espaços estão conectados a todos os outros, contudo se determinam a partir de suas posições ou, ainda, a partir de suas contraposições. Espaços esses denominados heterotopias. Espaços produzidos, delimitados, arquitetados, enfim, calçados a partir de relações de poder localizadas. O que se difere das utopias, as quais se determinam por espaços ilusórios, idealizados, imateriais, presumivelmente inalcançáveis. Assim, pode-se afirmar que as heterotopias seriam espaços concretos e reais; utopias, com efeito, alcançadas. Lugares sem lugares, fora de todos os lugares, mas, de qualquer forma, localizáveis - definitivamente distintos de tudo o que parecem refletir.

Essa discussão se aproxima de toda a dimensão de análise do poder tratada por Foucault (1998), em que tal poder é quem disciplina e controla tanto o indivíduo quanto a sociedade como um todo, é a agência do biopoder e da biopolítica. A tecnologia biopolítica não exclui a disciplinar, nas palavras de Foucault (1999):

[...] depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo da individualização, temos uma segunda tomada de poder, que, por sua vez, não é individuizante mas que é massificante, se vocês quiserem, que se faz em direção não ao homem-corpo, mas do homem-espécie. [...] duas tecnologias de poder que são sobrepostas. Uma técnica que é, pois, disciplinar: é centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo. E, de outro lado, temos uma tecnologia que, por sua vez, é centrada não no corpo, mas na vida; uma tecnologia que agrupa os efeitos de massa próprios de uma população, que procura controlar a série de eventos fortuitos que podem ocorrer numa massa viva; uma tecnologia que procura controlar (eventualmente modificar) a probabilidade desses eventos, em todo o caso compensar esses efeitos (Foucault, 1999, p. 289; 297).

Sendo assim, o poder, segundo os estudos foucaultianos, não se restringe ao homem-corpo, mas é a partir do indivíduo que ele é reproduzido e existe. Nas palavras do filósofo

Quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida quotidiana (Foucault, 1998, p. 131).

Sob essa perspectiva, o poder está indiretamente ligado ao debate espacial e se faz necessário para se pensar a organização dos corpos no espaço e a disciplinarização espacial. De acordo com Foucault (2011), as heterotopias se fazem presentes em qualquer cultura, não possuem uma forma padronizada, universal de existência, mas são essencialmente opostas às formas totalizadoras que buscam a homogeneização, a unicidade ou a excelência, o que chamou de espaço sacralizado. Segundo o autor,

[...] apesar de todas as tecnicas nele investidas, apesar de toda a rede de saber que permite determiná-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado [...]. Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquele que a obra de Galileu provocou), mas talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de opiniões que, nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: opiniões que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço util, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização (Foucault, 2011, p. 413).

As heterotopias que escapam das formas sacralizadas direcionam-se a modelos de organizações autônomas. Estas, embora não sejam centralizadas, para serem válidas, não precisam da aprovação de um sistema comum. Contudo, isso não quer dizer que têm total abertura a indiferentes propostas ou a empreendimentos, ou a um ascetismo totalmente voluntário. A característica de caminhar em sentido contrário ao sistema não quer dizer que exista uma política escassa e um princípio de ser contraditor; pelo contrário, é a afirmação de

que ali existem saberes, consequentemente, poderes, diversos daqueles saberes particulares, locais, regionais, politicamente disíspares e que, por essa razão, suas forças se apresentam somente à dimensão que os opõe a todos aqueles que os cercam. É uma insurreição dos subalternos contra os efeitos de poder centralizado. Dessa forma, as heterotopias com suas ramificações, em sua imanência, inscrevem o poder no espaço e escapam à normalização, ao que se espera.

Não obstante, de acordo com Foucault (2011), as heterotopias podem se tornar críticas – heterotopia de crise – quebrando com a norma geral, com instituições socialmente aceitas e gerando comportamentos e espaços em que o que prevalece é o rompimento, a crise. Desse modo, pode se tornar, também, desviante – heterotopia de desvio – “[...] aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida [...]” (Foucault, 2011, p. 416) com um comportamento que não se enquadra nos padrões, embora se possa encontrar na sociedade, em espaços marcados que dão origem a espaços ou territórios desviantes, tais como as casas de repouso e as clínicas psiquiátricas.

Há outras heterotopias, segundo o teórico, que

[...] parecem puras e simples aberturas, mas que, em geral, escondem curiosas exclusões, todo mundo pode entrar nesses locais heterotópicos, mas na verdade não é mais que uma ilusão: acredita-se penetrar e se é, pelo próprio fato de entrar, excluído (Foucault, 2011, p. 420).

Por fim, as heterotopias têm por função, quando se pensa nos espaços remanescentes, criar um espaço de ilusão “[...] denunciando qualquer espaço real ou ainda criar um outro espaço real [...] tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado; mal disposto e confuso” (Foucault, 2011, 421).

## A DISCURSIVIDADE ICONOGRÁFICA DE COPACABANA PALACE

Debruçamo-nos, para esta análise, sobre uma série enunciativa composta por três imagens iconográficas, registradas por Peter Bauza e publicadas no livro intitulado Copacabana Palace (Bauza, 2016). A escolha da materialidade se faz pertinente por entendermos que a fotografia é carregada de significados e por considerar a possibilidade de haver a parcialidade do autor dessas imagens, ainda que ele queira se distanciar do objeto em foco. Nesses moldes, o “[...] fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena [...]. O resultado desse tipo de atividade são mensagens [...]” (Flusser, 2002, p. 22), as quais são fabricadas para anunciar o que até então não havia sido. A máquina fotográfica transfigura-se em uma ferramenta reveladora do inaudito e, por meio da imagem manipulada, faz ver de outro modo, traz à tona o que até então não era visível. Nessa direção, o significado da fotografia está no que ela informa e não na materialidade em si, o que vai demandar como ela é assimilada.

Segundo Sontag (2004),

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária (Sontag, 2004, p. 170).

Assim, as imagens fotográficas possibilitam trazer vestígios decalcados do passado ao presente, um fragmento do real, a existência de um determinado acontecimento, diferentemente da pintura, a qual pode trazer traços da imaginação.

Trabalhar com imagens, aliado à análise do discurso, quer dizer ir além do que se vê em um primeiro plano, ao trazer as imagens para a discussão intenta-se não questionar para que serve a imagem, mas, sim, como tais imagens existem. É trabalhar com um enunciado, termo polissêmico, que para Foucault (2002, p. 32) “[...] é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente”.

Assim, surge a questão de como essas imagens nos faz pensar e não o porquê nos faz pensar. Sabe-se que as imagens, ainda, sejam elas fixas ou em movimento, são portadoras de pensamentos, elas carregam consigo modos de pensar. No caso da fotografia, por exemplo, o que, naquele milésimo de segundo, a luz deixou registrado na caixa preta. Anuncia, assim, mais que uma imagem. Anuncia, por um lado o modo de pensar de quem registrou a fotografia e, por outro, o pensamento de cada espectador que olhou aquela imagem, espectador este que coloca sobre a imagem toda uma expectativa, suas fantasias, seus devaneios e suas intervenções, as quais, tantas vezes, são deliberadas.

Nessa perspectiva, diante de cenas impactantes do quotidiano do ‘Copacabana Palace’, a inquietação manifestada por Bauza, fotógrafo alemão, que se dispôs documentar uma fração tão singular do nosso país, chamou-nos a atenção não só por seu comprometimento com as condições sociais e geopolíticas, em que se destacam as áreas de conservação, sustentabilidade e o meio ambiente, como também impactou-nos a sua preocupação com a saúde global, com a redução de culturas, além das questões sociais, em especial as de desigualdade, abordadas no livro *Copacabana Palace* (Bauza, 2016). Obra que obteve reconhecimento mundial, conquistou o prêmio Arthur-Bertrand Visa d’Or 2016, dando visibilidade ao tema abarcado pelo fotógrafo.

A maneira singular de ‘enquadrar’ uma cena do cotidiano por Peter Bauza (2016) faz desse fotógrafo alemão um expoente da iconografia contemporânea. As imagens fotográficas por ele produzidas e publicadas em sua obra *Copacabana Palace* (Bauza, 2016) retratam, de forma geral, a desigualdade social vivida no Brasil, em um conjunto de prédios conhecidos pelo nome de ‘Copacabana Palace’, no Bairro de Campo Grande, no Rio de Janeiro, como também espelham o modo de posicionamentos desse espaço heterotópico, cuja ocupação fora mobilizada por diferentes questões: pessoas que vieram de favelas, pessoas que estavam desempregadas ou que, mesmo empregadas, não dispunham de condições financeiras para custear o aluguel de um imóvel, moradores de rua, entre outras situações que justificam a ocupação/invasão de um imóvel.

Bauza (2016) avalia esse quadro socioeconômico e propõe um regime de olhar a materialidade discursiva iconográfica do Copacabana Palace com a acuidade que parece ser invisível ao Estado, constituindo-se em uma espécie de denúncia. O que se enuncia sobre esse espaço e sobre aqueles que nele vivem são partes formadoras da presente série. Haja vista que o conjunto de prédios, que fora objeto fotográfico de Bauza, insere-se num espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro. Cidade esta conhecida não só por suas favelas, mas também por seu turismo e riquezas naturais. Qualificada, assim, por seus atributos, o Comitê Olímpico Internacional – COI – elege o Rio de Janeiro como cidade-sede das Olimpíadas de 2016. Período em que Bauza, impactado com a localização, em um bairro de classe média alta, desse conjunto de prédios, que apresentava uma arquitetura em condições precárias, e, além disso, havia sido invadido, registra as imagens desses prédios e das pessoas que ali vivem, acervo iconográfico que compôs a obra foto-livro *Copacabana Palace* (Bauza, 2016).

Levando em conta que essa ocupação responde à urgência de uma crise econômica, após o Brasil ter vivido o ‘milagre econômico’, o que impediu a finalização da construção dos prédios denominados ‘Copacabana Palace’, escavar as camadas das superfícies enunciativas correspondentes às Figuras 1 e 2 comporta uma trama complexa entre passado e presente, envolve compreender as estratégias tecnológicas empregadas por Bauza, ao trazer fragmentos do cotidiano singular, instigando o olhar em busca das condições de emergência e de existência que acometem o histórico, o político, o econômico, o cultural e o social.

O espaço que é dado a ver em ‘O Jardim’ – Figura 1 – traz uma cena do cotidiano do Copacabana Palace. Trata-se do lado externo do prédio, espaço aberto e plano, onde crianças e adulto se encontram. Em dia ensolarado, o que se vê é o desprendimento, a naturalidade daqueles que ali habitam. Uma jovem mulher vê-se refletida em espelho, mas não se sabe ao certo o que ela busca, apenas que ajeita sua madeixa; vê-se duas meninas que brincam e meninos que, espalhados no espaço, não se sabe ao certo o que fazem; dois deles enfrentam a câmera. São corpos tópicos em espaço desviante e de ilusão, efeitos constituídos por imagens estáticas. Embora o lixo seja o elemento da cena que desconforta o olhar, o quadro se apresenta com certa



leveza, dado o conjunto da composição entre elementos distribuídos espacialmente e cores captadas pela lente do fotógrafo que proporcionam à imagem uma simetria iconográfica e que se torna, provavelmente, agradável ao espectador. Bauza retrata em ‘O Jardim’ – Figura 1 – pessoas que ocupam/se encontram num espaço heterotópico, esse espaço outro que foge da forma sacralizada, como chamou Foucault (2011).



FIGURA 1.

O Jardim.

Fonte: Bauza (2016).

O modo como o espaço é apresentado na Figura 1 mostra tratar-se de uma heterotopia de crise, uma vez que o que se enuncia rompe com a neutralidade, tornando-se uma crítica e promovendo rupturas em comportamentos da norma geral sobre os ‘invasores’ de Copacabana Palace, pois o ato de invadir um espaço, ainda que este não possua um dono definido, como é o caso do condomínio em debate, não é considerado um comportamento dentro dos padrões. Isso confirma a heterotopia de desvio, porque, a partir da crise, torna-se desviante, justamente por não seguir a norma e não ter um comportamento que se emoldura nos padrões preestabelecidos. Estas são heterotopias que se encontram em toda a sociedade, tal como os prédios em análise. Além disso, de acordo com Foucault (2011, p. 416), “[...] a ociosidade [também] constitui uma espécie de desvio [...]”, dado ao fato de que os ‘invasores’, ocupantes dos prédios, são considerados sujeitos ociosos.

A cena ilustrada pela Figura 2 – ‘O lar’ -, cria a possibilidade de se olhar o interior do prédio ocupado, um cômodo com suas paredes cobertas, de cima abaixo, por um tecido, na cor escarlate, mascarando a deterioração das paredes; várias fotografias são coladas sobre o tecido. Nesse ambiente, há dois sofás, um deles coberto por uma capa, de mesma cor dos tecidos das paredes, assim como a cortina que esconde, ligeiramente, a claridade que atravessa a cavidade que seria a janela – esta sem vidros e sem grades. Um tapete se estende por todo o espaço desse cômodo; com isso, camufla-se o desgaste da construção, ficando à vista apenas o teto, cuja laje detém imperfeições. Os brinquedos estão dispostos sob o patamar do sofá, todos obedecem a certa organização, mostrando, dessa forma, a possibilidade de haver moradores de faixa etária infantil, naquele espaço. A imagem apresenta as acomodações em padrões da família brasileira de baixa renda.



FIGURA 2.

O lar.

Fonte: Bauza (2016).

O cômodo ao lado, embora não muito visível, aparenta ser a cozinha. A cena compreende um espaço heterotópico desviante, mas também, de ilusão; temos, ainda, a visão do lugar outro, que pode ser aquele almejado pelos invasores. O desejo de se ter um lar faz com que estes sujeitos marginalizados pela sociedade superem a situação de deterioração em que os prédios de Copacabana Palace se encontram, a ponto de decorá-lo e cuidá-lo como se fosse de sua propriedade. Tomam-no com efeito de lar, é o que Copacabana se tornou. Um espaço outro, possível de se tornar um lugar significativo; uma heterotopia implacável, pois, ainda que não lhe pertença, ainda que não seja o seu lar, é ao mesmo tempo utópico, um lugar real.

A sintomalogia de Bauza (2016) na captação desta cena retrata o modo como os moradores desse espaço buscaram transformá-lo, delineá-lo em um lugar que espelhasse esse lugar outro, efetivo e afetivo, organizado, móveis cuidadosamente acomodados nos espaços. A humanização do espaço tornado ‘lar’ é dada pelo contraste de luz natural que adentra ao local com as cores fortes e vibrantes do ambiente. Dessa maneira, puderam os ‘invasores’ transformar um prédio abandonado em um lugar significativo, em um lugar com vida.

A Figura 3, por sua vez, traz o espaço heterotópico através da expressão da religiosidade. A imagem retrata uma mulher negra<sup>[3]</sup>, em ritual religioso<sup>[4]</sup>. Ilustra-se o movimento em torno de si mesma. Não é possível visualizar a presença de outros participantes. O que é apresentado é um espaço com pouca mobília, sem identificação de religião, apenas com indícios de origem afro-brasileira. A presença de animais no recinto demonstra a serenidade do ritual. O que Bauza (2016) documenta no conjunto iconográfico do ‘Copacabana Palace’ é que ali fora reservado um espaço para a religiosidade. Esse espaço outro de Copacabana Palace vai além da possibilidade de cultura ocidental; com isso, constituindo o espaço heterotópico desviante e crítico.



FIGURA 3.  
Expressão da religiosidade.  
Fonte: Bauza (2016).

A série enunciativa composta pelas imagens fotográficas (Figuras) 1, 2 e 3, produzidas por Bauza (2016) sobre o ‘Copacabana Palace’ mostra como um espaço pode se constituir de vários posicionamentos, além de ser capaz de justapor em um só lugar real vários posicionamentos opostos, rompendo com a neutralidade e com a norma instituída. A série dessa tríade fotográfica enunciou o que se constituiu em um contraespaço, em um tempo e em um espaço de contestação, no qual uma experiência de outros lugares se fez possível ali, naqueles prédios abandonados, tornando-se, desse modo, lugar real e virtual; com isso, algumas experiências tornaram-se possíveis: lar, recreação, salão de beleza, ambiente religioso, entre outros.

Esses indivíduos, ao serem fotografados, recebem legitimidade, visibilidade e existência, pelas lentes de Bauza, além da compreensão desses sujeitos como verdadeiros e reais. Desse modo, o invasor se inscreve em práticas discursivas ímpares, em que se procura alterar relações sociais, viabilizar mudanças, direcionando novos sentidos a enunciados tidos como negativos. A série produzida por Bauza minimiza a carga negativa do termo ‘invasor’, uma vez que as imagens apresentam tais sujeitos como cidadãos que lutam por um espaço próprio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática analítica, fundamentada nas teorias da Análise do Discurso de base foucaultiana, a partir do movimento descritivo-interpretativo arqueogenético, objetivou compreender como o espaço heterotópico de um conjunto de prédios ocupados, denominado Copacabana Palace, no Bairro de Campo Grande, no Rio de Janeiro, foi discursivizado em uma série enunciativa, constituída por imagens fotográficas produzidas por Peter Bauza. Buscamos, dessa maneira, trazer à reflexão como, pela linguagem fotográfica, criaram-se condições de possibilidade de relações entre ‘invasor’ e espaços outros.

Para responder à pergunta: quais as condições de possibilidade para a constituição de contra espaços em materialidade discursiva imagética, uma vez que nesses espaços se encontram sujeitos ‘invasores’?, salientamos que a fotografia é uma instituição artística que traz o sujeito ‘invasor’ para a visibilidade, ao tomar esse sujeito como objeto de discurso, permitindo que sua visibilidade seja inteligível e seus enunciados dizíveis, autorizando, dessa maneira, que o verdadeiro da época seja posto.

Compreendemos, desse modo, que a imagem iconográfica é um arranjo que porta a exterioridade formas complexas de sistematização das relações sociais e não meramente um olhar do sujeito ‘invasor’. Assim, a instituição fotográfica, além de emitir visibilidades, tornar-se condição de possibilidade para a discursivização do sujeito ‘invasor’, como para tantos outros, em um contraespaço, em um tempo e em um espaço de contestação, no qual uma experiência de outros lugares se fez possível ali.

Nessa perspectiva, as experiências do cotidiano dos sujeitos “invasores” de Copacabana Palace, registradas pelas câmeras de Peter Bauza, em 2016, apresentam um conjunto de relações pelo qual se podem definir os diferentes posicionamentos em cujas ações questionaram, subverteram e transgrediram a ordem institucional preestabelecida. O sujeito “invasor” delimitou seu espaço, posicionando-se e enfatizando que sua posição foi e é uma contraposição, opondo-se à norma e ao legal instituído, como pronto e acabado.

A série enunciativa apresentou como um espaço pode se constituir de vários posicionamentos, além de ser capaz de justapor em um só lugar real vários posicionamentos opostos, rompendo com o efeito de neutralidade e com a norma instituída. As imagens comportaram uma trama complexa entre passado e presente e apresentaram fragmentos do cotidiano singular, instigando o olhar daquele que observa a cena à busca das condições de emergência e de existência que acometem o histórico, o político, o econômico, o cultural e o social.

Os seis blocos inacabados, abandonados na zona Oeste do Rio de Janeiro, foram transformados a partir da ocupação, ressignificados e reappropriados por aqueles que se dispuseram a dar a vida por esses, fazendo com que participassem efetivamente do espaço urbano da grande metrópole. Conforme Foucault (2011), esses espaços que colocamos em discussão, (re)produzidos e apropriados pelos ‘invasores’, ainda que estejam inseridos na área urbana do Rio de Janeiro, integrados e vivificados por seus moradores, pela emergência de trabalho e sobrevivência, pela cultura e lazer, pela necessidade de vínculos sentimentais, familiares e de amizade, arrastaram consigo o estigma da ilegalidade, da ociosidade, da violência e do desrespeito, que os tornaram – perante a sociedade – delinquentes e marginais.

Em Copacabana Palace, suas testemunhas criaram no espaço, então denunciado pelas imagens produzidas por Peter Bauza, um espaço de ilusão, em que os moradores têm o cuidado de decorar, de cuidar, como se fossem suas casas. Assim, a tríade fotográfica apresenta a criação de heterotopias nesse espaço, pois, esses indivíduos rompem com a neutralidade, interrogam estruturas enraizadas e representam relações sociais e de poder desviantes ou não.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## REFERÊNCIAS

- Bauza, P. (2016). *Copacabana Palace*. Baden, DE: Edition Lammerhuber.
- Foucault, M. (1998). *Microfísica do poder* (21a ed., R. Machado, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Graal.
- Foucault, M. (1999). *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)* Trad. (E. Galvão, Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2002). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2011). Outros espaços. In M. Foucault, *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema* (p. 411-422). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumara#.
- Maingueneau, D. (1993). *Novas tendências em análise do discurso* (2a ed., F. Indursk, Trad.). Campinas, SP: Pontes.
- Minayo, M. C. S. (2002). Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In M. C. S. Minayo; S. F. Deslandes, O. Cruz Neto, & R. Gomes, *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade* (21a ed., p. 9-29). Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Piné, T. (Produtor & Diretor). (2017). *Copacabana palace* [DVD]. (2017). Rio de Janeiro, RJ: Faroeste Produções.

Silva, M. D. (2019). *Os infames de Copacabana Palace: biopolítica, pacto de segurança e subjetividade (des)construindo o sujeito ‘invasor’* (Dissertação de Mestrado em Linguística). Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (6a ed., R. Figueiredo, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.

## NOTAS

- [1] Este estudo parte das reflexões da dissertação de Silva (2019).
- [2] Esclarecemos que, na dissertação, da qual este trabalho advém, defendemos, por meio da função enunciativa, entre outras justificativas, o uso do termo invasor.
- [3] Escolhemos nos referir a essa figura como mulher negra, pois consideramos que, ao chamá-la de afrodescendente, apagaríamos a questão da negritude, discussão importante, mas que não é o foco do trabalho.
- [4] Outras imagens do foto-livro de Peter Bauza (2016) e cenas do documentário de Tuta Piné, referentes a este trabalho, realizado no Copacabana Palace, trazem, nitidamente, a questão da religiosidade da imagem (Piné, 2017).

