

**26ª. Reunião Brasileira de Antropologia
Porto Seguro, Bahia, Brasil.**

**GT 3 - O fazer, o ler e o escrever imagens e sons e suas apresentações e
representações na narrativa etnográfica.**

Coordenadores: Sylvia Caiuby Novaes e Marco Antonio Gonçalves

Imagens do Povo e a Construção do Olhar Periférico¹

Thiago Zanotti Carminati (Mestrando – PPGSA/IFCS/UFRJ)

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

RESUMO

A partir da década de 90 as Ong's se projetam enquanto atores sociais relevantes num cenário marcado por inúmeras insuficiências políticas. O grupo cultural Afroreage, a CUFA e o Observatório de Favelas são exemplos efetivos, num meio altamente heterogêneo, de atores que têm em comum a ênfase na produção de imagens. Eles enunciam a existência de um novo olhar sobre velhos problemas. Um olhar cúmplice por se tratar de “olhares endógenos”; um olhar que reivindica status diferenciado, pois é o olhar do favelado sobre si e sobre sua favela. No presente trabalho, procuro discutir essas questões e o que elas reenviam à forma antropológica de representar e apresentar o outro na imagem e no texto. A experiência em foco é a da agência fotográfica Imagens do Povo. Além de agência fotográfica, a Imagens do Povo também é escola de fotógrafos populares e banco de imagens, estrutura essa abrigada no quadro de atividades do Observatório de Favelas. Acompanho os fotógrafos da Imagens do Povo desde o início de 2006, e de lá para cá diversos encontros etnográficos se sucederam não apenas nas favelas, como em centros culturais onde as imagens foram expostas. Na primeira parte, apresento uma etnografia de representações e apresentações fotográficas nas favelas cariocas, escrevendo-a com a preocupação permanente sintetizada na pergunta: como se constrói o “olhar periférico” sobre si e sobre o outro?

Palavras-chave: Etnografia; Favela; Apresentações e auto-representações Fotográficas.

Introdução

“O olhar é o fundo do copo do ser humano.”
(Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*, p. 49).

O presente trabalho se refere à experiência vivenciada com os fotógrafos da Agência Imagens do Povo² entre os anos de 2006 e 2007. No transcurso do tempo algumas situações observadas e compartilhadas, bem como narrativas e experiências transmitidas pelos fotógrafos, são pontos de partida com os quais pretendo discutir os problemas relacionados à elaboração de auto-representações fotográficas (análoga à noção de representações endógenas); à construção do imaginário social sobre a favela; e sobre a estética da favela por meio das produções fotográficas dos sujeitos do “olhar periférico”. Por isso, tomo como uma das hipóteses centrais nesse trabalho a afirmação de que a fotografia contribui decisivamente para construções de idéias e imagens sobre as favelas. As imagens fotográficas, principalmente aquelas às quais se atribuí estatuto testemunhal, de valor informativo ou como documento, não são instrumentos laterais na elaboração de práticas discursivas e de intervenções políticas. A “favela” se constrói com imagens, essas que são as próprias imagens de sua construção.

Fracassado o projeto prescrito na Constituição Brasileira de 1988 no sentido da formação de um Estado plenamente democrático e promotor de justiça social, constata-se que a distância existente entre demandas sociais e a cobertura da política social nacional aumentou drasticamente, tornando evidente a incapacidade de o Estado gerir as disfunções provocadas por ingerências e, sobretudo, por sua política econômica. Nesse contexto aparecem na cidade do Rio de Janeiro centenas de iniciativas de caráter mercantil-filantrópico e/ou de assistência social. É o período em que Ong’s se projetam enquanto atores sociais relevantes. O grupo cultural Afroreage, a Central Única das Favelas (CUFA), o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) e o Observatório de Favelas são exemplos efetivos, num meio altamente heterogêneo, de atores que, no caso específico e guardadas as diferenças de seus escopos, têm em comum a ênfase na produção de imagens e informação sobre as favelas do Rio de Janeiro.

Esses atores enunciam a existência de um novo olhar sobre os velhos problemas. Um olhar que se desnaturaliza com apreensão dos meios visuais de representação e, no caso específico

² Na sequência do texto apresentarei a Agência Imagens do Povo na forma que acredito ser adequada, adiante, por ora, que se trata de um projeto do Observatório de Favelas (com sede na favela Nova Holanda, na Maré/RJ), sob a coordenação geral do fotógrafo João Roberto Ripper.

do objeto desta comunicação, com o domínio da linguagem fotográfica, nos termos em que nos fala Guran (1999); um “olhar cúmplice” por se tratar de olhares endógenos; um olhar que reivindica status diferenciado, um “olhar” que reivindica uma autoridade baseada no pertencimento aos mundos a que se refere³, pois é o olhar do favelado sobre si e sobre sua favela.

Acrescento que a análise se restringe apenas a produção dos fotógrafos da Agência Imagens do Povo, embora esteja levando em consideração, no quadro geral da pesquisa, um conjunto maior de produções que nos permite afirmar a existência de um fenômeno de maior amplitude. Pontuo, também, o fato de trabalhar analiticamente somente com produções fotográficas, não levando em consideração as produções fílmicas e videográficas, pois isso obrigaria lançar outras questões específicas de cada meio de representação. Apenas para ilustra essas diferenças, conforme argumenta Pinney (2000), comparando imagens fixas e imagens em movimento, a fotografia acomoda muitos significados, enquanto o filme constrói uma cadeia de significação bem menos fluída que as construídas por imagens fixas. E isso tem implicações no estabelecimento de uma unidade de leitura, de um léxico, que é maior quando se trata do filme (imagem, movimento e som). O léxico temporal do filme é relativamente fixo. O filme prende o espectador dentro de seu regime temporal, no qual somos incapazes de intervir, por outro lado, esse léxico temporal para a fotografia é completamente livre. Para a fotografia é mesmo arriscado encará-la com sentença. Por definição, a fotografia incorpora uma perigosa ambivalência que, antes de tudo, deve ser explorada na perspectiva de sua possível riqueza semântica.

Embora marcar distinções e especificidades seja importante, o crucial para a reflexão se centra na tomada de filmes, documentários e ensaios fotográficos nas dimensões em que puderam assumir atitudes etnográficas, uma vez que as experiências de pensamento extrapolam linguagens fixas e determinadas por meios técnicos específicos. Independente dos modos de apreensão em que as imagens podem ser percebidas, segundo Sylvia Caiuby Novaes, não é mais aceitável a idéia de relegar a imagem a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais. Tais como os textos, as imagens são artefatos culturais. A produção e análise dos registros fotográficos, nesse sentido, podem permitir a reconstituição da história cultural de grupos sociais, bem como uma compreensão sobre a dinâmica das

³ A questão do pertencimento e autoridade é trabalhada por Rose Satiko Hikiji e Clarisse Alvarenga (2006), que evidenciam a ambivalência do recurso: “O *pertencimento* ao grupo é utilizado como argumento de *autoridade* para produzir um *documento* sobre o mesmo. Não se questiona o processo seletivo e criativo que faz de um vídeo uma *interpretação* sobre determinado assunto” (ALVARENGA e HIKIJI, 2006. p. 198).

relações interétnicas, além de um entendimento sobre os processos de mudança social. “O uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio das quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades” (NOVAES, 2005. p.110).

Imagens e contra-imagens da favela

Resultado de uma série de circunstâncias históricas, a favela resulta de disputas estabelecidas entre republicanos, teóricos do embranquecimentos, membros das oligarquias e o povo, na virada do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. Falar de favela é também falar da transição para ordem capitalista, da passagem do modelo agrário-exportador para o modelo urbano-industrial. De um crescimento urbano espantoso. Do Brasil que começava experimentar ser República. É evocar seu mito de origem: o mito de Canudos. Sobre isso, escreve Lícia Valladares:

De fato, a leitura de textos escritos no início do século leva a associar o Morro da Providência, no Rio de Janeiro, ao povoado de Canudos, no sertão baiano. Na verdade, as duas histórias se sobrepõem, pois foram os antigos combatentes da guerra de Canudos que se estabeleceram no Morro da Providência, a partir daí denominado Morro da Favella. A maioria dos comentaristas apresenta duas razões para essa mudança de nome: 1) a planta favella, que dera seu nome ao Morro da Favella – situado no município de Monte Santo no Estado da Bahia – ser também encontrada na vegetação que recobria o Morro da Providência; 2) a feroz resistência dos combatentes entrincheirados nesse morro baiano da Favella, durante a guerra de Canudos, ter retardado a vitória final do exército da República, e a tomada dessa posição representando uma virada decisiva da batalha (VALLADARES, 2005. p. 29)

A resistência dos combatentes de Canudos não evitou o massacre, mas conferiu mais um significado à palavra favela: o de ser o espaço da resistência. Lugar onde “Capoeiras” e “Malandros” passaram a viver depois da demolição dos cortiços do centro da cidade, após se revoltarem contra a ordem médico-sanitarista, encarnada no médico sanitaria Oswaldo Cruz, e contra ordem urbana, personificada no urbanista Pereira Passos. As tentativas de tornar o Rio de Janeiro uma cidade européia, desenhada por entre bulevares, longe de miasmas, de habitações insalubres e de epidemias, deram na favela (VALLADARES, 2005, 1989; ZALUAR e ALVITO, 2003).

Trazendo um pouco desses dois domínios que não existem em separados, o das imagens visuais e das imagens mentais sobre a favela, no intuito de apresentar algumas tensões e disputas nas quais estão implicadas sua construção imagética contemporânea, tomo de empréstimo o argumento de Bourdieu (1997), formulado a partir de experiências de pesquisa⁴ nos subúrbios parisienses e nos guetos de Chicago, segundo o qual falar de “favelas” é: evocar não “realidades”, “mas fantasmas, alimentados de experiências emocionais suscitadas por palavras ou imagens mais ou menos não controladas, como aquelas que a imprensa sensacionalista e a propaganda ou o boato político veiculam” (BOURDIEU, 1997, p. 159).

As favelas nos são apresentadas diariamente em jornais, revistas, e mídias eletrônicas. Seus “personagens” rendem histórias para jornalistas, literatos, roteiristas e etnógrafos. No cinema, nas telenovelas, nos seriados, nos ensaios fotográficos, nos roteiros turísticos, nas páginas policiais, as favelas figuram como cenário, ora cruel, ora romântico, e assumem aparente relevância explicativa quando se transformam no lugar do “outro” na cidade, momento em que são encerradas em representações substancializadoras. Há uma profusão enorme de imagens sobre as favelas, entretanto, convoco-as aqui para argumentar aquilo que seria o contraponto retórico e imagético buscado pelos agentes dos projetos sociais ligados à produção de imagens da favela. Alguns exemplos de fotografias utilizadas como contrapontos estão disponíveis nos bancos de imagens de jornais cariocas, vejamos alguns.

Começo por uma visita ao banco de imagens da agência O Globo⁵. No espaço reservado para busca de imagens digito a palavra “favela”. Com esta palavra-chave aparecem associadas 99 imagens, número que considero pequeno quando comparo com as 346 surgidas ao digitar a palavra-chave “Pan 2007”. Pela quantidade díspar de fotos disponíveis para exposição e venda no banco, indago-me sobre se são as imagens da “favela” assunto fotográfico menos interessante do que as produzidas durante os Jogos Pan-Americanos do Rio de Janeiro. Para além do fato, mantenho atenção no conjunto associado à palavra-chave de meu interesse. A primeira constatação tiro da evidência: das 99 imagens acessíveis 80 são de fotografias feitas

⁴ Comparando a favela ao banlieue e ao gueto, Ribeiro (2001) afirma: “Os ‘favelados’ não apresentam o mesmo grau de isolamento social que os moradores dos guetos americanos. Estão inseridos na divisão social do trabalho, embora em posições marginais, mantendo relações de troca com o mundo exterior. (...) A conexão da favela com a sociedade, ainda que subalterna, permite o seu morador experimentar a alteridade. Por outro lado, se a favela é majoritariamente preta e parda, nem todos pretos e pardos pobres estão nas favelas, fato que cria oportunidades ao ‘favelado’ de escapar da estigmatização e circular no espaço social sem portar as insígnias da desqualificação social. (...) Morar na favela não representa sempre estar em uma etapa da mobilidade social descendente.” (RIBEIRO, 2001)

⁵ O banco de imagens da Agência O Globo reúne uma amostra do acervo dos jornais O Globo e Extra, constando aproximadamente 5 milhões de fotos, entre cromos, negativos, cópias e arquivos digitais. Devo dizer que realizo visitas ocasionais a este banco de imagens desde meados de 2007 e que de lá para cá muito poucas imagens foram acrescentadas na seção “favela”.

à longa distância, certamente produzidas com uso de lentes teleobjetiva e quase a totalidade formada por fotos aéreas. Com a repetição dessas imagens a informação transmitida ganha força no passar de uma à outra, produzindo um significado: a imagem da favela-rizoma⁶ subindo encostas e montanhas, adentrando matas e descendo para cidade racionalmente urbanizada é a imagem do mal, que senão urbano pelo menos urbanístico.

As demais imagens da favela contidas no banco da agência O Globo correspondem a 06 fotos associadas à violência, produzidas em coberturas jornalísticas de incursões da polícia e do Exército. Estão anexadas também 08 imagens de arquivo realizadas entre 1956 e 1966 e são estas fotos as poucas onde o sujeito “favelado” é representado em seu cotidiano. Fico, porém, com a intuição de elas estarem ali apenas porque presentificam uma imagem praticamente extinta do universo representacional da favela: as mulheres com latas d’água na cabeça e a agitação do sobe e desce nas escadarias dos morros evocando uma idéia contrária à de isolamento social⁷.

As demais imagens digitais que completam o conjunto de 99 fotos tomadas provisoriamente como *corpus* para uma inicial aproximação com as representações visuais da favela são exemplos de como a inserção diferenciada do fotografo determina os modos de representar/apresentar o tema, podendo torná-lo polissêmico. Surgem duas fotos do *making off* do filme “Era uma vez”, gravado no Morro do Cantagalo; junto a elas outra onde estão representados o *rapper* americano Afrika Bambaataa (reconhecido como fundador oficial do Hip Hop) e o brasileiro Marcelo D2, numa visita à mesma favela; mais duas realizadas em 2006, a primeira apresentando um engenhoso barraco flutuante e, a segunda, a metaimagem de uma exposição fotográfica onde se vê o compositor Tom Jobim em visita ao barracão da escola de samba Mangueira em 1992, ambas de autoria de Marcia Foletto. Por fim, uma foto de Oscar Niemeyer em visita a uma favela beneficiária de projeto social em 1979. Nesta imagem, o arquiteto reconhecido por suas grandes obras parece ceder a vez para a passagem

⁶ A idéia de inspiração deleuziana é desenvolvida em “Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica” (JACQUES, 2007).

⁷ Embora não sejam atualmente imagens freqüentes no conjunto geral de representações visuais sobre as favelas brasileiras, as latas d’água são ainda transportadas na cabeças de mulheres e crianças em diversas favelas do Rio de Janeiro. Com as constantes faltas d’água em favelas e bairros periféricos da metrópoles, a solução para o problema cantado em prosa e verso na musica popular continua sendo as latas e os baldes. Longe das favelas consolidadas, onde o problema é menos freqüente, a cena se repete fora dos livros, revistas e jornais. São os casos das ocupações recentes, onde uma rede formal ou informal de abastecimento ainda não foi implementada. Vi a cena acontecer numa visita que fiz ao acampamento Carlos Lamarca, em Belford Roxo, Baixada Fluminense, no ano de 2005. As precárias condições impostas aos moradores eram tamanhas que pensei se tratar de um exemplo que nomeei de arquitetura do improvável, onde os mais diversos objetos, cujas propriedades e finalidades jamais foram pensadas para as funções nas quais estavam sendo utilizadas, eram empregados na construção das casas e dos “equipamentos” de uso coletivo. Um interessante ensaio fotográfico realizado na localidade, de autoria de José Dionísio, está disponível em: www.vivafavela.com.br.

da senhora e da criança que seguem com latas d'água nas cabeças pelo estreito beco formado entre os barracos.

Os exemplos apontam para possibilidade de apresentação de outras imagens da favela que não apenas a da favela problema social, entretanto, essa parece não ser a intenção dos gerenciadores do banco. Ainda assim, insito com a pesquisa e agora digito a palavra “violência”. Surgem 28 imagens das quais 06 são as anexadas junto a palavra “favela”. Entre imagens de armas e incursões policiais, uma salta aos olhos: a foto do rapper MV Bill em sua apresentação na edição de 1999 do Free Jazz Festival. A princípio, pouco nesta imagem se representa a violência, pois se trata apenas da foto do show de um *rapper* num conceituado festival musical. Encerro o percurso no banco de imagens da agência O Globo por aqui e fico com a questão: como a representação de si, no caso a do *Rapper* carioca, cujas composições tematizam o cotidiano violento da favela onde mora e atua socialmente, influencia outras representações que circulam na cidade?

Mudo de site e repito o exercício, agora no banco de imagens da agência O Dia⁸. Nele as imagens da favela têm um conteúdo fortemente apelativo. Todas as 27 imagens anexadas na palavra-chave favela estão relacionadas aos confrontos travados entre forças policiais e facções ligadas ao tráfico de drogas. Por curiosidade, faço nova busca utilizando a palavra violência. As 27 imagens reaparecem e a elas se acrescentam outras 24. Novamente a evidência se impõe como conclusão: a favela apresentada ao cliente da agência O Dia é a favela única e exclusivamente violenta. Qualquer outra possibilidade de representar/apresentar imagetivamente a favela é descartada pelos editores desta agência⁹.

O que proponho chamar de contra-imagem da favela são as produções fotográficas realizadas pelos fotógrafos da Agência Imagens do Povo e demais agentes sociais comprometidos com a construção de representações que escapem da lógica que rege a produção de notícias e informações sobre as favelas, assim expressa nas palavras do coordenador da Imagens do Povo, João Roberto Ripper:

Tem um conceito geral, exemplo: matéria sobre remoção ou não de favelas. O Globo é a favor de algumas remoções. Então, a matéria segue tecnicamente os parâmetros

⁸ A agência O Dia possui um banco de imagens com aproximadamente 3.000.000 arquivos digitais.

⁹ Ambas as agências possuem número maior e mais diverso de imagens de favelas, no entanto, a análise se restringiu àquelas acessíveis via internet. Os sites advertem sobre a existência de outras maneiras para se pesquisar em seus arquivos visuais.

jornalísticos: de um lado, tem um especialista falando moderadamente sobre a remoção; do outro lado, no alto da página, ao lado dele, tem um radical falando em favor da remoção absoluta. Embaixo, no final da página, o Jailson de Souza do Observatório de Favelas falando contra as remoções das favelas. Isso vem depois de uma seqüência de imagens, onde as fotos mostradas com uma teleobjetiva imensa, que chapa os planos, e que mostra como se o Cristo Redentor tivesse dentro de uma favela, ou como se a Central do Brasil já estivesse dentro de outra favela. Claro que os jornalistas não são inocentes úteis. Eles sabem perfeitamente o que estão fazendo. O editor sabe que ao colocar dessa forma ele está mostrando um lado, o outro e o lado que ele quer¹⁰.

Constituindo-se enquanto escola de aperfeiçoamento, agência fotográfica e centro de documentação; idealizado e coordenado pelo repórter fotográfico e documentarista João Roberto Ripper¹¹ e abrigado no quadro das atividades de pesquisa e intervenção do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro; para uma compreensão do projeto Imagens do Povo a idéia de *rede* me parece pouco explicativa. Talvez seja melhor compreendê-lo enquanto um complexo de relações que tem haver, concomitantemente, com a carreira profissional e com o ativismo político de Ripper, com a formação das agências fotográficas autônomas desvinculadas das editorias de jornais e revistas, com os projetos sociais empreendido pelo Observatório de Favelas, em sua relação de intercâmbio com outros projetos sociais ligados ao ensino da fotografia, com um projeto de extensão da Universidade Federal Fluminense, com o movimento de Inclusão Visual, com as agências supranacionais de fomento, com circuitos de venda, troca e exposição das imagens, enfim, outras relações mais que se fazem e refazem, atualizando diariamente a Imagens do Povo enquanto projeto efetivo. Para uma definição do projeto encontra-se no site do Observatório de Favelas a seguinte definição:

Este projeto parte da idéia de que democratizar a fotografia é derramar um olhar humano sobre a sociedade. Neste sentido, o que se pretende é trabalhar para que a fotografia seja um instrumento de arte, informação e de formação colocado a serviço do resgate da dignidade das classes populares e da ampliação dos direitos humanos. Isso realizado através da produção e da difusão de imagens (...) nas periferias e favelas das grandes cidades, a partir do olhar de seus próprios moradores. (...) Buscamos materializar uma fotografia engajada e solidária, capaz de denunciar a dificuldade da existência dos que

¹⁰ Comentário aos alunos de Comunicação Social da UFRJ em palestra proferida em 22/11/07 na ECO/UFRJ.

¹¹ Também coordenam a Agência e a Escola Dante Gastaldoni (professor de fotojornalismo UFF e UFRJ), a fotógrafa Kita Pedroza e o fotógrafo Francisco Valdean.

estão oprimidos, mas destacar também sua dignidade, sua sensualidade e beleza¹².

As fotografias são interpeladas, ao mesmo tempo em que são produtos de certa gramática. Como a fotografia lá ensinada não está desvinculada da construção de um olhar sobre as favelas, também tenho aprendido aquilo que poderia se chamar, grosso modo, de “efeitos de olhar”. Um dos ensinamentos é a cumplicidade: o olhar do fotógrafo que mistura o seu ao da “comunidade”. Ser parcial é primeira lição ensinada por João Roberto Ripper, experiente fotógrafo com toda uma carreira dedicada à democratização da imprensa e dar visibilidade as lutas sociais, bem como de denuncia das injustiças sociais. Vejamos a narrativa do professor sobre um dia de aula, logo no início do curso:

Num dia de aula, projetamos imagens de fotojornalismo para discutirmos técnicas de fotografia e também para que eles debatessem sobre como são publicadas as notícias sobre as favelas. Muito bem, uma das fotos era sobre o assalto ao ônibus 174, aquele episódio que até virou filme. Um dos alunos do curso - que é paraplégico e se desloca em média um quilômetro ou mais por dia para participar do curso - pediu para falar. Ele disse que a pessoa que praticou o assalto morava na comunidade dele e contou um pouco da história do rapaz. Do outro lado da sala, uma menina que mora na Rocinha (o curso abrange várias comunidades) disse que a moça que morreu era vizinha dela. Então, na mesma sala, no mesmo dia, nós tivemos visões diferentes sobre o mesmo assunto. E por causa dessa discussão, uma senhora (o curso tem participantes de várias faixas etárias) pede para incluir na discussão a atuação da imprensa, que segundo ela martiriza o Tim Lopes. Ela questiona inclusive as matérias premiadas do nosso colega Tim Lopes, pelo fato de elas mostrarem o problema, mas não dizerem o porquê do problema. Nesse mesmo dia, eles pedem uma reunião para discutir como é que nós, da organização do curso, estamos preparando a segurança deles, para quando eles forem para dentro da favela fotografar não serem achados pela polícia. Em seguida, a diretoria do Observatório de Favelas nos avisa que um dos professores acabou de sofrer um seqüestro relâmpago creditado à polícia. Esse é o contexto de um dia de aula. Por aí você pode ver o que se quer dizer. Quando eles dominarem a técnica e conseguirem se aproximar do que querem, a gente vai ter muito para ver de um olhar diferente do nosso¹³.

¹² www.observatoriodefavelas.org.br

¹³ João Roberto Ripper: “Novos olhares contra velhos estigmas”, entrevista concedida à Viviane Gomes, Revista Rets, agosto de 2004.

Para apresentação dos conceitos que envolvem as produções dos fotógrafos da Imagens do Povo, recorro ao folder da exposição “Esporte na Favela”¹⁴. Nele encontramos os seguintes argumentos: “registro de olhares endógenos, que percorreram diversas comunidades populares do Rio de Janeiro, com intimidade de quem circula em seus lugares de origem, dispostos a traçar um panorama das práticas esportivas nesses locais”.

Ainda no mesmo folder, enuncia-se a proposta e compromisso do olhar da favela: “vê a vida pulsante, transbordante de alegria ou de introspecção, bem distinta daquela visão sombria com que a favela normalmente é exibida nas páginas e nas telas dos grandes jornais brasileiros”. Renegar a noção a de cidade partida para alcançar um olhar além das estatísticas frias com o que as favelas são habitualmente retratadas; um olhar humanista sobre a sociedade como um todo e, em especial, um olhar internalizado e não estereotipado das favelas sobre si mesma. Estes são os compromissos que os fotógrafos da Agência devem corresponder.

Produzindo as Imagens do Povo

O foto-documentário é a linguagem utilizada pelos fotógrafos da Imagens do Povo para narrar visualmente acontecimentos e temas eleitos na favela. Embora, na maior parte das vezes, suas fotos sejam publicadas isoladamente, não significa que foram produzidas dessa forma. De fato, isso depende dos espaços e suportes encontrados para divulgação de seus trabalhos. Vimos acima que a formação desses fotógrafos está vinculada à Escola de Fotógrafos Populares/Imagens do Povo. É interessante notar como incorporaram estes ensinamentos: as aulas tornaram-se tema constante de suas conversas e as principais fontes de inspiração foram os trabalhos dos fotógrafos da *Farm Security Administration*, agência estatal norte-americana, em particular os de Lewis Hime sobre trabalho infantil nas décadas de 40 e 50, uma vez que foram produções que influenciaram parlamentares e alteraram a constituição dos Estados Unidos¹⁵. Os trabalhos de Sebastião Salgado e do próprio J. R. Ripper, na verdade, são os mais valorizados entre eles, sobretudo, porque, como os da *Farm*, são produções engajadas e

¹⁴ Na exposição “Imagens do Povo – Esporte na Favela” (2007), com patrocínio do Ministério do Turismo, o Centro Cultural Banco do Brasil, exibe o trabalho de 16 fotógrafos da Agência a partir dos registros do legado social dos jogos Pan-americanos em comunidades próximas aos locais de competição.

¹⁵ É interessante, também, observar como maneira de expor mais um ponto de aproximação, que o livro “Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa”, uma das publicações pioneira entre nós, é de autoria de John Collier Jr., fotógrafo que integrou esta mesma agência (Samain, 2005).

situadas nas lutas dos movimentos sociais. Estas talvez sejam as dimensões mais valorizadas por eles num fotógrafo.

Entre os fotógrafos da Imagens do Povo que entrevistei há a consciência de que, quando fotografam, estão “contando uma história” de um o ponto de vista exclusivamente particular e que não se pretendem os melhores representantes da verdade da favela, embora “ser da favela” seja o argumento que lhes conferem atributos diferenciais em relação aos outros profissionais que estão no mercado. Contudo, optam pelo contraponto em relação à produção imagética disponível na imprensa. Daí a escolha por temas como “cultura nordestina”, “pescadores”, “brincadeira de crianças”, “religiosidade” entre outros, quando da realização de trabalhos autorais, ao invés de se dedicarem exclusivamente em abordar os problemas sociais. “A situação de autores parcialmente convencidos, tentando convencer parcialmente os leitores de suas convicções parciais”, consideração de Geertz (2005, p.182) sobre a posição do etnógrafo em relação à “verdade” sobre outro, se confunde com a afirmação de um fotógrafo acerca de seu trabalho: “não tem verdade nenhuma, tem um ponto de vista meu, e eu acho que é menos sacana”.

Neste contexto, marcado pela dispersão da autoridade etnográfica (CLIFFORD, 2002), aqueles antes considerados objetos da Antropologia passam a condição de sujeitos, provocando, conseqüentemente, a reconfiguração da idéia de representação. Desse modo, a concepção de auto-representação surge “como um modo legítimo de apresentar uma auto-imagem sobre si mesmo e o mundo que evidencia um ponto de vista particular” (GONÇALVES e HEAD, 2008).

Em suma, produzidas no choque entre imagem e texto – entendendo como texto não apenas as legendas que situam no tempo e no espaço a imagem, mas todo aparato retórico no qual está envolvida – o conjunto de idéias desencadeadas por fotos, seja na forma de discursos originais ou em ratificações de discursos, são sempre resultado de projeções e concepções sobre os referentes que se relacionam e se organizam a partir do olhar de quem fotografou. O uso mais otimista para fotografia permite percebê-las enquanto “rastro do real”, uma ferramenta suplementar à disposição da antropologia na produção de dados, na restituição dos resultados e na interpretação inerente à apreensão do mundo (ATTANÉ e LANGEWIESCHE, 2005). A fotografia aciona imaginação e memórias e, por mais que duvidemos dela, salienta Samain: “o falso e persistente dilema tinha sido superado, já que sabíamos agora que a fotografia podia, ela também, ‘mentir’, isto é, no caso, *permitir dizer coisas novas*” (SAMAIN, 2005:125,

grifos do autor). Os experimentos a seguir partem de uma compreensão da fotografia não apenas como suporte de discursos e narrativas, mas como mecanismo que os acionam e os agenciam. Deles proponho retirar os elementos que informam possíveis respostas para pergunta que baliza o trabalho.

Um olhar sobre uma comunidade evangélica

Fotos de Rosinaldo Lourenço/Imagens do Povo: um exemplo de densidade e narração visual. Igreja evangélica no Parque Maré.



Em entrevista realizada no CEASM, onde é coordenador do Núcleo de Comunicação e Imagem, o autor do ensaio relatou sua experiência de documentação. Certamente, não só pelo investimento de tempo na produção, considero um bom ponto de partida para discutir o processo de documentação: na busca pela religiosidade em geral, acabou permanecendo com apenas uma igreja. Para adquirir confiança dos sujeitos fotografados e captar momentos densos de um culto cristão, considerou ser mais importante insistir num *locus* fixo, indo dezenas de vezes fotografar a igreja. Fazer pesquisas e entrevistar, ainda que informalmente, os fiéis e os sacerdotes fora do culto foi fundamental para prosseguir documentando. Diversas histórias e percepções que não cabem aqui, mas que versam sobre estranhamento, proximidade, os dilemas da busca pela objetividade.

Buscando o tema da religiosidade na favela, procurou tanto terreiros de candomblé, quanto de umbanda; as Assembléias de Deus e as igrejas católicas: *Mas aqui na Maré não existia terreiro. Existia um, que era uma casa, que eles faziam de terreiro, mas não era um terreiro mesmo, como eu ia fazer para documentar terreiros na Maré se não existe? Porque no início da Maré existia. Um tempo atrás, quando a Maré era Maré, palafita e vinha os migrantes para cá, existia muito terreiro. Mas pensei em documentar as que mais eram documentadas, as mais vistas. Só que a Assembléia de Deus ela não é muito documentada. E como eu já tinha um contato, já havia fotografado uma vez. Vou tentar buscar a vivência dessas pessoas, entrar dentro da casa delas, conversar com elas, buscar o trabalho delas. Só que eu não acabei conseguindo isso... Vou tentar buscar isso de outra forma. Vou tentar captar alguns sentimentos, algumas alegrias, algumas coisas que acontecem dentro da igreja. Só estando lá para você ter idéia do que é... a cara falar lá, a começar a falar a tal da língua estranha, que eles falam, a receber o espírito santo... Vou começar a documentar a partir disso, esse tipo de espírito santo que eles dizem que recebem... eles se abraçam, eles choram... Um cara ficou um tempo em silêncio absoluto, e eles falando a língua estranha, e caminhado pela igreja: eu tenho que buscar isso... As pessoas começam a chorar do nada, a sentir emoções diferenciadas. Dá arrepio quando se chega lá dentro. Eu tentei documentar também a questão do social que eles tinham lá dentro, em que eles recolhem alimentos um dia no mês para dar as famílias da própria Igreja que estavam precisando, só que acabou que eu não consegui pegar os dias certos... eram aleatórios... Então eu tentei pegar o dia a dia do culto, quando a igreja estava mais cheia, quando a igreja estava mais vazia, e quando tem o pregador do dia.*

Da busca pela religiosidade em geral, Rosinado Lourenço acabou ficando nessa Igreja no Parque Maré: *acabei documentando ela, até mesmo porque a maioria das pessoas ali eu já tinha um conhecimento, eu sabia mais ou menos como era vida das pessoas, aí vê elas aqui, por que você conhece essas pessoas, às vezes ela vai estar meio assim: ‘pô, o cara está me fotografando’, beleza, mas você tem como entrar um pouco mais na vida dessas pessoas. A vida que eu falo é a vida religiosa. (...) A Igreja aqui do “Cai Dez” não se dá com a Igreja do Engenho da Rainha (chamam de Engenho da Rainha porque a cede é lá), que é essa que eu estava documentando. Mas eu não quis documentar isso (os conflitos entre as Igrejas), mas quis documentar um pouco do sentimento que é passado para as pessoas mesmo. A pessoa que chega na igreja e começa a ver isso, é óbvio que ela vai se espantar, porque ela não está acostumada com isso. Mas ela começa a se acostumar, ela começa a ver que é isso mesmo. Eu mesmo que não tenho religiosidade nenhuma me arrepiava quando estava lá dentro. E o*

pastor chegava para mim: cara você vai mudar a sua vida! Óbvio que é conversa de todo mundo... Só que eu não podia misturar muito porque eu estava lá documentando. Às vezes eu achava que estava atrapalhando, porque ele estava lá num momento de transe. Num momento deles, entende, de esquecer problemas, de esquecer de responsabilidades... As atividades que eles faziam, os gestos que eles faziam, era o que me chamava mais atenção. Mostrando-me as fotos: essa questão de levantar as mãos, isso aí é uma cultura criada a muito tempo... Aí eu trago para dentro da nossa realidade, quer dizer, eu falo da minha por causa da vivência que eu tenho dentro da favela mesmo. O cara entra para o tráfico, a salvação do cara é essa aqui... a salvação que eu digo é porque foi uma cultura criada que é complicado até de como dizer como isso chegou a acontecer. Se o cara sai do tráfico e entra na igreja católica ele não vai ser bem recebido quanto está num tipo de igreja como a Assembléia de Deus... É a igreja também, porque se o cara vai para o candomblé e sai do tráfico, o cara vai ser morto ou vai acontecer alguma coisa com o cara... ai vai falar que é o demônio, mas eu acho que não é, acho que é um tipo de cultura que essas pessoas não conseguem compreender, mas que acabaram acatando isso, acabaram segurando a idéia que a Assembléia muda a vida da pessoa, que o cristão muda. O que acontece, o cara vai para a igreja, fica um tempo na igreja, a grande maioria sai, mas ficam na mesma ali, não voltam para o tráfico, mas podem convier tranquilamente de novo. Parece que é um lugar onde você está todo errado, entra e se conserta... Sai da sociedade violenta, entra para sociedade religiosa e sai, volta para violenta, mas não como o cara que participa da violência, mas que está ali como um morador de favela comum. Claro que eu não documentei isso, mas você vê concretamente, porque você foi nascido, criado e está aqui vendo o dia a dia dessas pessoas. Basicamente o que eu quis mostrar foram esses gestos, esses sentimentos que essas pessoas têm.

A fala do fotógrafo sobre seu ensaio, elaborada através da exegese das imagens produzidas, mostra profundo conhecimento sobre a história das Assembléia de Deus, da organização interna e dos projetos de ampliação da igreja que documentou. O fotógrafo descreve o ato de documentar como um ato de conhecer¹⁶, redimensionando sua atividade de documentarista para além simplicidade do registro e da produção de documentos, trazendo para si uma reflexão sobre a ética do olhar e as relações de alteridade na favela. Em nossa entrevista me mostrando alguns personagens de que conhece a história: dois irmãos gêmeos que eram traficantes e hoje não estão mais na igreja; um outro visitante que sempre vai à igreja; mostra

¹⁶ Uma discussão sobre essas dimensões do ato fotográfico, ou seja, fotografar para descobrir e fotografar para contar, encontra-se em Guran (1995).

a participação da mulher, que até pouco tempo atrás não tinha permissão para subir no altar e hoje existem pastoras que dirigem as igrejas. O tema ficou mais como emoção, do que como religiosidade.

De todo o material produzido escolheu 56 imagens para projeção que organizou junto à Igreja. Considera que as melhores fotos foram feitas com analógica, não apenas pelas qualidades estéticas das fotos, mas porque o cuidado com a composição foi maior, levando mais tempo até o “click”, o que lhe rende mais reflexão. Enfim, embora não seja evangélico, gostaria que suas fotos pudessem ser lidas com a intensidade emotiva sentida ao fotografar. A cena da “oferta”, para ele, não tem qualquer conotação denunciativa, mas expressa uma relação de confiança, por isso não deve ser lida fora de contexto.

Se a favela foi, ou ainda é, “representada como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano” (ZALUAR e ALVITO, 2003), pela desconstrução dessa imagem se empenha os fotógrafos da Imagens do Povo. Em primeiro lugar, porque as favelas são seus espaços de moradia, de lazer, de trabalho e lá, com as pessoas de lá, produziram suas subjetividades e se inventaram enquanto pessoa. Em segundo, ao optarem pela formação em fotografia, dentro da estrutura de oportunidade na qual estão inseridos, comprometeram-se com um projeto político, o da Imagens do Povo. Daí as declarações: “Fotografia é mais do que um papel com lembranças de família. Pode ser um meio de mobilizar as pessoas” e “Acredito que posso contribuir com a desconstrução dos estereótipos de violência e desordem, historicamente atribuídos aos espaços populares. Não é de hoje que a grande mídia estigmatiza a pobreza como foco de criminalidade”¹⁷.

Nos parágrafos seguintes tento sistematizar algumas entrevistas realizadas em outubro de 2006 correlacionando-as com notas de campo feitas no mesmo período. Procuro demonstrar como trabalham os fotógrafos, quais recursos mobilizam quando fotografam e que tipos de relações estabelecem nestes momentos.

¹⁷ Entrevistas concedidas por, na ordem das falas, por Jaqueline Felix e Adriano Rodrigues à Fabrizia Granatieri da revista Fotografe Melhor, ano 11-Nº123, dezembro de 2006. Acrescento que acompanhei estas entrevistas e inclusive apareço em duas das fotos feitas na sala de aula pela autora da matéria.

Eventos críticos na perspectiva do olhar periférico

Imagens produzidas por **Bira Carvalho**, em sentido horário, de cima para baixo: 1) crianças brincando - antecedentes; 2) vestígios do confronto – uma criança de três anos assassinada; 3) revolta dos moradores na frente do Batalhão da Maré; 3) o “Caveirão”, utilizado para intimidar os revoltados.



No dia 1º de outubro o fotógrafo Bira Carvalho cobriria a eleição na Maré. Repete esse trabalho a alguns anos¹⁸. No instante em que saiu de casa, ao observar a rua, decidiu qual seria sua pauta de documentação. Fotografaria crianças: *aconteceu que esse ano eu tinha elegido fotografar criança, mano, que na minha mente era um momento de esperança em um momento de corrupção como esse aí: crianças brincando num momento de eleição*. E Bira as fotografou até dar uma pausa para o almoço. Quando entrou em sua casa, ouviu tiros. Avaliou e concluiu: *pela hora do dia, pela quantidade de pessoas na rua, pelo clima festivo, os disparos só poderiam ter sido dados pela polícia*. Em seguida aos disparos, moradores foram lhe chamar. Uma multidão formara-se em frente ao 22º Batalhão clamando por justiça. Para lá se dirigiram: um menino de três anos de idade fora assassinado com um tiro de fuzil no abdômen, exatamente no lugar onde estava o fotógrafo momento antes.

Perguntei por que fora chamado pelos moradores e a resposta foi imediata: *as fotografias*. Entretanto, por ele ser fotógrafo explica apenas parte de minha pergunta. Foi acionado pelos

¹⁸ Bira Carvalho têm fotos de cobertura de eleições publicadas em algumas mídias. Uma delas, realizada na eleição de 2004, foi capa do livro *Até Quando?* / [organização]: Jailson de Souza e Silva, J.R. Ripper; fotos: Projeto Imagens do Povo/Observatório de Favelas; texto: Pedro Garcia. – Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2005.

moradores não por ser uma pessoa que possui uma câmera e sabe usá-la, foi chamado, antes, em razão dos vínculos que estabelece com as pessoas do lugar em que vive. Vínculos de amizade e confiança: enquanto caminhávamos para o local da entrevista, na Vila Olímpica da Maré, muitos o cumprimentaram, muitos demandaram fotos. Tem mesmo a confiança do Major e dos Oficiais do Batalhão da Maré. Em uma determinada ocasião, a diretoria da Vila Olímpica da Maré, a qual o fotógrafo faz parte, e os representantes do Batalhão reuniram-se para discutir assuntos comuns às duas instituições vizinhas (a Vila Olímpica e o Batalhão são próximos um do outro). Neste momento, estabeleceu-se um canal de interlocução entre as autoridades policiais e o fotógrafo. Este mesmo canal foi acionado no dia da tragédia. Temendo o que estava por vir, o fotógrafo e o Major se interpelaram:

Ele [o Major] me chamou. Ele achou que eu poderia deter a multidão, que estava cada vez aumentando mais. Eu já cheguei questionando, ele me chamou no canto e falou ‘Poxa Bira, você sabe que aminha não é essa...’ Eu falei: ‘Major, mas, pô Major, mataram uma criança de três anos, até sei que o senhor não é disso, mas no mínimo foi imprudência’.

Enquanto parte da multidão dirigia-se à Linha Vermelha, para “fechá-la”, trocas de acusações eram proferidas entre policiais e moradores. A tensão na manifestação dos moradores chegou a seu ápice quando começaram apedrejar os carros particulares dos policiais, estacionados na calçada do Batalhão, e, em resposta, os policiais atiraram bombas de gás para dispersar a multidão. Poderia seguir narrando o acontecimento, preenchendo-o com mais detalhes, a repercussão nas mídias e os desdobramentos nas ações das entidades de direitos humanos que atuam dentro e fora da favela, mas interessa aqui observar como este evento foi fotografado.

Quando parte dos moradores se dirigiu à via expressa para interditá-la, fazia isso no intuito de tornar visível àquilo que ocorria na favela. Fechar uma via importante ou uma avenida é, certamente, um dos meios mais rápidos e eficazes de se comunicar, sobretudo à imprensa, de que alguma coisa está acontecendo, modo de tornar mediatizável o que de outra maneira não o seria. Outro fotógrafo seguiu com os manifestantes nesta ação, mas não a fotografou. Perguntei o porquê da opção. Disse-me que na hora não se sentiu à vontade, percebeu que os “nervos estavam à flor da pele” e preferiu seguir mais na condição de manifestante do que de fotógrafo. Entre os dois fotógrafos não houve qualquer tipo de comunicação durante o desenrolar do acontecimento, souberam do que estava acontecendo através do ‘boca-à-boca’.

Sobre este meio de comunicação remeto a narrativa de um morador que dizia não se preocupar com as coisas que acontecem, ou que estão por acontecer, em sua casa, e de como ele ficaria sabendo, se lá não estivesse: *se sua mãe passar mal dentro de casa e você não estiver lá, estiver em outra favela (na Maré), distante da casa, não tem problema, você será avisado em menos de dois minutos. Não precisa de celular*¹⁹.

Retomando o relato sobre a documentação do assassinato e a revolta dos moradores: a multidão, espontaneamente formada, rebelara-se contra os objetos pertencentes aos policiais. Seus carros estavam em vias de destruição. Diante do fato, o fotógrafo, com a câmera em punho, preferiu não fotografar a destruição dos carros, justificando sua atitude e avaliando seu trabalho naquele dia da seguinte maneira:

Porque essas fotos para mim não estão acusando os policiais, porque se eu parar para analisar, mano. Eu estava ali pensando no carro dos “canas” sendo apedrejado, deve ser foda, tanta gente te odiando. Será que todos eles pensam da mesma forma? Eu acho que não. Eu estava pensando nisso naquele momento, ali, quando começou as pedras. É foda ser polícia na favela, todo mundo te odeia, mano. Ninguém gosta de tu. Você é o estereótipo do braço repressor do Estado. E eu fiquei percebendo, naqueles minutos, pensando sobre isso. E a massa da gente! Se pegam eles sem armas ali, matam!

As cenas a seguir são do enterro da criança assassinada. Se os fotógrafos preferiram não fotografar determinadas cenas da revolta dos moradores, as cenas do enterro, ao contrário, são fartas, evidenciando as relações de confiança.

¹⁹ As redes de comunicação que se formam por este “método” são bastante eficientes e servem também, quando transmutada em circuitos de fofocas, para tipificarem e qualificarem pessoas, meio pelo qual se opera a impressão de marcas distintivas: esse hoje é da igreja, aquele é ainda da “boca”, aquela faz faculdade, este está desempregado. Para demonstrar essas relações recorro à pergunta que fiz a um outro fotógrafo para saber se reconhecia algum perigo em fotografar na presença de usuários e comerciantes de drogas ilícitas. Respondeu-me que na favela não há como esconder o que você é. Todos os seus vizinhos sabem que ele fotografa e quanto aos usuários de drogas, disse-me não fazer a menor diferença fumar maconha na outra esquina, ou fumar na porta de casa, as pessoas saberão entre os usuários quem é da boca e quem não é, saberão, inclusive, qual é o lugar que o indivíduo ocupa na hierarquia do tráfico. Para fotografar perto de uma “boca” não precisa pedir autorização, concluía, é só não apontar a câmera em direção a essas pessoas.

Cenas que dificilmente aparecerão nos jornais: a experiência da proximidade (fotos de Ração Diniz e Fabio Café).



Fotos impactantes, esse é um dos efeitos provocados pelo uso das lentes grande-angulares, que permitem um campo de visão maior, possibilitando o fotógrafo agregar mais elementos na cena construída, ao contrário das tele-objetivas, que fornecem o “detalhe”, a distância, o achatamento dos planos. O uso das grande-angulares “obrigam” o fotógrafo a uma proximidade física maior com os sujeitos e objetos fotografados. Proximidade essa não apenas no que se refere ao gosto estético, ou nas obrigatoriedades ópticas impostas pelo tipo de lente utilizada no trabalho. A foto da imagem do enterro do menino na televisão foi produzida no interior da casa de seus familiares. Era a mesma televisão que distraía o menino com as imagens coloridas dos desenhos animados, antes de sua morte. O caso teve repercussões políticas que, por sua vez, continuaram a serem documentadas.

Ética no olhar periférico

Com o propósito de participar de atividades realizadas em reação aos acontecimentos que resultaram na morte do menino de três anos de idade, passei a primeira semana de outubro na casa de amigos na Maré. Num desses dias, durante a noite, estávamos tranquilos, conversando sentados na praçinha da Nova Holanda, enquanto um amigo fotógrafo e seu colega contavam-me histórias de seus tempos de criança. Histórias que se passaram no “tempo da malandragem”, conforme disseram. Narrativas que se cruzavam e por vezes recontavam a mesma história. Não lhes perguntei nada sobre qualquer tema, mas o próprio

contexto parece ter-lhes cobrado isso. Falavam sobre brincadeiras, admiração, medo. Contavam-me que nos tempos da malandragem era proibido fumar maconha ou usar qualquer outro tipo de drogas nas vistas de todos. Podia-se fazer o uso apenas na “areinha”, um terreno desocupado ao lado da Linha Vermelha, lugar onde hoje é a Vila Olímpica. Eram ordens da “bandidagem”. O mais respeitado entre eles era Carlos Negão, tão respeitado que mesmo depois de morto, sua família continuou a receber algum percentual de uma das dezenas de “bocas de fumo” existentes na Maré. Os amigos diziam que na época tinham verdadeira admiração por Negão, mas, ao mesmo tempo, medo. Negão era impiedoso, principalmente na hora dos “acertos”, hora em que os devedores quitavam suas dívidas, muitas vezes, com a própria vida. Era o momento em que as mães corriam ruas e becos recolhendo seus filhos. Outro personagem evocado foi D’moral, bandido “parceiro” de Negão. Era ele o arauto dos “acertos”. Sempre com uma camisa do Flamengo, bermuda jeans dobrada acima dos joelhos, cordão e pulseira de prata, chinelo e uma faca na cintura, D’moral percorria vielas, becos e ruas anunciando a noite de acertos. Todos se recolhiam em casa. Quem seria o alvo da vez? Numa daquelas noites, D’moral foi o “acertado”.

Resolvemos regressar até a casa do fotógrafo, onde fiquei hospedado. Outras histórias percorriam conosco o trajeto de volta. Tantas que parte delas se perdeu no caminho. Bem próximo de sua casa estavam pouco mais de uma dezena de adolescentes e crianças aglomerados em frente à *lan house* de seu beco. Quando surgimos na esquina, eles correram em direção ao meu amigo fotógrafo pedindo-lhe que fizesse fotos para anexarem em seus orkut’s. O fotógrafo, apesar de não ter um equipamento digital²⁰, estava com uma Nikon D-70 da Imagens do Povo em casa. Ficou com a câmera para documentar os eventos que se sucederam ao assassinato do menino. Diante da insistência, fotografou-os, no entanto interveio decisivamente na composição das fotos, na maneira como os adolescentes queriam posar. Recusou-se a fotografá-los com um cigarro de maconha, como um dos adolescentes queria, e proibiu os meninos de fazerem os gestos que aludiam a uma das facções criminosas existentes no Rio de Janeiro. Mesmo assim, ficaram gratos e o fotógrafo satisfeito. Ali mesmo, em frente ao estabelecimento que vendia os serviços de internet, uma jovem mãe que recentemente dera a luz deixou-se fotografar com sua filha.

Ao entrarmos em sua casa, perguntei-lhe por que não havia fotografado os garotos e garotas da maneira como eles queriam ser fotografados. Respondeu-me que já havia atendido esses pedidos outras vezes e já explicara aos jovens vizinhos que a internet é um veículo que

²⁰ Não era proprietário na ocasião. Hoje, possui uma Nikon D-200.

expõem publicamente a imagens das pessoas, e que, portanto, uma brincadeira dessas poderia ter alguma implicação negativa para eles. Disse-me, também, que caso as fotos ficassem realmente boas, como poderia aproveitá-las em um possível ensaio fotográfico, se o que se veria ali era apologia às drogas e ao crime, coisa que jamais gostaria de fazer? Entretanto, descobri naquele mesmo dia, ainda que pudessem ser consideradas boas fotos seriam sempre fotos impublicáveis. Com exceção das imagens de algumas das crianças aglomeradas na *lan house*, que inclusive já se tornaram personagens de outras fotos conhecidas dele²¹, e da mãe com sua filha recém nascida no colo, os personagens daquelas fotos jamais serão vistos novamente. A não ser no *display* da própria câmera que os fotografou logo após serem fotografados. Não serão fixados em nenhum suporte para que sejam vistos. Não porque sejam personagens desinteressantes ou que as situações ali vividas e fotografadas não tenham nenhuma importância enquanto possível tema de documentação e nem mesmo a porque a foto de uma mãe adolescente posando com sua filha seja tema melhor para ser fotografado. O fotógrafo e sua ética impediram-nos de ver algumas daquelas imagens, pelo menos associadas ao seu nome. Mesmo com todo controle exercido na produção das imagens que imediatamente devolveu aos fotografados, quando descarregou a máquina num dos computadores da *lan house*, ele apagou da memória da máquina fotográfica grande parte do que registrou nas poucas horas de interação. Isso porque conhece aqueles adolescentes desde os seus nascimentos. Conhece as histórias de cada um, sabe de seus afetos e, também, de seus desafetos. Sabe que aqueles meninos e meninas, apesar da pouca idade, já experimentaram muitas coisas em suas vidas: casaram-se e separaram-se, tiveram filhos, envolveram-se em situações que concorreram contra suas vidas. Vidas intensas e, por isso, identidades impossíveis de se fixar numa imagem que fosse de sua autoria. A conversa que tivemos antes de dormir foi sobre a vida de cada um daqueles adolescentes, que desapareciam um a um com o toque no botão apagar da câmera.

Considerações finais

A foto é o resultado de uma escolha subjetiva, portanto, uma leitura, uma interpretação feita por um autor, por mais que o fotógrafo tenha ido à “campo” cumprir uma pauta e, assim, materializado numa imagem bidimensional algo pré-roteirizado. Porém, sozinhas as fotos são estado de ausência, demanda constante por atribuições de significado. A maneira como são

²¹ Fotos expostas em centros culturais, galerias e publicadas em livros e revistas, uma delas na revista Fotografe Melhor.

percebidas expressa a mútua implicação entre imagens e discursos. Por isso, a fotografia é, também, um dos instrumentos centrais na produção de objetificações e falseações²² dos acontecimentos mediatizados e de suas versões, o que em outras palavras quer dizer, a tomada de uma foto enquanto “espelho de uma realidade” qualquer, ou seja, a forma mais ingênua e menos crítica de ser assimilada.

Se dentro da ordem urbana as favelas são expressões do mal, o espaços da desrazão, o engajamento dos fotógrafos da Imagens do Povo na produção de outras representações imagéticas sobre as favelas do Rio de Janeiro é o ponto crucial com o qual os meandros da construção do olhar fotográfico dos favelados podem ser vislumbrados. A representação fotográfica de si (este *si* como afirmação de pertencimento àquele mundo), esta apresentação de um outro imaginado, é o resultado de um diálogo profundo: entre a expectativa das Ong's e parceiros patrocinadores de projetos, com as agências estatais de fomento, com a linguagem e a estética documental, com a tradição das agências fotográfica autônoma, com a trajetória político-profissional do fotógrafo João Roberto Ripper e o projeto político da Agência, com as escolhas pessoais dos fotógrafos, com a Rede de Inclusão Visual, com as oportunidades e pautas disponíveis aos fotógrafos, com os acontecimentos fotografados, enfim, o olhar periférico é um complexo de relações que a partir da linguagem fotográfica agenciam formas e acontecimentos, construindo novas perspectivas sobre as favelas, proporcionando um maior controle sobre a representação do favelado.

Resta, portanto, como conclusão um questionamento que engendra mesmo o paradoxo produtivo dos dilemas envolvidos na representação e apresentação de si e do outro no contexto da produção imagética: esse “olhar de dentro” pode ser colocado em solução de continuidade com o “olhar de fora” ou trata-se de uma ruptura, de um jogo, uma disputa por poder expresso na produção de representações, dito de outro modo, a emergência de novos atores que querem falar, com mais legitimidade do que outros, sobre a favela?

²² Penso falseação aqui em oposição à idéia de ficção, que traz, em seu melhor sentido, a idéia de construção. Também evito tomar o falseado com antônimo do autêntico. Falso não significa o mesmo que falso, mas algo traiçoeiro, esquivo.

Referências

ALVARENGA, Clarisse e HIKIJI, Rose Satiko. “De dentro do bagulho”: o vídeo a partir da periferia. In: **Sexta Feira 8 Periferia**. FERRARI, F; HIKIJI, R. S. et all (Org’s). São Paulo: Editora 34, 2006.

ATTANÉ, Anne; LANGEWIESCHE, Katrin. Reflexões Metodológicas sobre os usos da Fotografia na Antropologia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 21 (2): 133-151, 2005.

BOURDIEU, P. Efeitos de Lugar. In: BOURDIEU, P. (Org). **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. **Obras e Vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. Introdução: Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. (Orgs). **Devires imagéticos: representações/apresentações de si e do outro**. Rio de Janeiro: Faperj/Topbooks.

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1999.

GURAN, Milton. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 10 (1): 155-165, 2000.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, E. (Org). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Senac, 2005.

PINNEY, Christopher. The Lexical Space of Eye-Spy. In: Crawford, P.I. and Turton (edited). **Film as Ethnography**. Manchester University Press, 2000.

SAMAIN, E. Antropologia Visual e Fotografia no Brasil: vinte anos e muito mais. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 21 (2): 115-132, 2005.

VALLADARES, Lícia. **Do mito de origem à favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ZALUAR, A. e ALVITO, M (orgs). **Um Século de Favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.