Anna Karina Castanheira Bartolomeu

De dentro da favela:
o fotógrafo, a máquina e o outro na cena.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor. Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea. Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação.
Orientador: César Guimarães.

Belo Horizonte
2008

301.16 Bartolomeu, Anna Karina Castanheira
B292d De dentro da favela [manuscrito] : o fotógrafo, a máquina
2008 e o outro na cena / Anna Karina Castanheira Bartolomeu - 2008

289f. :il
Orientador: César Geraldo Guimarães.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Comunicação - Teses 2. Fotografia – Teses 3.Fotojornalismo – Teses. 4.
Fotografia documentária – Teses 5. Artes – Teses 6. Favelas – Teses.
I. Guimarães, César Geraldo II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas III.Título

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Anna Karina Castanheira Bartolomeu
Doutora em Comunicação Social

"De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena"

Tese aprovada pela comissão examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus
PUC/MG

Profª. Drª. Maria Angélica Melendi de Biasizzo
UFMG

Profª. Drª. Maurício Lissovsky
UFRJ

Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz
UFMG

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
Orientador - UFMG

Belo Horizonte, *29* de outubro de 2008.

Ao meu filho Pedro,
todo o meu amor.

Agradecimentos

Ao César Guimarães, pela amizade, pela acolhida generosa, pelas iluminadas sessões de orientação que sempre me fizeram voltar para casa mais feliz.

Ao pessoal do Viva Favela, em especial ao Walter Mesquita, pelo empenho em disponibilizar todo o material necessário para a pesquisa.

Ao Julian Germain, Murilo Godoy e Patrícia Azevedo pela confiança e pela inspiração.

Aos meus colegas da área de Fotografia da Escola de Belas Artes, Paulo Baptista, Luiz Felipe Cabral e Patrícia Azevedo, pelo apoio inestimável prestado ao longo desses anos dedicados ao Doutorado.

Ao Maurício Lissovsky, pelo interesse e pelas observações precisas que muito contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao Eduardo Vargas, pelas questões levantadas no exame de qualificação.

Ao Rui Cézar dos Santos, pelo acesso a itens essenciais da bibliografia.

Ao Eduardo de Jesus, André Brasil e todos os pesquisadores do CEIS, da PUC Minas: minha passagem pelo grupo foi fundamental na elaboração deste trabalho.

A Roberta Veiga, pela cumplicidade e pela amizade, forjadas ao longo desta travessia.

A Cláudia Fonseca, pela ponderação e por suas palavras sempre doces e amigas.

Ao Carlos Camargos Mendonça, pela editoração da tese, minha gratidão.

A Irene Ernest, pela versão do resumo em francês.

Ao Marco, pelo apoio fundamental nas horas decisivas.

Ao Enderson, da Officium, pelo socorro no último minuto da prorrogação.

A Kátia Lombardi, por compartilhar a crença no gesto documental.
A Cida e Carol, minhas fiéis escudeira de todos os dias.
A Luiza, pelo carinho com que tantas vezes acolheu meu filho junto aos seus.
Aos amigos Caco e Sinara, Celinho e Cris, Du e Rosa, Márcia e João, que em tantos finais de semana receberam minha família enquanto eu trabalhava...
A Tetê, por me lembrar sempre de outros mundos possíveis.
A Cláudia Mesquita, amiga querida de todas as horas, pela leitura gentil e cuidadosa do trabalho e pelo incentivo.
A Daniella e Victor, Eduardo e Janayna, irmãos e cunhados, pelo carinho e por me fazerem saber que posso sempre contar com eles.
Ao Thiago, pelos momentos de alegria pura.
A Laura, Paulo e João, por aceitar compor a nossa grande família.
D. Maria, Seu Everaldo e toda família Araújo, pelo carinho com que me acolheram e pela compreensão.
Aos meus pais, pelo seu apoio e amor incondicional, sem o qual minha caminhada seria muito mais difícil.
Ao Zinho, pelo companheirismo a toda prova, por estar ao meu lado e por me ensinar a cada dia, com sua inteligência e generosidade, um pouco da arte de viver.

Caminhando através do impuro e do misturado, esta estética modesta deve desconfiar das generalizações, das grandes fórmulas, das unificações.
(Gilbert Lascault)

Resumo

Esta pesquisa analisa três projetos que colocam em jogo a representação da favela e de seus moradores: o foto-documentário *Rocinha*, livro do fotógrafo André Cypriano; o portal de comunicação comunitária Viva Favela; e o livro *No mundo maravilhoso do futebol*, resultado de um projeto artístico de Julian Germain, Murilo Godoy e Patrícia Azevedo. Vinculadas a campos institucionais distintos e conformadas por diferentes processos de produção, estas iniciativas valorizam a construção ou a existência de uma experiência comum junto aos grupos fotografados, e/ou convocam elementos do grupo a se engajarem ativamente na produção das imagens. Lançando mão da noção de diagrama (tal como desenvolvida por Gilles Deleuze a partir de sua leitura de Michel Foucault), demonstra-se como a cena fotográfica e a narrativa que a ampara - marcadas por relações de poder e de alteridade - são atravessadas pelas especificidades do dispositivo fotográfico e pelo regime discursivo que o envolve.

Abstract

This research analyses three projects that bring into light the representation of slums (*favelas*) and their inhabitants: the photo-documentary *Rocinha*, a book by the photographer André Cypriano; a community communication portal called Viva Favela; and the book *No mundo maravilhoso do futebol*, which is the outcome of an artistic project by Julian Germain, Patrícia Azevedo and Murilo Godoy. Linked to different institutional fields and shaped by distinct production processes, these projects value the construction or the existence of a common experience shared with those who are photographed, as well as they call together members of the group to engage actively in the production of the images. Drawing upon the notion of diagram (as it was developed by Gilles Deleuze from his reading of Michel Foucault), it is demonstrated how photographic scene and the narrative supporting it - which is characterized by relations of power and alterity - are crossed by peculiarities of the photographic device and by the discursive regime involving it.

Résumé

Dans cette recherche nous voulons analyser trois projets qui mettent en question la représentation de la *favela* (bidonville): le photo-documentaire *Rocinha*, livre du photographe André Cypriano; le portail Internet communautaire Viva Favela [Vive la favela] et le livre *No mundo maravilhoso do futebol* [Dans le monde merveilleux du football], résultat d'un projet artistique de Julian Germain, Patrícia Azevedo et Murilo Godoy. Liées à différents domaines institutionnels et formées dans différents processus de production, ces initiatives mettent en valeur la construction ou l'existence d'une expérience commun auprès des groupes photographiés, et/ou appelent les éléments du groupe à s'engager activement dans la production d'images. Recourant à la notion de diagramme (telle qu'elle fut développée par Gilles Deleuze d'après sa lecture de Michel Foucault), nous voulons montrer comme la scène photographique et la narrative qui la soutient – marquées par des rapports de pouvoir et d'altérité – sont traversées par les spécificités du dispositif photographique ainsi que par le régime discursif qui l'entoure.

Sumário

1. Introdução 14

2. A fotografia e os outros 34
   2.1. Os poderes da câmera 36
   2.2. O olho do fotógrafo 54
   2.3. A vez do outro? 64

3. A fotografia e os diagramas 71
   3.1. Mapeando um terreno teórico 72
   3.2. Diagramas 77
      3.2.1. Entre o discursivo e o não discursivo 78
      3.2.1. A fotografia e o diagrama 91
   3.3. Como a fotografia compõe com um diagrama: a questão do índice, ainda 95
   3.4. Cartografias possíveis do ato fotográfico 107
      3.4.1. A experiência do espectador 108
      3.4.2. A cena 110
      3.4.3 Tentativa de mudanças nas relações de forças 116

4. O foto-documentário *Rocinha* 118
   4.1. O estatuto do fotógrafo: descrevendo um lugar de enunciação.... 120
   4.2. Fotógrafos brasileiros e imagens do povo 126
   4.3. *Rocinha*, o livro 131
   4.4. De dentro da cena 145
   4.5. A encenação do espaço 154
   4.6. A invenção dentro do cálculo 163

5. Viva Favela! 166
5.1. Um campo de luta 167
5.2. Entre o jornalismo e a inclusão visual 171
5.3. O lugar do coletivo: sobre correspondentes comunitários, redatores, editores 176
5.4. A fotografia na *Galeria* 184
5.5. Foto Favela 187
5.6. Espaço labiríntico 192
5.7. A encenação da identidade 204
5.8. Entre o unário e uma lógica dos vestígios 217

6. No mundo maravilhoso do futebol: o jogo que perturba a cena 220
6.1. Os sujeitos no mapa de um projeto de cooperação 221
6.2. O outro nos domínios da arte 231
6.3. Um mundo no Cascalho 236
6.4. A cena: entre o desejo e a máquina 248
6.5. Espaço vazado, espaço privado, espaço aberto 259
6.6. Um jogo que perturba a cena 265

7. Conclusão: Limites..... 270

8. Referências 279

Lista de Figuras

Capítulo 4. O foto-documentário *Rocinha*

Figura 1 ..... p. 119
Série 1 ..... p. 132
Figura 2 ..... p. 135
Série 2 ..... p. 136
Série 3 ..... p. 137
Série 4 ..... p. 140
Série 5 ..... p. 141
Série 6 ..... p. 143
Série 7 ..... p. 144
Figura 3 ..... p. 144
Série 8 ..... p. 146
Série 9 ..... p.148
Figura 4 ..... p. 149
Figura 5 ..... p. 149
Figura 6 ..... p. 151
Série 10 ..... p. 154
Série 11 ..... p. 155
Figura 7 ..... p. 156
Série 12 ..... p. 157
Série 13 ..... p. 158
Série 14 ..... p. 159
Série 15 ..... p. 160
Série 16 ..... p. 161
Série 17 ..... p. 162

Fonte: Cypriano, André. *Rocinha.* São Paulo: Editora Senac São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.

Capítulo 5. Viva Favela!

Figura 1 ..... p. 167
Figura 2 ..... p. 185
Figura 3 ..... p. 188
Figura 4 ..... p. 189
Série 1 ..... p. 194
Série 2 ..... p. 195
Série 3 ..... p. 195
Série 4 ..... p. 196
Série 5 ..... p. 196
Série 6 ..... p. 197
Série 7 ..... p. 198
Figura 5 ..... p. 198

Série 8 ..... p. 199
Série 9 ..... p. 199
Série 10 ..... p. 201
Série 11 ..... p. 201
Série 12 ..... p. 202
Figura 6 ..... p. 203
Série 13 ..... p. 203
Série 14 ..... p. 205
Série 15 ..... p. 207
Série 16 ..... p. 208
Série 17 ..... p. 209
Série 18 ..... p. 210
Série 19 ..... p. 212
Figura 7 ..... p. 212
Série 20 ..... p. 213
Série 21 ..... p. 213
Série 22 ..... p. 215
Série 23a ..... p. 215
Série 23b ..... p. 215
Fonte: www.vivafavela.com.br e www.fotofavela.com.br

6. *No mundo maravilhoso do futebol*: o jogo que perturba a cena

Figura 1 ..... p. 221
Série 1 ..... p. 229
Série 2 ..... p. 236
Série 3a ..... p. 242
Série 3b ..... p. 243
Figura 2 ..... p. 243
Série 4 ..... p. 244
Figura 3 ..... p. 245
Figura 4 ..... p. 246
Série 5 ..... p. 249
Série 6 ..... p. 250
Série 7 ..... p. 251
Figura 5 ..... p. 252
Série 8 ..... p. 253
Série 9 ..... p. 254
Série 10 ..... p. 256
Série 11 ..... p. 257
Série 12 ..... p. 257
Série 13 ..... p. 258
Série 14 ..... p. 258
Figura 6 ..... p. 259
Série 15 ..... p. 260
Série 16 ..... p. 261

Figura 7 ..... p. 262
Série 17 ..... p. 262
Série 18 ..... p. 263
Série 19 ..... p. 264
Série 20 ..... p. 264
Série 21 ..... p. 265
Figura 8 ..... p. 268

Fontes:
Série 1: Arquivo do projeto “No mundo maravilhoso do futebol”.
Demais séries e figuras: GERMAIN, Julian, GODOY, Murilo., AZEVEDO, Patrícia et alli. *No mundo maravilhoso do futebol*. Amsterdam: Basalt Publishers, 1998.

1. Introdução

Há um certo tipo de fotografia cujo gesto decisivo é o da "busca pelo outro". Em meados do século XIX, momento de surgimento desta técnica que espantou a todos pela sua capacidade de registrar o visível, o outro fixado em sais de prata estava em territórios distantes da Europa Ocidental: Oriente Médio, China, Japão, África... Povos cuja aparência e costumes eram tão exóticos à sociedade européia, mas a ela estavam atados pelo poder colonial, por laços comerciais, pela curiosidade científica ou, simplesmente, por um desejo de posse simbólica. Tal gesto permanece na prática de documentaristas contemporâneos atraídos pela singularidade da vida e do espaço do outro, num mundo que parece conspirar para o apagamento das diferenças entre as culturas. Um pouco mais tarde, vieram os fotógrafos engajados em reformas sociais. Estes queriam conceder visibilidade àquilo que precisava ser corrigido pela sociedade; acreditavam que as imagens fotográficas teriam a força para

tocar as consciências e provocar mudanças efetivas. Neste caso, o outro eram os pobres e desvalidos. Daí surgiram muitos fotógrafos que lançaram seu olhar para toda espécie de sofrimento humano, em situações limite como a guerra, a fome, a sede, a falta de tudo. De um lado, uma pessoa e os signos do seu lugar no mundo: rosto, corpo, e também os corpos daqueles com quem ela vive, objetos, moradas, paisagens. Por trás de sua parafernália, o fotógrafo e seu saber, sua arte mecânica, sua ciência da luz.

Associada aos discursos científico, jornalístico ou da documentação social, entre outros, a fotografia serviu durante muito tempo como uma das mais importantes maneiras de dar a ver certos grupos humanos e seus territórios, designando-os como “diferentes“ ou como “outros”. Até a década de 1950, quando surgiu a televisão, era a fotografia, através das revistas ilustradas principalmente, que vencia distâncias e, portátil, levava uma informação visual sobre o mundo aos lugares mais isolados, bem como aos lares das grandes cidades. A difusão das imagens desses tomados como outros – imagens cujo coeficiente de realidade, digamos assim, não se comparava às formas anteriores da gravura, do desenho ou da pintura – funcionava ao mesmo tempo como uma maneira de demarcar posições, fixando as diferenças em relação ao que seria considerado a norma, moldando a identidade de uns diante dos outros.

A disseminação dos discursos provindos dos meios de comunicação e a expansão da cultura visual ao longo do último século, bem como outros fatores como a quebra do poder colonial e, mais recentemente, a aceleração do fenômeno da globalização, trouxeram um grau de complexidade muito maior a esses processos. Para começar, a fotografia não está mais sozinha na difusão de imagens colhidas no mundo. Se, por exemplo, no século XIX ainda era incipiente uma esfera de circulação das imagens, hoje esta parece atravessar todos os domínios da vida social. As imagens técnicas que vieram depois da fotografia, como o cinema, o vídeo e a imagem digital estão por toda parte: na televisão das nossas casas, nas salas de exibição, nos computadores, nas telas de todo tipo que povoam nosso cotidiano. Os diferentes gêneros

discursivos aos quais estão articuladas se sucedem sem cerimônia. Nas superfícies tomadas pelas imagens, desfilam personagens que supomos pertencer ao mundo histórico (Nichols, 1991) e também aqueles que sabemos viver no campo da ficção e da publicidade. E, se já faz tempo que as fronteiras nacionais deixaram de ser um empecilho para a circulação de bens materiais e simbólicos, hoje as forças do mercado exigem e as novas tecnologias estão aí para permitir que as imagens deslizem praticamente sem resistência, num fluxo ininterrupto, propagando os mesmos padrões nos quatro cantos do planeta.

Este mundo das imagens é regido em sua maior parte pela lógica do espetáculo. De fato, podemos dizer que as marcas do espetáculo descrito por Guy Debord nos anos de 1960 estão mesmo disseminadas nas sociedades capitalistas contemporâneas, como mostram vários autores (Kellner, s/d; Comolli, 2004; Agamben, 2002)[1]. Para Douglas Kellner, o entretenimento é um modo dominante e sua lógica insidiosa permeia não apenas o que vemos nas telas e superfícies impressas, mas também a política, a educação, a religião, os esportes, a vida cotidiana. O autor, entretanto, reconhece e caracteriza o que seria um novo estágio do espetáculo: o espetáculo interativo. Se no modelo teorizado e criticado pela Escola de Frankfurt, pelo Situacionismo de Debord, o primeiro Baudrillard e outros, a mídia e a tecnologia eram consideradas mecanismos de controle poderosos, mantendo os sujeitos passivos e serializados, nesta nova etapa do espetáculo os sujeitos são mais ativos e as novas tecnologias, mais interativas (Kellner, s/d: 11). Kellner não exagera na exaltação dessa maior abertura para que indivíduos ou grupos usem a tecnologia na promoção de seus próprios interesses e pontos de vista. Para ele, as estruturas e o poder das forças corporativas habituais persistem e continuam a oferecer um lugar passivo ou apenas pseudo-interativo aos

[1] É preciso deixar claro que, para esses autores (e também para nós), a menção a uma lógica do espetáculo não significa a adoção *in totum* do modelo explicativo formulado por Guy Debord. O que se verifica é uma espécie de uso restrito da noção de espetáculo e das estratégias espetacularizantes de modo que permite pensar na configuração de um jogo em que, diferente da maneira como pensa Debord, algo resiste do lado dos sujeitos e da experiência.

espectadores que, neste caso, são guiados por protocolos de interação que constrangem sua ação a limites pré-determinados.

Por um lado, temos então o poderoso vetor uniformizante do espetáculo midiático globalizado, que difunde seus códigos, condicionando a nossa experiência com as imagens, roteirizando o modo como devemos apreender essas formas, guiando ou mesmo vedando a sua fruição e, ao mesmo tempo, conspirando para reduzir os sujeitos a consumidores disciplinados. Simultaneamente, apresentam-se novas possibilidades para que os sujeitos se manifestem, tornando-se produtores. O ideário pós-colonial e multiculturalista joga um papel importante aí, ao preconizar o respeito às diferenças e o direito à expressão própria de cada cultura, criando alguma resistência aos clichês e estereótipos típicos do eurocentrismo[2] às vezes latente, às vezes explícito, que ainda marca profundamente as representações de maior visibilidade e penetração. Uma primeira questão que gostaríamos de assinalar é que, muitas vezes, tais ações caem noutra armadilha: no afã de produzir e afirmar a contra-representação, acabam criando outras categorias, politicamente corretas, mas tão fechadas quanto aquelas às quais pretende se opor.

▪▪▪

O jogo de espelhos entre identidade e alteridade, portanto, acontece hoje neste terreno tenso, polifônico, permeável, rede de relações marcada pela instabilidade, onde se imbricam o local e o global. Este caráter móvel da identidade – e, por conseguinte, da alteridade, uma vez que ambos se constituem no mesmo processo[3] – é, de fato, um ponto de consenso entre

[2] "O eurocentrismo atribui ao 'Ocidente' – Europa e seus prolongamentos 'bem sucedidos', ou seja, as potências que administram e expandem muito bem seu legado – um sentido providencial de destino histórico, em oposição às sociedades (mal) incorporadas a seu movimento, construindo tempos e lugares em que as contribuições (raras) e os silêncios de cada cultura definem sua posição diante do 'progresso da humanidade', este constructo que coube, e continua cabendo, à cultura industrializada reiterar e disseminar, tornar senso comum, dado natural." (Xavier, Ismail. In: Shohat e Stam, 2006: 12)

[3] Trata-se mesmo de um jogo de similaridades e diferenças que nos posiciona no mundo em relação ao outro, que nos faz reconhecer um lugar ao qual pertencemos e, neste mesmo movimento, o lugar que nos é estranho (Cf. França, 2002).

muitos autores que tratam da questão na atualidade. As teorias sociais contemporâneas que tentam responder ao desafio de pensar a formação das identidades no contexto da globalização e do multiculturalismo ressaltam tanto a dimensão relacional deste processo quanto o fato de que ele é sempre construído discursivamente, caminhando decididamente rumo a perspectivas não-essencialistas. “As identidades e as diferenças não se encontram já dadas, mas são formadas em condições práticas e articuladas através de discursos concretos em formas particulares de vida” (Maia, 1999: 15).

Como ressalta Maia (1999), as teorias sociais clássicas há muito indicavam que a identidade – individual ou coletiva – é produzida em função de vários sub-sistemas de diferenciação social (política, religiosa, econômica, íntima etc) e em lugares de natureza diferente. Não caberia, assim, eleger uma única dimensão ou um único espaço como referência para esse processo. Por sua vez, as teorias do interacionismo simbólico de G.H. Mead e a dramaturgia de E. Goffman contribuíram de modo decisivo para aprofundar uma abordagem interativa dos processos identitários. Influenciado pela micro-sociologia de Georg Simmel, de quem foi aluno, Mead parte da premissa de que indivíduos e sociedade constroem-se mutuamente, rompendo assim com uma visão determinista da relação entre uns e outro, seja em que direção for. Para ele, a interação social é o lugar de constituição recíproca dos sujeitos, bem como dos significados produzidos ali. Já Goffman ressalta que as interações sociais tendem a ser altamente codificadas, funcionando como pequenas peças teatrais: os sujeitos precisam compreender o tipo de situação na qual se encontram para aí desempenhar a contento seus papéis. Embora a abordagem de Goffman deixe menos espaço para a mobilidade dos sujeitos, como acontece em Mead, ambos chamam a atenção para a centralidade dos processos interativos: “o indivíduo tende a ser concebido como unidade emergente não da história, mas de encontros sociais” (Maia, 1999: 14). Para Stuart Hall, tais abordagens resultaram na concepção do que ele chama de “sujeito sociológico”: “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os

mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem" (Hall, 1997a: 12)[4].

Ocorre que o mundo contemporâneo oferece uma multiplicidade sem precedentes de papéis possíveis de serem experimentados pelos sujeitos, principalmente nas grandes metrópoles. Junto com a circulação intensa de bens e de pessoas, de alcance global, circulam também quadros simbólicos e referências culturais. Enquanto uma indústria cultural globalizada e homogênea dominante na esfera do espetáculo concorre no sentido de conformar desejos às necessidades dos mercados, os ideais do multiculturalismo conduzem à expressão e à visibilidade dos mais diversos grupos, potencializando enormemente os processos de influência intercultural. E a expansão das tecnologias da comunicação assume uma importância central nessas transformações, como já demonstraram muitos autores (Canclini, 1995; Giddens, 1991). Tudo isso vai gerar um esgarçamento da dimensão espaço-temporal e de outros referenciais tradicionais, exigindo novas formulações para se tentar compreender a formação das identidades.

Se no modelo sociológico clássico o processo identitário era explicado pela relação entre o indivíduo e a estrutura social, a partir do momento em que esta última se desestabiliza, ou melhor, passa a ser definida pelo estado de permanente mudança, o mesmo ocorre com as identidades. Tal seria a condição do "sujeito pós-moderno", na formulação de Hall, para quem, no contexto contemporâneo, "a identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (1997: 13).

Os estudos pós-estruturalistas, por sua vez, reforçam de modo ainda mais incisivo o caráter dinâmico destes processos, assinalando a sua fluidez. Autores como Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995) propõem pensar

[4] Esta categoria é contraposta por Stuart Hall ao que ele chama de "sujeito do Iluminismo", concepção essencialista que partia do princípio de que o sujeito é "dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação" (Hall, 1997a: 11).

nos termos de formações subjetivas ou de subjetividades cujos contornos delineiam-se a partir de uma "composição singular de forças", de certos "mapas de sensações", conforme Suely Rolnik, leitora de ambos. "A cada novo universo que se incorpora, novas sensações entram em cena e um novo mapa de relações se estabelece, sem que se mude necessariamente a figura através da qual a subjetividade se reconhece" (Rolnik, 1999: 206). Formam-se assim territórios existenciais que podem ser individuais e coletivos, conforme a disponibilidade dos componentes que os atravessam a cada momento.

> "Alguns cristalizados e institucionalizados no nível molar das máquinas sociais, nas linguagens, nas práticas, nas tecnologias, nas formas de vida constituídas. Outros que se processam no nível molecular, em que os fluxos, partículas, multiplicidades vibram e maquinam desejantes todo o tempo. Assim, as formações subjetivas são composições de linhas intensivas tecidas com outras linhas, fragmentos da economia, da cultura, do espaço, das tecnologias, das artes, da natureza. Linhas constituídas, linhas qualificadas, quantificadas, atualizadas e, ao mesmo tempo, linhas virtuais, fluindo, escapando às formas, fazendo escapar formas" (Noronha apud Cardoso, 2005: 35).

...

Voltando nossa atenção para o campo da pesquisa em torno da fotografia, enquanto no contexto do século XIX e início do século XX as imagens fotográficas ensejam a discussão nos termos da identificação de tipos sociais desviantes e das culturas mais isoladas ou exóticas, a situação contemporânea nos remete à percepção de relações de identidade e alteridade muito mais complexas, potencialmente instáveis e compósitas, sujeitas a modulações constantes. Os meios de comunicação assumem neste quadro uma importância central, tanto pela maneira como estão disseminados, atravessando boa parte de nossas interações cotidianas, como também pelo seu papel constitutivo da vida social, sendo um lugar de instituição das coisas do mundo.

Enquanto isso, muitas das práticas fotográficas prosseguem atendendo ao impulso da câmera em direção ao outro. Para a pesquisadora da fotografia documental, Margarita Ledo, "a palavra foto, uma das muitas possibilidades da imagem, continua remetendo-nos à alteridade, à idéia do outro" (1998: 149). Uma questão importante, contudo, deve ser colocada: o que podemos falar da experiência envolvida na produção e na fruição da imagem fotográfica deste tipo nos dias de hoje?

Se durante muito tempo o fotógrafo e sua câmera permaneceram submersos sob um certo ideal de objetividade e neutralidade, muitas vezes anônimos, produzindo imagens consideradas por si só capazes de impor sentidos e autenticar os relatos, na fotografia contemporânea encontra-se pacificado – às vezes até de maneira celebratória – o direito do fotógrafo (o documentarista inclusive) a expressar sua "subjetividade" através da sua arte. Entretanto, o que dizer da expressão dos sujeitos dos quais o fotógrafo dispõe na realização de suas imagens? Até que eles ponto resistem, jogam ou se submetem ao olhar que os enquadra? Quais as formas pelas quais se expressam nessas imagens?

E, do ponto de vista da experiência do espectador, como avaliar o poder da fotografia, se levarmos em conta as teses que enfatizam os efeitos da banalização e da saturação das imagens na sensibilidade contemporânea? Como a fotografia poderia nos oferecer ainda uma experiência de alteridade no seu sentido forte? Referimo-nos a um momento em que o contato com o outro tem o poder de romper com categorias prévias, aquelas que funcionam para apaziguar o nosso entendimento do mundo.

Pensamos aqui na dupla concepção de *Outrem* formulada por Gilles Deleuze. Primeiro, o filósofo define Outrem como princípio da organização do campo perceptivo, como uma estrutura que condiciona o funcionamento do conjunto deste campo, permitindo categorizações. "Não é o eu, é outrem como estrutura que torna a percepção possível" (Deleuze, 1985: 234). Não se trata de pensar aqui num sujeito que constitui o outro em objeto quando o olha,

papéis que podem se inverter quando muda a direção do olhar: "(...) a estrutura Outrem precede o olhar; este marca antes o instante em que alguém vem preencher a estrutura; o olhar não faz mais que efetuar, atualizar uma estrutura que deve ser definida independentemente" (Deleuze, 1985: 236). Deleuze também apresenta um segundo sentido para o termo que nos interessa mais: Outrem enquanto "expressão de um mundo possível", de todo um campo de virtualidades e potencialidades que sabemos que podem se atualizar. "Povoando o mundo de possibilidades, de fundos, de franjas, de transições, (...) constituindo no mundo um conjunto de bolhas que contêm mundos possíveis: eis o que é outrem" (Deleuze, 1985: 235-236). Sendo assim, escapar às categorias não corresponde exatamente à revelação de uma essência oculta, incompreendida ou abafada pelos discursos hegemônicos, mas à expressão de algo que emerge de um campo de possibilidades, de outros mundos possíveis; algo que nos ofereça não algo de novo, mas uma diferença. "Ele [outrem] relativiza o não-sabido, o não-percebido; pois outrem para mim introduz o signo do não percebido no que eu percebo, determinando-me a apreender o que não percebo como perceptível para outrem" (Deleuze, 1985: 230). Trata-se de algo que nos tira do nosso lugar, que é capaz de produzir uma oscilação, uma espécie de deslocamento, e nos obriga a aprender sobre o outro e sobre nós mesmos.

No entanto, se nos dias de hoje, a profusão dos meios técnicos potencializa a manifestação e a visibilidade de inúmeros mundos possíveis, por outro lado, como aponta Suely Rolnik, "a mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades implica também na produção de *kits* de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades" que, desse modo, procuram se enquadrar, insistindo na referência identitária (1997: 1). Seria possível resistir a tais enquadramentos prévios ou a essas representações dadas *a priori* que, com a promessa de fornecer uma precária sensação de coesão interna e/ou uma identidade compatível com a necessidade do mercado, terminam por restringir o campo de ação e de possibilidades dos sujeitos?

Para aqueles envolvidos na produção de imagens, temos aqui um ponto crítico. Como lidar com essas questões? Como fazer emergir da experiência com as imagens – no momento de sua produção e de sua fruição – algo que ofereça uma possibilidade de resistência para os sujeitos? Enfim, até que ponto a preponderância das imagens prontas, disponíveis na esfera do espetáculo e que, muitas vezes, pautam a performance daqueles que estão diante da câmera e também atrás dela, dificulta o acontecimento de uma experiência forte de alteridade?

Neste ponto, vale recuperar a discussão realizada pelo crítico e cineasta Jean-Louis Comolli, ainda que não tenhamos a pretensão de levar às últimas conseqüências uma comparação entre as experiências potencialmente inscritas nos dispositivos cinematográfico e fotográfico. Em suas reflexões a respeito da hegemonia do espetáculo e suas influências em nossas relações sociais, Comolli alinha-se aos autores mais pessimistas. Para o autor, "(...) la domination du spectacle produit une mise en abyme généralisée de nos représentations mais surtout, à travers elles, de nos relations. Le spectacle n´a plus de référent: il est devenu lui-même référent."[5] (Comolli, 2004: 557).

Entretanto, ele não entrega os pontos. Comolli acredita que o cinema, ou pelo menos um certo tipo de cinema, poderia ser um aliado nesta batalha. A trincheira do documentário é a escolhida por ele como espaço de acolhimento do mundo que ameaça a cena calculada e programada do espetáculo, mundo que teima em "espernear" e "permanece impalpável, além do perfeito e do imperfeito". "Longe de 'toda-ficção de tudo', o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita" (Comolli, 2001a: 101).

Em seu trabalho crítico, Comolli promove uma "reversão de perspectiva" e parte do lugar do espectador para abordar os filmes e tentar extrair deles

[5] "A dominação do espetáculo produz uma *mise en abyme* generalizado de nossas representações, mas sobretudo, através delas, de nossas relações. O espetáculo não tem mais referente: ele se tornou ele mesmo referente." Tradução nossa, bem como de todas as citações de textos em inglês, francês e espanhol que se seguem na tese.

algo que nos revele as potências estéticas e políticas do cinema. “A sessão de cinema instaura as condições práticas de uma aprendizagem”, ele diz. Com o documentário, demonstra o autor, potencializa-se o processo da denegação, noção que Comolli busca em Lacan para explicar o que acontece com o espectador na sessão de cinema: ele sabe que o que vê é uma projeção de luz numa superfície retangular, circundada pela escuridão; mesmo assim, acredita que as imagens reproduzem o mundo sensível, o mundo tal como ele é. O cine-espectador sabe que está no lugar do logro (*leurre*), mas se entrega a ele. Aceita ter suas capacidades corporais reduzidas, a tal ponto que pode ser comparado a uma criança pequena: perde a autonomia de movimento e da fala, está diante de uma tela onde os objetos aparecem muito maiores que ele... E, no entanto, conserva o papel de adulto: o pólo da consciência não desaparece completamente, mesmo que esteja fascinado pelas imagens. Comolli conclui: no cinema documentário, especialmente, a crença é sempre acompanhada da dúvida. Será que os personagens são atores ou “pessoas reais”? Será que o que vemos é encenado ou não? Numa sociedade em que os modos de crença funcionam de forma absoluta, a dúvida alcança assim uma dimensão política. Com o cinema, podemos aprender a duvidar sem perder a capacidade de crer.

Para Comolli, a experiência da sessão de cinema traz então a possibilidade de desestabilizar o sujeito espectador, colocá-lo numa situação de crise, tirá-lo da ilusão de que pode ser “mestre” do espetáculo – ilusão que os *realities shows* intensificam hoje, quando parecem satisfazer a pulsão escópica de tudo ver e convidam os telespectadores a participar do jogo encenado. A aprendizagem a que se refere, portanto, não tem a ver com a transmissão eficaz e segura de algum conhecimento sobre o mundo (algo que às vezes ainda se espera do documentário), mesmo que seja sobre os personagens tão caros ao cineasta, aqueles “que produzem buracos ou borrões nos programas (...), que escapam da norma majoritária, assim como da contra norma minoritária cada vez melhor roteirizada pelos poderes (...)” (Comolli, 2001a, p. 101-102). Fazê-lo seria apenas trabalhar no sentido de produzir mais uma categorização ou um roteiro onde encaixar o outro filmado, dificultando a

aparição de uma experiência forte de alteridade. Não se trata de dominar um saber sobre o outro, mas, antes, de se permitir ser afetado nessa relação. Ver-se como o outro do corpo filmado: "o olhar como retorno a si mesmo". "Trata-se de reelaborar a compulsão do olhar como consciência do olhar. (...) Quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto."(Comolli, 2001b, p. 112).

Gostaríamos então de retomar a pergunta que Comolli endereça ao cinema, para pensar sobre a fotografia. Diante da hegemonia do espetáculo, o que pode a fotografia? Como poderia a fotografia oferecer hoje um lugar de resistência para os sujeitos? A fotografia, comparada ao cinema, parece ser um dispositivo mais fraco: não impõe necessariamente uma duração ao corpo diante da câmera, não impõe uma duração da imagem e nem outros constrangimentos para o corpo do espectador[6]... A fotografia, desde os primórdios de sua história, tem sido adotada como instrumento de classificação das coisas do mundo... O que pode a fotografia quando o que se pretende é justamente perturbar a ordem dessa espécie de catálogo de referência oferecido pelo espetáculo e vislumbrar outros mundos possíveis?

▪▪▪

Para ajudar a pensar essas questões e constituir o corpus empírico dessa pesquisa, foram escolhidos três projetos que, nos domínios da fotografia, colocam em jogo a representação da favela e de seus moradores. São eles: o foto-documentário *Rocinha*, livro do fotógrafo André Cypriano; o portal de comunicação comunitária Viva Favela[7]; e o livro *No mundo maravilhoso do futebol*, resultado de um projeto artístico conduzido por Julian Germain, Murilo Godoy e Patrícia Azevedo. Estas iniciativas funcionam em campos institucionais distintos e lançam mão de diferentes processos de produção e estratégias.

[6] Excetuando as instalações com projeção de slides que, a despeito de fixarem a duração e a sequência das imagens, permanece como um dispositivo de constrangimento mais fraco que o cinema.

[7] Particularmente o material publicado na seção *Galeria* e no *site* Foto Favela, ambos dedicados à fotografia.

Esses projetos podem ser situados no contexto de uma série de iniciativas que, nos últimos anos, a partir de diferentes domínios, buscam construir uma outra imagem de pessoas ou grupos sistematicamente marginalizados por processos econômicos ou sociais, uma visão que pretende ir além ou contra as representações dominantes na chamada grande mídia. Em alguma medida, todo esse movimento reflete, com um certo atraso, uma tendência mundial, inaugurada pelos estudos culturais britânicos nos anos de 1960 e 1970, que problematizava a representação de grupos minoritários, sejam eles mulheres, gays, negros, índios ou pobres. Essa perspectiva parte do entendimento do papel estratégico das representações em circulação, não só no universo da mídia como também em diversas instâncias e instituições culturais, e situa no campo das produções simbólicas a luta pela afirmação da identidade e dos interesses dos diferentes grupos sociais[8]. Aposta-se assim, na possibilidade de se aproveitar daquelas brechas apontadas por Kellner na caracterização do estágio do espetáculo interativo, através das quais seria possível escapar da posição passiva tradicionalmente reservada aos sujeitos.

Muitos pesquisadores dedicam-se ao estudo desta verdadeira disputa em torno das representações travada hoje no domínio do espetáculo. A esfera pública é tomada como uma grande arena midiática onde podem ser contestados os discursos dos setores hegemônicos (geralmente produzidos e veiculados pelas grandes empresas de comunicação) acerca de grupos marginalizados ou sub-representados. Em cena, estão os produtos realizados por aqueles que pertencem aos grupos em questão e também aqueles produzidos pelos "de fora" que desejam se colocar ao lado dos "de dentro" neste embate, abrindo-se mais ou menos à sua participação. Assim, comparam-se as representações produzidas, a visibilidade que alcançam, enfim, a sua eficácia em subverter os discursos estabelecidos e fazer valer uma outra voz e visão de mundo.

---

[8] Cf. FREIRE FILHO, João. *Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias.* Trabalho apresentado ao NP 13 – Comunicação e Cultura das Minorias, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.

Esta luta travada no domínio simbólico pode ser claramente detectada quando se pensa na representação da favela, por exemplo, este espaço tão emblemático da maneira perversa como foi constituída a sociedade brasileira. As representações dos espaços populares urbanos e dos sujeitos que ali vivem têm, de fato, ocupado a berlinda no Brasil. De acordo com Esther Hamburger (2005), a favela e as áreas periféricas das grandes cidades brasileiras sofreram de certa invisibilidade no cinema e principalmente na televisão, até a década de 1990, quando o tema começou a ser exaustivamente explorado, quase sempre sendo associado à questão da violência. O jornal *Aqui, agora*, que estreou no SBT em 1991 foi, segundo a autora, o produto televisivo que legitimou a favela e a periferia como locação (2005: 199). A ênfase, entretanto, era dada às reportagens centradas no crime, na tragédia e nas condições de vida indignas daquela população. Com o recrudescimento do tráfico de drogas, que encontrou na geografia intrincada das favelas uma eficiente forma de proteção para suas atividades, a violência passou a ser a tônica da cobertura jornalística de modo geral. Para Hamburger, uma abordagem menos superficial e mais reflexiva da questão começou a ter lugar no cinema a partir de 1999, com o documentário de João Moreira Salles, *Notícias de uma guerra particular*. "Há incursões videográficas, cinematográficas e televisivas anteriores em locações dominadas pelo tráfico, mas *Notícias* é o primeiro a seguir a trilha dos telejornais populares, que comparecem para registrar a guerra no morro" (Hamburger, 2005: 200)[9].

Em que pesem as abordagens mais ou menos matizadas da questão da violência, a visibilidade concedida pela mídia à favela quase sempre contribui para reforçar uma percepção historicamente arraigada desses espaços, marcada por pressupostos sócio-cêntricos que valorizam, acima de

[9] A esse filme seguiram-se outros como *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Uma onda no ar* (Helvécio Ratton, 2002), em que como bem observa Ismail Xavier, se desenha a "oposição entre cultura (arte) e barbárie (violência, assassinato, engajamento no narcotráfico) como marco das alternativas dos jovens da favela" (Xavier, 2004: 7). A trajetória daqueles que aderem ao crime e caem nas malhas do temido sistema penitenciário é retratada nos filmes *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003) e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002).

tudo, as ausências características dessas áreas urbanas em comparação com os espaços formais da cidade. Segundo o geógrafo Jailson de Souza e Silva, professor da UFF e coordenador do Observatório de Favelas, a lógica da ausência pauta o discurso presente tanto em setores progressistas como nos conservadores: enquanto o primeiro vê nos moradores das comunidades faveladas as vítimas passivas de uma estrutura social injusta, o segundo parte do princípio de que todos ali são criminosos em potencial. Nos dois casos, "os moradores não são percebidos como agentes que, continuamente, encaminham ações objetivas para enfrentarem os limites sociais e pessoais de suas existências" (Silva, 2001: 11).

Contra este quadro descrito por Silva, têm se insurgido iniciativas que partem, sobretudo, dos movimentos sociais nascidos dentro ou fora das comunidades, mas também da ação de sujeitos movidos por um profundo desejo de expressão. A literatura que se nutre da vivência nas periferias, por exemplo, surpreende pelo vigor. Obras como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins[10], e *Capão Pecado*, de Ferréz[11], exploram de modo singular as tensões entre forma escrita e oralidade, além de evidenciar "o descompasso entre as nossas classes sociais e entre as incongruências da lei e da informalidade" (Zeni, 2006: 246). O mesmo ocorre com o rap, que reivindica seu espaço na cena musical, bem como o funk carioca. Enquanto isso, renasce o interesse pelo samba. Grupos culturais pioneiros como o Nós do Morro, que nasceu na favela do Vidigal, e o Afro Reggae, baseado em Vigário Geral, ambos do Rio de Janeiro, consolidam suas atividades e alcançam visibilidade e respeito para além do território de onde surgiram. Tirando partido das novas tecnologias da comunicação, portais como o Viva Favela e o Observatório de Favelas do Rio de Janeiro são apenas dois exemplos entre os inúmeros sites de ONGs que apostam na comunicação comunitária como forma de promoção da cidadania e de reforçar a auto-estima das classes populares.

É preciso ressaltar que, no Brasil, a resistência às representações hegemônicas assume um caráter próprio, dadas as especificidades de um

[10] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
[11] FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.

país em que as diferenças de classe são profundas e o preconceito racial e econômico se confundem. Por aqui, a expressão dos grupos economicamente marginalizados, como os moradores das áreas populares, passa pelo esforço de apropriação dos meios de produção das representações, já que, "o controle sobre o que será apresentado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social" (Hamburger, 2005: 197). No campo do audiovisual, em que aqueles que pertencem às classes dominantes sempre tomaram o outro de classe como objeto da representação ou o mantiveram sub-representado ou mesmo invisível, essa condição é especialmente relevante. Para que possam produzir representações de si próprios e se expressar no espaço público através da mídia audiovisual, esses grupos, com poucas exceções, ainda encontram uma barreira no acesso a equipamentos caros e na necessidade do domínio de um saber técnico especializado. Desse modo, embora a tecnologia digital tenha facilitado imensamente a realização de oficinas de vídeo pelo Brasil afora, a maioria desses projetos permanece dependente de organizações ou agentes que vêm de fora das comunidades e aí concedem o acesso a esses meios de produção, além do conhecimento requerido para sua utilização.

A despeito disso, essas experiências proliferam. Hoje em dia "não há grupo, comunidade ou ONG que se preze que não tenha um núcleo de vídeo", como observa Eduardo Escorel[12] depois de listar alguns desses projetos: Cinema de Quebrada, Nós do morro, Nós do cinema, Boca de Filme, Cinemaneiro, Arroz Feijão Cinema e Video, Kabum, Filmagens Periféricas, Oficinas Kinoforum, BH Cidadania, Central Única das Favelas. Para se ter uma idéia do volume dessa produção, apenas a Associação Cultural Kinoforum patrocinou, em cinco anos, nada menos que 95 filmes em 26 comunidades de baixa renda em São Paulo[13].

Também encontramos ações que lançam mão da mesma estratégia usando a fotografia. Os chamados projetos de inclusão visual já ensejaram a

[12] ESCOREL, Eduardo. *De dentro, de fora*. (mimeo)
[13] Dados publicados na revista Senac.sp, junho-agosto 2005. Disponível no endereço: http://www1.sp.senac.br/hotsites/revista_senac/ed033/revista.pdf

realização de vários encontros no Rio de Janeiro, a partir de 2004, como parte da programação do evento anual FotoRio. No primeiro ano, 14 grupos participaram do encontro. Em 2005, a exposição coletiva *Rio de Olhos Abertos* apresentou trabalhos de cerca de 12 projetos de inclusão visual. Partindo da constatação de que "uma parte importante da população não tem condições de se retratar (...), sendo sempre e sistematicamente apresentada ao conjunto da sociedade sob o impacto da tragédia", Milton Guran, fotógrafo e coordenador do FotoRio, atribui a esses projetos o objetivo de

> "valorizar a auto-estima dos moradores dessas comunidades, formar profissionalmente os jovens, dar-lhes instrumentos para viverem a sua cidadania e valorizar suas próprias relações sociais, proporcionando-lhes uma visibilidade social baseada no que essas comunidades possuem de melhor, livrando-as, desta forma, da condição de habitantes de verdadeiros guetos". (Guran, 2004/2005: 8)

No domínio da fotografia, todo este movimento pode ser visto como uma forma de reedição do comprometimento social que sempre caracterizou a tradição do documentário fotográfico, mas agora situada num outro patamar, querendo localizar sua intervenção na esfera do mundo das imagens. Quando Margarita Ledo questiona o que nos faz identificar um "artista comprometido" nos dias de hoje, entre outros pontos, ela afirma: "Seguramente la idea de producciones que deben pararse a considerar su inmersión en el mundo de los media y plantearse posiciones – desde, al margen – respecto de los media. Seguramente la idea de un imaginario – tanto del creador como de público – de matriz mediática (...)."[14] (Ledo, 1998: 152).

Uma estratégia recorrente nas iniciativas que particularmente nos interessam é a busca por um olhar "de dentro", valorizando a construção ou a existência de uma experiência comum junto aos grupos a serem

[14] "Seguramente a idéia de produções que devem se deter em considerar sua imersão no mundo dos media e estabelecer posições – desde, a partir da margem – em relação aos media. Seguramente a idéia de um imaginário – tanto do criador como do público – de matriz mediática."

fotografados e/ou convocando elementos deste grupo a se engajarem ativamente no pólo de produção das imagens. Desta forma, demonstra-se o desejo de minar as relações de poder implicadas no modelo clássico da prática fotográfica, configurado em torno dos dois pólos claramente definidos (e marcados, com poucas exceções no Brasil, pela divisão de classes): de um lado, o fotógrafo caçador de imagens – detentor do equipamento e do controle sobre a produção e a apresentação das imagens – e, do outro lado, as pessoas fotografadas – aparentemente meros objetos do olhar do fotógrafo.

O gesto de abrir espaço para a participação do outro ou de passar a câmera fotográfica para as mãos dos que antes estavam na posição de objetos da representação também parece propiciar melhores condições para que, nas imagens produzidas, ocorra um afastamento das tipificações e dos estereótipos. No entanto, em que medida essas estratégias possibilitam ou garantem que isso de fato aconteça? Que avanços elas oferecem em relação aos processos de produção e às formas clássicas do documentário fotográfico? Quais as limitações que enfrentam?

Certamente, os projetos estudados aqui podem ser vistos no contexto dessas lutas em torno das representações. No entanto, o presente trabalho, embora reconheça nesse cenário o seu ponto de partida, não tem a intenção de avaliar a eficácia dessas ações tendo em vista esta grande arena. Também não coloca os projetos para medir forças entre si, uma vez que cada um deles apresenta, na sua essência, graus bastante desiguais de efetivo engajamento em tal disputa por visibilidade.

Nesta tese, realizamos um outro movimento. Para além da comparação de representações, nossa intenção foi a de comparar também os processos de produção das representações. Buscamos estudar o modo como esses projetos são armados e os vestígios do seu funcionamento nas imagens, entendendo que a cena fotográfica e a narrativa que a ampara – marcadas por relações de poder e alteridade – são atravessadas pelas especificidades

do dispositivo fotográfico e pelo regime discursivo que o envolve a cada vez.

Antes, porém, de chegarmos à análise destes projetos, apresentamos, no capítulo "A fotografia e os outros", uma contextualização histórica e conceitual visando compreender as questões em jogo nos processos de representação do outro na fotografia, em diferentes configurações sócio-históricas. O percurso, que vai desde o século XIX até o momento contemporâneo, estrutura-se em torno dos elementos presentes na cena fotográfica que nos interessa neste estudo: máquina, fotógrafo, fotografado.

No capítulo seguinte, "A fotografia e os diagramas", sistematizamos uma perspectiva teórica e conceitual para a pesquisa. Depois de mapeadas as vertentes mais influentes no campo da teoria fotográfica, apresentamos a noção de *diagrama*, situando suas origens na obra de Michel Foucault, e mostramos como foi desenvolvida posteriormente por Gilles Deleuze. O *diagrama*, mapa que conjuga formas e forças, permitiu recuperar a importância que o "fator índice" tem na experiência com as fotos, além de sustentar uma pragmática da fotografia que leva em conta as relações de poder presentes nas práticas fotográficas. Ainda neste capítulo, fizemos uma descrição de atos fotográficos possíveis, considerando, junto com Philippe Dubois (1994), que estes podem estar ligados tanto ao momento da tomada quanto ao momento da recepção e difusão das fotografias.

Os projetos fotográficos selecionados para constituir o *corpus* empírico da pesquisa foram analisados a seguir, separadamente. Os capítulos dedicados às análises têm início com a caracterização dos espaços discursivos nos quais os enunciados fotográficos se situam, incluindo aí o contexto histórico e institucional pertinente em cada caso. O trabalho analítico prossegue investigando o modo como as fotografias estão organizadas nos livros ou nos sites, considerando que tal ordenamento deixa inscritos percursos de leitura possíveis para o espectador. Em seguida, nos movemos para dentro da cena fotográfica propriamente dita, cujos vestígios constituem as imagens. A cena nos oferece os elementos

indicadores da interação entre fotógrafos e fotografados, bem como a maneira como aquele que segura a câmera se relaciona com o espaço da favela. Ao final deste movimento de análise, mostramos como o funcionamento do dispositivo fotográfico e o campo de forças que ele instaura afetam os sentidos das representações produzidas e conformam experiências.

2. A fotografia e os outros

Dois grandes gestos encontrados já nas primeiras décadas da fotografia são paradigmáticos na experiência dos fotógrafos que "vivem a busca incessante da alteridade, da apreensão desse ser incomensurável, o Outro" (Herkenhoff, 2005: 228): há os que, para fins diversos, desejam mapear, conhecer ou travar contato com grupos cujo modo de vida contrasta com o do seu grupo de origem; há os que querem conceder visibilidade aos problemas daqueles que estão em uma situação de desvantagem, acreditando que, assim, poderiam contribuir para promover mudanças.

Neste capítulo, pretendemos recuperar algumas das práticas fotográficas que dirigiram a câmera e o nosso olhar aos grupos sociais ou culturais situados no lugar do outro, em diferentes momentos históricos. Quais discursos sustentaram e ainda sustentam essas práticas? O que os fundamenta? A tentativa é de traçar uma pequena genealogia dessas imagens, procurando compreendê-las no seu contexto de produção e circulação. A hipótese de trabalho é a de que

podemos descrever certos discursos que privilegiam um ou outro dos componentes presentes na cena fotográfica – câmera, fotógrafo, fotografado. Certamente esses três elementos não abarcam todas as instâncias de fato envolvidas no funcionamento dessas imagens nos diversos contextos sociais, como veremos. Não se trata de resumir neles os aspectos essenciais dos processos fotográficos, mas de reconhecer nesses componentes figuras de maior visibilidade nos discursos sobre a fotografia e que assumem, em certas configurações de força, ora o primeiro plano, ora não, contribuindo, às vezes, para encobrir outras instâncias decisivas em jogo, como aquelas referentes às perguntas: quem observa? para que?

Num primeiro momento, a força da fotografia é quase que exclusivamente creditada aos poderes da câmera fotográfica de imitar a realidade à perfeição, descrevendo detalhadamente e fielmente a cena diante das lentes. E é com esse poder que ela vai ao mundo registrar, entre tudo mais, povos nativos de terras distantes e culturas exóticas, trabalhadores de muitos países, moradores de áreas pobres, criminosos, doentes mentais... A certa altura, é a figura do fotógrafo que emerge. Inicialmente, o que se reconhece é o mérito relativo ao saber-fazer do fotógrafo, para além do uso mais instrumental da fotografia: o seu domínio das artes de imprimir num papel banhado com sais de prata a projeção de luz que atravessa o furo da caixa preta, a sofisticação de sua composição. Depois, é a maneira de olhar que vai se distinguir. O olho do fotógrafo e o modo como ele irá dispor das coisas do mundo nos limites de um enquadramento. Enfim, diante da objetividade da câmera, reivindica-se o direito do fotógrafo a exprimir sua visão pessoal, o seu jeito de ver o mundo e o outro. E há ainda um terceiro momento em que a atenção se volta para aquele que quase sempre esteve colocado no lugar do que é visto. A pergunta que vem daí é: como se dá o aparecer desses sujeitos nas imagens que querem dizer do outro? Surgem então as práticas fotográficas que incorporam a preocupação de problematizar a representação de grupos minoritários ou marginalizados.

É preciso dizer que esses momentos que propomos aqui não correspondem a nenhuma periodização histórica rigorosa e estanque. Na verdade, podemos

dizer que são discursos que em alguma medida coexistiram ao longo do tempo, um deles aparecendo mais aqui ou ali, mas constituindo em si uma linha de força decisiva na configuração do jogo entre fotógrafo e fotografado e, num plano mais ampliado, do jogo entre observadores e observados.

2.1 Os poderes da câmera fotográfica

O século XIX assistiu ao desenvolvimento, em diferentes países, de vários processos químicos cujo objetivo comum era conseguir fixar, numa placa sensível à luz, a imagem projetada por um orifício no interior de uma câmera escura, fenômeno conhecido e relatado desde a Antiguidade[1]. As experiências eram comandadas por homens da ciência e também pelos profissionais ligados à produção das chamadas imagens de consumo, aquelas "impressas e multiplicadas, que constituem o esteio da comunicação e da informação visual desde a Idade Média e que determinaram a visualidade própria da era pré-fotográfica" (Fabris, 1991: 11). Fruto de um ambiente profundamente marcado pela ideologia positivista, a fotografia rapidamente seria tomada como instrumento para a pesquisa científica, logo após seu anúncio oficial por Daguerre em 1839, ao mesmo tempo em que era consumida avidamente pelo público oitocentista, somando-se à crescente *imagerie* que então modelava a experiência moderna.

A fotografia causou furor pelo grau de exatidão com que reproduzia os mínimos detalhes da cena ou da pessoa diante da qual se posicionavam as lentes da câmera. Nas palavras de Charles Baudelaire, um de seus detratores de primeira hora, "uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol"[2]. Além da capacidade espantosa de transcrever o visível, a própria gênese automática da imagem fotográfica conferia a ela propriedades inéditas. Uma fotografia era considerada como o resultado de um

[1] Sobre a câmera escura, cf. Crary, 1990: 25-66. Neste capítulo, intitulado "The camera obscura and the observer", Crary apresenta a câmera escura como um dispositivo ótico que, durante os séculos XVII e XVIII, estava intimamente relacionado a uma organização muito maior e densa do saber e do sujeito observador, ultrapassando assim o ponto de vista daqueles que enxergam neste artefato um mero degrau rumo ao desenvolvimento da fotografia.
[2] Apud Dubois, 1994: 28.

processo mecânico e livre, portanto, das interferências da mão e da imaginação do artista. Lápis da natureza, como a chamou o pioneiro Fox Talbot no pequeno livro de mesmo nome, publicado em 1846. Para os mais otimistas, a nova técnica significava o coroamento feliz de um esforço constante e antigo dos artistas em reproduzir o real, o que resultaria na libertação da arte de suas funções sociais e utilitárias. Para outros, o desastre maior seria a invasão do domínio da arte pela fotografia, sinal claro da mais profunda decadência. Tal é a posição de Baudelaire, que via a necessidade de separar muito bem o "campo da arte" e o "campo da indústria".

> "Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro, graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia ou a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta alma, que desgraça para nós."[3]

Deixando de lado a querela arte/fotografia, o que interessa reter aqui é a preponderância de um "discurso da mimese" (Dubois, 1994: 27) neste e noutros escritos da época: a concepção da fotografia como "a imitação mais perfeita da realidade", cuja capacidade mimética derivaria diretamente do processo mecânico que lhe dá origem. Na obra *O ato fotográfico* (1994), Philippe Dubois nos mostrou bem como esse primeiro discurso sobre a fotografia estava presente desde meados do século XIX, entre entusiastas e críticos, e teria prolongamentos ao longo do século seguinte.

[3] Apud Dubois, 1994: 29.

Dentre tantas máquinas criadas a partir de avanços na ciência da época, a câmera fotográfica era tida como o aparelho capaz de reproduzir a aparência das coisas de maneira neutra e objetiva. Mais do que isso, ela ainda estendia as possibilidades do olhar humano, ampliando o reino do visível, seja ao colocar em circulação imagens de estruturas microscópicas ou registrando a superfície da lua, seja ao reportar viagens a lugares inacessíveis à grande maioria. A acuidade da câmera ao descrever tudo isso, em imagens "geradas automaticamente", contrastava violentamente com as práticas artísticas anteriores. Dubois resumiu o que fundamentou este ponto de vista comum sobre a fotografia:

> "Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais 'objetivo' ou 'realista' que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento da imagem, opera na *ausência do sujeito*. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza." (1994: 32).

Assim, numa posição extrema, ao fotógrafo caberia o papel de assistente do aparelho, este sim capaz de produzir representações consideradas "objetivas", verdadeiras. Nesse sentido, Sontag também observa que os primeiros fotógrafos referiam-se à câmera como uma máquina copiadora, "como se, embora as pessoas operassem as câmeras, fosse a câmera que visse" (2004: 104).

Investida desta autoridade, a câmera foi a campo servir aos empreendimentos de caráter científico ou documental e também satisfazer os anseios do público por imagens "mais reais" do mundo, antes apenas imaginado a partir de relatos literários, desenhos ou pinturas. No entanto, como sabemos, esse mundo imaginado sempre esteve subjacente à imagem do mundo concreto impressa na placa sensível. Da mesma forma, relações de poder de toda ordem nunca deixaram de perturbar a pretensa neutralidade do dispositivo fotográfico, jogando sua parte nos processos de representação.

É o que mostram, por exemplo, estudos contemporâneos (Sekula, 1993; Tagg, 2005) que têm se debruçado sobre a relação entre as práticas fotográficas

e a formação, no século XIX e início do século XX, das novas ciências sociais e antropológicas, que colocavam o corpo como campo de ação e de conhecimento. Muitos desses trabalhos apóiam-se nas teses do filósofo Michel Foucault para situar a fotografia e seu valor de evidência no contexto discursivo das novas práticas e instituições de observação e de arquivo que surgem no século XIX. Naquele momento, como já apontamos, o realismo fotográfico foi utilizado para identificar e descrever os nativos de culturas exóticas, os tipos raciais, os pobres, os criminosos, os loucos, etc, contribuindo assim para conformar uma certa percepção destes como "diferentes" ou como "outro" e, no mesmo movimento, definir um padrão de normalidade social ou cultural. Vejamos como se configuravam algumas dessas práticas.

...

Uma das funções rapidamente assumidas pela fotografia foi a de se engajar no esforço da realização de uma espécie de "inventário do mundo", projeto de inspiração enciclopédica em andamento desde o século XVIII. Países e povos situados nos mais diversos cantos do planeta eram itens proeminentes deste programa. Assim, inúmeras expedições animadas pelo positivismo que marcou a época dedicaram-se à tarefa de produzir conhecimento sobre outros territórios, muito distantes das metrópoles européias de onde partiam. Dentro desse espírito, a câmera fotográfica foi acolhida como um instrumento perfeito para dar conta do registro visual dos lugares visitados, uma forma de notação mais rápida e objetiva do que aquela antes realizada por artistas ilustradores. O público burguês emergente, de sua parte, compartilhava essa sede de conhecimento, acompanhada por uma extrema sensibilidade ao exotismo e ao pitoresco. Com a fotografia, acreditava-se ter um acesso mais direto à experiência dos viajantes e às suas descobertas. O gesto do fotógrafo enciclopedista atendia assim aos interesses expansionistas europeus, às necessidades da ciência e aos desejos do público. Desse modo, os fotógrafos estiveram ligados a missões científicas e/ou militares, a projetos de documentação comandados por sociedades fotográficas ou

instituições de diferentes governos e, a certa altura, muitos criavam suas empresas, tratando de constituir seu próprio catálogo e buscando ampliar a clientela.

É curioso notar que as primeiras expedições fotográficas não se dirigiam exclusivamente a lugares desconhecidos. Ao contrário, tratava-se de ir buscar paisagens que há muito habitavam o imaginário europeu (Fabris, 1991: 29) como o norte da Itália – considerada o berço da civilização –, a Terra Santa, o Egito e suas pirâmides magníficas, os cenários das Cruzadas, etc. O Oriente Médio e o norte da África apareceram na década de 1850 em álbuns como *Egypt, Nubie, Palestine et Syrie* (Maxime Du Camp, 1852), *Voyage en Orient* e *Villes, Monuments, et Vues Pittoresques de Syrie* (Louis De Clercq, 1859), e *Palestine as it is: in a series of photographic views...illustrating the Bible* (George W. Bridge, 1858-59), entre muitos outros. Algumas vezes, os fotógrafos acompanhavam outros viajantes. De Clercq, por exemplo, viajou à Síria com o historiador Emmanuel-Guillaume Rey, numa expedição financiada pelo governo francês. Du Camp teve a companhia de Flaubert. A câmera ainda se engajou na documentação de atividades científicas como as escavações arqueológicas ou no registro animais e plantas exóticas. Mas a crescente atividade do turismo foi o que sustentou o chamado orientalismo fotográfico. Estima-se que antes de 1880, cerca de 40 profissionais da Europa e dos EUA trabalharam no Oriente Próximo, sendo que alguns deles ali se estabeleceram com seus estúdios atendendo à demanda dos turistas[4].

Noutras regiões, os interesses imperialistas foram fatores preponderantes, embora nem sempre fosse possível separar a produção fotográfica turística daquela oriunda de atividades de documentação para fins científicos, militares ou econômicos. No contexto do colonialismo, era preciso conhecer os territórios cobiçados para melhor saber explorá-los. Na Índia, a fotografia inicialmente foi patrocinada pelo exército e por órgãos oficiais da Coroa britânica, com o objetivo de levar aos ingleses uma descrição vívida da paisagem e dos costumes da colônia. Um grande número de álbuns e livros ilustrados sobre o país, com o

[4] Para maiores informações sobre a atividade desses profissionais, cf. Rosemblum, 1997, 116-126.

trabalho de fotógrafos como Félice Beato, P.A. Johnston, W.H. Pigou e Samuel Bourne, foi publicado entre os anos de 1860 e 1870 (Rosemblum, 1997: 122). Na China, a câmera chegou junto com as guerras que forçaram sua abertura aos interesses estrangeiros. Um dos mais proeminentes fotógrafos que atuou na região foi o escocês John Thomson. Baseado em Hong Kong, onde tinha um estúdio, ele viajou pelo país entre 1868 e 1872 e, ao voltar à Inglaterra, publicou quatro volumes do álbum *Illustrations of China and its people* (1873-74), cuja ênfase maior recaía sobre os aspectos sociais. Cada uma das 200 fotografias reproduzidas através do processo de heliotipia era acompanhada de um texto descritivo, antecipando o que fariam mais tarde as revistas ilustradas (Heilbrun, 1995: 164). A atenção dada pelo fotógrafo aos caminhos fluviais, povoações, recursos humanos e riquezas minerais indica claramente a existência de objetivos colonialistas no seu trabalho, como notou Abigail Solomon-Godeau. E, de acordo com esta mesma autora, ao registrar cenas de tortura, de execuções públicas e de consumo de drogas, Thomson fornecia argumentos favoráveis à intervenção de países "mais civilizados" numa terra retratada como bárbara e atrasada[5].

De qualquer maneira, é notável a rapidez com que a fotografia se disseminou. Logo depois de anunciada sua invenção, inúmeros fotógrafos viajaram para longe com a tarefa de buscar "vistas" das mais diversas regiões do mundo. Quando voltavam para casa, era comum negociarem seus estúdios, equipamentos e até mesmo seu catálogo, muitas vezes com representantes da elite local, deixando para trás, entretanto, sua maneira de ver aquela cultura.

O álbum de viagem foi um formato importante de publicação de fotografias nos oitocentos. Nas revistas e jornais ilustrados era possível publicar inicialmente apenas gravuras realizadas a partir de fotografias. As vistas estereoscópicas[6], entretanto, geraram um enorme impacto no público e circularam massivamente. O estereoscópio transformou-se numa verdadeira febre depois de apresentado na Exposição Universal de Londres de 1851. Rosalind Krauss (1990: 46) informa que

[5] Apud Fabris, 1991: 33

[6] O estereoscópio é um dispositivo ótico que possibilita a superposição de duas fotografias quase iguais, tomadas num ângulo ligeiramente diferente, conferindo a elas um impressionante efeito de tridimensionalidade.

até 1880, os números de venda mantiveram-se bastante altos: 500.000 estereoscópios foram vendidos pela London Stereoscopic Company em 1857 e, em 1859, o catálogo da empresa contava com uma lista de 100.000 vistas estereocópias diferentes. O cartão postal ilustrado, que apareceu mais tarde, em 1875, foi também um produto de grande popularidade. A utilização de técnicas como a heliotipia, a fotolitografia e a fototipia tornava possível a "posse simbólica de todos os aspectos do universo para um público ávido de novidades" (Fabris, 1991: 33). Dessa forma, circularam no período coleções de fotografias que abarcavam os mais diferentes temas: as vistas, monumentos históricos, registros de eventos, tipos sociais, profissões, usos e costumes, personalidades importantes, imagens pornográficas, imagens de guerras.

Todo esse trabalho de catalogação oferecia um grande quadro de referência simbólico aos consumidores dessas imagens e refletia uma visão de mundo marcada pelo eurocentrismo e pelos valores burgueses. Aqueles cujos retratos freqüentavam apenas o espaço privado da família ou de um limitado círculo social, teriam nessas coleções que circulavam na esfera pública, uma forma de se posicionar em relação a dois grupos distintos do seu: as figuras de alta patente social e esses diferentes, os "outros".

Lembramos aqui o duplo sistema de representação da fotografia, capaz de funcionar tanto honorificamente quanto repressivamente, ao qual se refere Allan Sekula e que retomaremos adiante. O autor mostra que tal operação é mais fácil de ser percebida no domínio da antiga prática do retrato. A fotografia veio redistribuir as convenções honoríficas do retrato para uma classe burguesa emergente, minando assim as funções tradicionais do retrato pintado. Por outro lado, o retrato fotográfico teria um outro papel não relacionado a essa tradição, diz Sekula referindo-se à fotografia feita para atender aos "imperativos da ilustração anatômica e médica". "Assim, a fotografia veio para estabelecer e delimitar o terreno do outro, para definir tanto o aspecto generalizado – a tipologia – como a instância contingente do desvio e da patologia social"(1993: 345).

Ultrapassando a condição de mero entretenimento de salão, as fotografias dos nativos de regiões remotas, de raças e culturas diversas, por exemplo, eram consideradas instrutivas ou educativas, uma vez que, dentro das teorias evolutivas que vigoravam na época, revelavam algo dos povos em "estágios inferiores" de desenvolvimento. Como chama atenção Peter Quartermaine ao comentar fotografias produzidas na Austrália e na Nova Guiné, toda essa produção nos ajuda a ver como a cultura européia era definida *contra* "o Outro", os povos colonizados:

> "Photography is here no mere handmaid of empire, but a shaping dimension of it: formal imperial power structures institutionalised the attitudes and assumptions necessarily entailed in viewing another individual as a subject for photography." (Quartermaine apud Price, 1997: 59)[7]

Aos "nativos" era designado o lugar de quem deveria ser olhado, pesquisado, sobre os quais se deveria aprender. Torná-los objetos do olhar da câmera significava aí mais uma forma de domínio e de controle, parte do contexto político da colonização, e também uma maneira de demarcar posições, fixando a diferença, moldando a identidade de uns contra os outros.

E como esses indivíduos eram representados? No caso das vistas fotográficas, os representantes do lugar – geralmente os carregadores contratados pelos fotógrafos para dar conta dos deslocamentos com o pesado equipamento – aparecem nas imagens quase sempre apenas conferindo cor local à figura humana, necessária para criar a noção de escala aos monumentos e cenários. Nas séries nomeadamente dedicadas ao registro dessa população, entretanto, encontramos o mesmo espírito enciclopédico que guiou a documentação das paisagens e monumentos. A catalogação de tipos sociais, baseada principalmente nas ocupações profissionais, foi um dos modelos largamente disseminados em várias partes do mundo. Este foi um dos temas do

[7] "A fotografia é aqui não a mera serviçal do império, mas uma dimensão configuradora dele: estruturas de poder institucionalizaram atitudes e suposições necessariamente requeridas para ver outro indivíduo como um tema para a fotografia." Quartermaine, P. *Johannes Lindt: Photographer of Austrália and New Guinea*. In: Gidley, M. (ed). *Representing Others: white views of indigenous peoples*. Exeter: University of Exeter Press, 1992: 85.

álbum de Thomson dedicado à China. Marc Ferrez catalogou os trabalhadores ambulantes no Rio de Janeiro do final do século XIX, para citar outro exemplo. As cenas eram, em sua grande maioria, cuidadosamente montadas, produzidas e dirigidas pelo fotógrafo, fossem elas captadas no isolamento dos estúdios fechados ou simulados por painéis de tecido armados na rua (como fazia Ferrez no Rio de Janeiro) ou ainda realizadas em locações externas. As técnicas do daguerreótipo e do colódio úmido exigiam longos tempos de exposição e o recurso à pose. Poucos fotógrafos registraram cenas vívidas nas ruas das cidades, como experimentou Thomson em algumas fotografias da China. Nesta iconografia, é muito mais freqüente o arranjo frontal que reproduz o padrão encontrado na ilustração técnica e científica.

As coleções de "tipos humanos", estruturadas a partir de critérios raciais, constituíram outra modalidade importante. Nota-se aí a influência forte da antropologia, ciência que também nascia naquela mesma época e, assim como a fotografia, "se dava" a vocação de "conhecer e aproximar-se dos homens e das sociedades, procurar revelar quem era este 'outro', este 'diferente'" (Samain, 1997: 11). O interesse pela fotografia e sua capacidade de oferecer registros considerados neutros, não mediados, manifestou-se nos círculos científicos ligados à etnologia bem cedo, logo depois do anúncio de Daguerre. O primeiro presidente da sociedade etnológica de Paris, fundada em 1840, já planejava constituir um museu fotográfico das raças humanas (Starl, 1994: 47). No último terço do século XIX, quando a antropologia ainda estava em processo de constituição e legitimação, esse movimento se intensificou ainda mais. Frutos dessa aproximação são, por exemplo, as coleções de retratos de indivíduos tomados de frente, de perfil e de costas, isolados, de modo a reforçar sua pretensa neutralidade, representando diversas etnias e regiões, especialmente da África, das Américas e do Oriente (cf. Frizot, 1994: 259-271). No Brasil, por exemplo, uma série de daguerreótipos de índios botocudos foi realizada assim por E. Thiesson em 1844. Imagens como essas eram parte importante das exposições etnológicas e das exposições universais típicas do século XIX, além de constituírem álbuns etnográficos encomendados por sociedades científicas. Tais

compilações serviam aos objetivos de descrever e classificar as raças humanas, meta da antropologia física comparativa[8].

Em alguns casos, as coleções eram formadas seguindo cuidados metodológicos específicos, tais como o uso de um fundo quadriculado que possibilitava, posteriormente, a medição e a comparação dos corpos registrados. No entanto, de acordo com Michel Frizot (1994: 271-272), reavaliações recentes da iconografia etnográfica mostram que este tipo de imagem era também produzido por fotógrafos profissionais ao mesmo tempo em que realizavam outros trabalhos comerciais, não sendo obra apenas de especialistas. Os ateliês locais iam pacientemente constituindo seu catálogo. Muitas vezes, portanto, as mesmas imagens presentes em coleções científicas eram oferecidas como curiosidade etnográfica a um público mais amplo.

Certamente a etnologia e a antropologia não foram as únicas a adotar a fotografia como instrumento no domínio das emergentes ciências que se dedicavam ao estudo do homem. Em diferentes campos, um positivismo levado ao paroxismo associou-se à fotografia em pesquisas fundadas na observação do corpo. As famosas cronofotografias realizadas pelo fisiologista Étienne Jules Marey são um exemplo da aplicação da fotografia no estudo do movimento do corpo – e não apenas do corpo humano. Mais sinistras são as experiências de Guillaume Duchenne de Boulogne, que aplicava choques de leve intensidade em grupos musculares da face de cobaias humanas para mostrar que a expressão de sentimentos como a tristeza, a dor e o desprezo seriam produzidos mecanicamente. A fotografia foi introduzida também em hospitais para registrar a evolução de patologias e para tornar possível perceber os movimentos muito

[8] À medida que a antropologia cultural foi se desenvolvendo em detrimento da antropologia física, o uso da fotografia como instrumento de pesquisa nesse campo foi diminuindo, embora nunca de todo abandonado. Um exemplo é o marco da antropologia visual *Balinese character – a photografic analysis* (1942), estudo de Gregory Bateson e Margaret Mead, onde a imagem fotográfica e a escrita se completam na tarefa da observação e da descrição etnográfica. É bom ressaltar que, a partir da década de 1920, as interpretações etnográficas consideradas válidas passaram a ser aquelas derivadas da descrição cultural realizada a partir do método da observação participante, principal traço distintivo da antropologia profissional desde então. "A nova etnografia era marcada por uma acentuada ênfase no poder de observação. A cultura era pensada como um conjunto de comportamentos, cerimônias e gestos característicos passíveis de registro e explicação por um observador treinado."(Clifford, 1998: 29). Cf. também Samain (1997) e Freire (2003).

rápidos de crises epiléticas ou ataques de histeria, além de garantir que casos mais raros e monstruosos fossem incluídos na lista de curiosidades bizarras.[9]

A idéia de que a superfície do corpo, especialmente a face e a cabeça, carregava os sinais externos do caráter dos indivíduos era largamente difundida na época e tipologias as mais diversas e inusitadas foram estabelecidas.

> "Le corps apparaissait comme le lieu visible de la difference, du délit, de la pathologie, de la délinquance. (...) C'est par le corps, ausculte, observe, que l'on croit pouvoir connaître les états psychiques; c'est par le corps que se manifestent les différences. En outre, depuis le XIXe siècle, l'individu est placé dans un faisceau de regards instrumentaux (médicaux, judiciaire, moraux...) qui mesurent sés écarts à une sorte de norme statistique, du reste non edictée." (Frizot, 1994: 259)[10].

Desse modo, aplicações da fotografia aconteceram no campo da psiquiatria e da criminologia. As obras publicadas entre 1876 e 1880 pelo hospital psiquiátrico de Salpêtrière sob o comando de Charcot registraram toda uma "iconografia" de estados psíquicos em que as características de uma patologia eram reduzidas a uma mímica ou expressão da face ou uma pose[11]. Num contexto altamente coercitivo, de "esforços sistemáticos para regular a crescente presença urbana das 'classes perigosas', de um sub-proletariado cronicamente desempregado", as instituições policiais e judiciárias também fizeram uso da fotografia, como mostra Allan Sekula em *The body and the archive* (1993). Sekula detém-se sobre duas experiências nesse domínio que correspondem a duas abordagens da representação fotográfica do corpo do criminoso: a abordagem realista, referindo-se ao "venerável (medieval) realismo filosófico que insiste na verdade de proposições gerais, da realidade de espécies e tipos" e a abordagem nominalista, que "nega a realidade de categorias genéricas", considerando-as apenas construtos mentais (1993: 353). Os dois projetos estudados por Sekula

---

[9] Cf. Frizot, 1994: 259-271.

[10] "O corpo aparecia como o lugar visível da diferença, do delito, da patologia, da delinqüência. (...) É pelo corpo, auscultado, observado, que se crê poder conhecer os estados psíquicos; é pelo corpo que se manifestam as diferenças. Igualmente, depois do século XIX, o indivíduo é colocado sob um conjunto de olhares instrumentais (médicos, judiciários, morais...) que medem suas variações em relação a um tipo de norma estatística de resto não estabelecida"

[11] Cf. Didi-Huberman, G. *Invention de l´hysterie: Charcot e l' iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula 1982.

estão situados nesses pólos opostos das tentativas positivistas de definir e regular o desvio social. De um lado, temos o projeto nominalista de Auguste Bertillon, que inventou um sistema de identificação criminal, fotografando todos os delinqüentes detidos pelas forças policiais francesas. Essas fotografias, tiradas de frente e de perfil, usando-se as técnicas do retrato e da descrição antropométrica, eram associadas ao registro padronizado de sinais e outras particularidades numa ficha de identificação. Esta, por sua vez, era integrada a um banco de dados racionalmente organizado com o objetivo de facilitar a identificação de criminosos reincidentes. Já Francis Galton desenvolveu uma técnica de sobreposição de retratos na qual as particularidades individuais se apagavam, restando apenas as características físicas comuns entre as pessoas fotografadas. Procedendo assim com retratos de criminosos, por exemplo, ele acreditava que seria possível chegar à fisionomia própria daquele "tipo". O *composite portraiture*, como foi chamado, não se restringia à descrição do criminoso mas, pressupunha-se, era capaz de chegar ao biotipo próprio de uma mesma família, de uma raça, de tuberculosos e até de engenheiros...

Sekula realiza uma análise ampla dessas práticas, relacionando-as a todo um contexto positivista, como a emergência da estatística social e a correlata categoria conceitual de homem médio[12] ou ao prestígio que gozavam a frenologia e a fisiognomia. A fisiognomia procurava sistematizar a correspondência entre índole e o modo como se combinavam as características anatômicas da cabeça: perfil, olhos, orelhas, nariz, boca, fronte. A frenologia, por sua vez, voltava sua atenção para a topografia do crânio, onde se acreditava localizar certas faculdades mentais do indivíduo. Ambas foram extremamente populares nos anos de 1850 e 1860. Serviram de base ao realismo literário e artístico e até mesmo para estabelecer pré-requisitos em anúncios de emprego.

[12] Conceito associado ao astrônomo e estatístico Adolphe Quetelet, que segundo Sekula, lançou as bases do paradigma quantitativo nas ciências sociais. Através do estudo de regularidades estatísticas de toda espécie, procurava-se chegar às leis fundamentais do fenômeno social. "Quanto maior o número de indivíduos observados, mais as peculiaridades individuais, sejam físicas ou morais, ficam apagadas, e deixam num proeminente ponto de vista os fatos gerais, em virtude dos quais a sociedade existe e é preservada. (...) O 'homem médio' constituía um ideal não só de saúde social, mas de estabilidade social e de beleza." (Quetelet, 1842: 6 apud Sekula, 1993: 354-355).

> "In claiming to provide a means for distinguishing the stigmata of vice from the shinning marks of virtue, physiognomy and phrenology offered an essential hermeneutic service to a world of fleeting and often anonymous market transactions. Here was a method for quickly assessing the character of strangers in the dangerous and congested spaces of the nineteenth-century city."[13] (Sekula, 1993: 348)

O autor, entretanto, guarda reservas quanto aos argumentos exagerados, tanto os críticos quanto os celebratórios, que se apóiam nos poderes do realismo ótico e aponta o risco de cairmos na idéia de um modelo monolítico dos discursos realistas do século XIX. Apoiado em Foucault, Sekula mostrará que o uso policial da fotografia naquele momento indica a emergência de um "sistema de inteligência burocrático-clerical-estatístico" capaz de instituir um regime de verdade cujo artefato central é o arquivo[14] e não a câmera. O corpo do criminoso será descrito em relação a um corpo social mais amplo, diz ele, recorrendo ao duplo sistema de representação associado ao retrato fotográfico, cuja função poderia ser tanto honorífica quanto repressiva – cada retrato tomando seu lugar numa hierarquia moral e social.

> "We can speak then of a generalized, inclusive *archive*, a *shadow archive* that encompasses an entire social terrain while positioning individuals within that terrain. This archive contains subordinate, territorialized archives: archives whose semantic interdependence is normally obscured by the 'coherence' and 'mutual exclusivity' of social groups registered within each. The general, all-inclusive archive necessarily contains both the traces of the visible bodies of heroes, leaders, moral exemplars, celebrities, and those of the poor, the diseased, the insane, the criminal, the nonwhite, the female, and all other embodiments of the unworthy."[15] (Sekula, 1993: 347)

---

[13] "Pretendendo prover meios de distinguir o estigma do vício das marcas claras da virtude, a fisiognomia e a frenologia ofereceram um serviço hermenêutico essencial para um mundo de transações de mercado passageiras e freqüentemente anônimas. Aqui estava um método para rapidamente avaliar o caráter de estranhos nos espaços perigosos e congestionados da cidade do século XIX."

[14] Do original em inglês: "filing cabinet". Tradução literal: sala de arquivamento.

[15] "Podemos falar então de um *arquivo* generalizado, inclusivo, um *arquivo sombreado* que abrange todo terreno social enquanto posiciona os indivíduos dentro deste terreno. Este arquivo contém arquivos territorializados, subordinados: arquivos cuja interdependência semântica é normalmente obscurecida pela 'coerência' e 'exclusividade mútua' dos grupos sociais registrados dentro de cada um. O arquivo geral, totalmente inclusivo, necessariamente contém da mesma maneira os traços dos corpos visíveis dos heróis, líderes, exemplares

Se a grande febre da fotografia do século XIX foi a que popularizou o retrato na sua função honorífica, um outro movimento completava esse grande arquivo cuja promessa era a de catalogar todo o corpo social. John Tagg localiza aí uma inversão do eixo político da representação: "ser reproduzido em imagem já não era o privilégio, senão o lastro da nova classe dos vigiados" (2005: 78-79). Assim como Sekula, Tagg apóia-se nas teses de Foucault ao situar a fotografia como um dos componentes de procedimentos de objetificação e sujeição, descritos pelo filósofo francês, através dos quais a vida de alguns se torna objeto dos relatos produzidos por outros[16].

> "como la obra de Foucault ha demostrado, la produción de nuevos conocimientos desencadenaba nuevos efectos de poder, de igual modo que las nuevas formas del ejercicio del poder producían nuevos conocimientos del cuerpo social en trance de ser transformado. Poder y significado mantienen por tanto una relación recíproca descrita en los conceptos parejos del régimen del poder y el régimen del sentido. Lo que caracterizaba al régimen en el que hizo su aparición la evidencia fotográfica, por tanto, era una compleja reestructuración administrativa y discursiva, que giraba en torno a una división social entre el poder y privilegio de *producir* y *poseer* y el peso del significado *ser*."[17] (Tagg, 2005: 12-13)

Nessa galeria de novos objetos do saber situados no corpo social que sofreram o escrutínio da câmera fotográfica, os pobres também teriam seu lugar. As ciências sociais do século XIX se ocupavam deles, dados os problemas que se avolumavam à medida que avançava o processo de industrialização e conseqüente crescimento das grandes cidades na Europa e nos Estados Unidos.

---

morais, celebridades, e aqueles dos pobres, os doentes, os insanos, os criminosos, os não-brancos, as mulheres e todas as outras encarnações do que é desonroso." Grifos do autor.

[16] Mesmo declarando evitar uma leitura exagerada de Foucault (observada por ele em outros autores) e que tenderia a superestimar o triunfo do controle, é evidente nos ensaios de Tagg o ponto de vista foucaultiano sobre as relações entre saber e poder e suas implicações discursivas.

[17] "(...) como a obra de Foucault já demonstrou, a produção de conhecimentos novos desencadeava novos efeitos de poder, da mesma forma que as novas formas de exercício do poder produziam novos conhecimentos do corpo social em vias de ser transformado. Poder e significado mantêm, portanto, uma relação recíproca descrita nos conceitos parelhos do regime de poder e regime de sentido. O que caracterizava o regime no qual fez sua aparição a evidência fotográfica, portanto, era uma complexa reestruturação administrativa e discursiva, que girava em torno de uma divisão social entre o poder e privilégio de *produzir e possuir* e o peso do significado de *ser*." (Grifos do autor).

Nesse território, juntos com os sociólogos vieram os jornalistas, ambos munidos da câmera para produzir evidências que ajudassem a demonstrar seus textos[18]. Assim, no final do século XIX, os moradores dos guetos urbanos tornaram-se alvo da atenção desses fotógrafos, quase todos bem intencionados, que acreditavam no poder das fotos para sensibilizar e mobilizar a sociedade em prol das "boas causas". O uso da fotografia nesse lugar está estreitamente vinculado ao seu valor indicial. Era preciso dar a ver aquilo que estava escondido mas que, por questões morais, deveria ser enfrentado e corrigido. E, da mesma forma que os fotógrafos viajantes se aventuravam por regiões tão distantes, outros se arriscavam na sua própria vizinhança ao penetrar em áreas consideradas perigosas, quase inacessíveis aos "cidadãos respeitáveis".

A investigação e o registro da vida dos pobres eram atividades patrocinadas pelos governos ou por instituições de caráter filantrópico. Em muitos casos, a documentação era produzida para, a pretexto de tirar as pessoas de uma condição de vida indigna, justificar reformas urbanas profundas ou mesmo a demolição de áreas inteiras nas grandes cidades, além de intervenções na existência daqueles indivíduos. A situação dos moradores desses lugares era também explorada em textos literários ou jornalísticos identificados com o movimento naturalista. Principalmente nos EUA, desenvolvia-se um jornalismo baseado em relatos de primeira mão, com narrativas estruturadas em torno de descrições de cenas e pessoas, cuja autenticidade dependia do testemunho do jornalista. Segundo Alan Trachtenberg, os jornais elevaram o repórter à posição de aventureiro das áreas urbanas obscuras e misteriosas:

> "Exploration of forbidden and menacing spaces emerged in the 1890s as a leading mode of the dailies, making spectacles of the 'nether side of New York' or 'the other half'. The reporter appeared now often as a performer, one who had ventured into alien streets and habitations, perhaps in disguise, and returned with a tale, a personal story of the dark underside of the city." (Trachtenberg, 1982: 126 apud Price, 1997: 66)[19]

[18] Cf. Koenig, T. In: Frizot, 1994.

[19] "A exploração de espaços ameaçadores e proibidos emergiu na década de 1890 como um método principal dos diários, fazendo espetáculos do 'lado mais baixo de Nova York' ou 'a outra metade'. O repórter aparecia agora freqüentemente como um performer, alguém que se aventurou em ruas e moradias hostis, talvez disfarçado, e retornou com uma narrativa, uma

A fotografia de compromisso social também circulava em fascículos ilustrados ou álbuns como aquele editado pelo repórter dinamarquês Jacob Riis, que trabalhava nos EUA. Frustrado por não conseguir, através do texto, promover a ação das pessoas em relação à miséria em que viviam os moradores de cortiços, resolveu apostar no poder revelador da fotografia. No álbum *How the other half lives* (1890), ele apresentou uma série de fotografias sobre a área de Mulberry Bend, Nova York, considerada um antro de criminalidade e imoralidade, e que depois foi demolida e substituída por um parque. Na sua missão, Riis não se preocupou em estabelecer nenhuma espécie de cooperação com os fotografados. Ele simplesmente invadia os lugares de madrugada, com seus ajudantes, usando flashes cujos cartuchos eram disparados de grandes pistolas e espalhavam um cheiro horrível levando, muitas vezes, o pânico àqueles que pretendia salvar. As pessoas aparecem em suas fotos freqüentemente assustadas e descompostas. Da mesma forma que muitos outros que o sucederam, Riis assume seus personagens como sofredores passivos, encurralados pela vida miserável – e pelas suas lentes também.

Na historiografia clássica da fotografia, a experiência de Riis inscreve-se nos primórdios da documentação social, junto com a de outros fotógrafos como John Thomson, que depois da experiência na China, registrou por um breve período os personagens das ruas de Londres, mas acabou sua carreira dedicando-se ao retrato da aristocracia britânica. Outra figura importante é o americano Lewis Hine, que com suas fotos denunciava o trabalho infantil na virada do século XIX para o XX.

Nos anos de 1930, o foto-documentário chegaria à sua forma paradigmática: temáticas enquadradas na moldura do "problema social" às quais se concedia visibilidade para, assim, reivindicar reformas (Price, 1997: 77). As idéias do cientista social John Grierson sobre o uso do cinema na nova sociedade urbana e industrial parecem ser uma influência evidente nesse modelo. Grierson

---

história pessoal do lado escuro da cidade." Trachtenberg, Alan. *The incorporation of America*. New York: Hill and Wang, 1982.

acreditava que, numa sociedade em que os meios de comunicação tinham uma presença cada vez mais forte, os filmes poderiam cumprir um papel importantíssimo na educação voltada para a cidadania, oferecendo subsídios para a tomada racional de decisões de interesse comum[20]. Nessa perspectiva, o cinema e a fotografia são tomados como evidência com vistas à produção do consenso social maior num marco democrático. Como observa John Tagg, eis aí a consolidação de uma estratégia moderna de poder condizente com as democracias capitalistas mais desenvolvidas, num contexto certamente diferente daquele do final do século XIX. O bem estar social aparecia unido a um modo de governo que tentava estabelecer seu domínio não pela coerção e pelo controle autoritário, mas mediante relações de dependência e consenso (Tagg: 2005: 17).

Nos EUA, o trabalho de documentação empreendido pela Seção Histórica da Secretaria de Segurança no Trabalho Rural, mais conhecido como projeto FSA (Farm Security Administration), no final da década de 1930, durante o governo Roosevelt[21], foi uma manifestação emblemática deste modelo. A iniciativa, de caráter francamente propagandístico, estava sob o comando do ex-professor de economia da Columbia University, Roy Stryker e reuniu um time talentoso de fotógrafos, entre eles Dorothea Lange, Walker Evans, Russel Lee e Arthur Rothstein, com o intuito de retratar as condições da população rural do Sul e do Oeste americanos, a que mais sofria com a seca e com a grande depressão econômica que o país atravessava, além de registrar as ações do governo para ajudar os pequenos fazendeiros e suas famílias. Stryker queria que as imagens demonstrassem o valor das pessoas fotografadas e, portanto, "definia

[20] Percebe-se no pensamento de Grierson uma clara influência das teorias funcionalistas da comunicação, cujo berço foi a Universidade de Chicago, onde o sociólogo se especializou em opinião pública. Grierson recebera uma bolsa para desenvolver a pesquisa "Imigração e seus efeitos nos problemas sociais nos Estados Unidos". Com a especialização, trabalhou um período em Hollywood, como consultor na Paramount. Grierson retornou à Inglaterra procurando meios de colocar em prática um projeto de educação pública através do cinema e acabou conseguindo formar um grupo à frente do Empire Marketing Board (EMB), órgão estatal inglês dedicado à propaganda. Ali, a partir de 1927, iria se desenvolver um importante e influente movimento do filme documentário, apontado como o formulador do documentário clássico. (Bartolomeu, 1997; Da-Rin, 2004).

[21] O mesmo Roosevelt que ficou profundamente impressionado com o livro de Jacob Riis sobre Mulberry Bend a ponto de assumir, como chefe de polícia de Nova York, um papel importante nas reformas que se seguiram naquele local. (Koenig, 1994: 352).

implicitamente seu ponto de vista: o de pessoas de classe média que precisavam ser convencidas de que os pobres eram mesmo pobres, e de que eram dignos" (Sontag, 2004: 77).

Disponibilizadas para a imprensa diária e para as populares revistas ilustradas, as fotografias também iam constituindo um banco de imagens que poderia ser utilizado como fonte documental por editores. As fotos do FSA ilustraram obras como *Twelve million black voices of 1941* (Richard Wright), acompanhadas de textos densos que testemunhavam as condições de existência e de sujeição dos negros, ou o estudo acadêmico *Forty acres and steel mules* (Herman Nixon, 1938), "uma interpretação geral do sul rural", onde 150 imagens formavam um quadro sinótico "desigual e anedótico" (Jeffrey, 1994: 523). Aqui, "o documental fez sua aparição não como um discurso científico ou estético especializado, mas como uma forma popular" (Tagg, 2005: 22). Embora o valor indicial da fotografia cumprisse um papel importante nessa forma de utilização da imagem, o gesto do fotógrafo não se pautava mais apenas pela preocupação de ordem descritiva tão característica do arquivo, adequada às finalidades científicas ou ao planejamento de ações governamentais. Entra em jogo aqui um outro tipo de retórica, como veremos adiante, na qual cada imagem deveria valer por si própria.

...

Se fizermos o exercício de nos colocar no lugar do espectador das primeiras fotografias, percebemos que a experiência de fruição das imagens fotográficas não poderia ser um fator descartado sumariamente para compreendermos o estatuto da máquina naquele momento. As câmeras do século XIX costumavam ser caixas de madeira imponentes. Os negativos grandes de vidro eram como telas translúcidas que iriam escurecer mais ou menos, queimando-se na medida da luz refletida – negativos capazes de gerar cópias com uma riqueza de detalhes espantosa até mesmo para o observador contemporâneo. A nitidez decorrente da grande profundidade de campo certamente era um valor

apreciado e perseguido pelos fotógrafos na maior parte dos casos. A habilidade da câmera de gerar tais imagens constituiu um traço importante dessa experiência não só no momento inaugural da fotografia, mas por muitas décadas posteriores.

Do discurso da mimese à abordagem que privilegia a inserção institucional da fotografia, vimos como elementos decisivos entram em jogo para nos fazer compreender como o realismo fotográfico era incorporado aos processos de representação em questão. As habilidades da câmera podem ter permitido atribuir um valor de evidência às imagens registradas através dela, mas os sentidos que essas imagens assumem dentro de um determinado universo simbólico não lhe são imanentes. Se a análise que faz Dubois dos discursos sobre a fotografia no século XIX e seus desdobramentos detém-se especialmente sobre os argumentos em torno de uma ontologia da imagem fotográfica e do seu estatuto semiótico, na perspectiva de Tagg e Sekula, o contexto institucional e os sistemas discursivos aos quais a fotografia está atrelada tornam-se absolutamente centrais.

2.2 O olho do fotógrafo

No percurso desenhado até aqui, a experiência do FSA marca uma inflexão importante, uma vez que, sem deixar de lançar mão da evidência produzida pela câmera, sinaliza a emergência da figura do fotógrafo como um componente forte no tipo de ato fotográfico que nos interessa nessa pesquisa. No projeto patrocinado pelo governo Roosevelt, os fotógrafos tinham como missão produzir imagens capazes de comover e solicitar a solidariedade da classe média americana, convencendo-a da necessidade das políticas assistencialistas que o governo vinha adotando. Mesmo havendo diferenças entre a equipe em relação aos temas, aos modos de abordagem e às escolhas técnicas, acabou prevalecendo a idéia de que simples registros visuais não seriam suficientes para despertar a compaixão das pessoas. Segundo Rosenblum, Stryker não foi totalmente refratário aos argumentos de seus comandados em favor de imagens capazes de evocar a essência de uma questão social em detrimento de uma

preocupação estrita com a descrição ou com a veracidade das situações. Assim, a "retórica plana da evidência" que predominava nos registros anteriores deu lugar a "um drama 'sentimentalizado' de experiência que favorecia uma imaginária identificação de espectador e imagem", observa Tagg (2005: 21). Embora tentasse dirigir ao máximo o trabalho de campo, fornecendo roteiros detalhados a serem seguidos pelos fotógrafos, e controlasse com mão de ferro a etapa da edição, chegando até mesmo a destruir negativos que considerava inadequados, Stryker funcionou também como um amortecedor entre as demandas da burocracia do governo e as preocupações estéticas dos fotógrafos, cujas trajetórias e influências eram variadas[22]. De todo modo, o projeto resultou num conjunto de imagens que renovou o realismo fotográfico nos EUA ao combinar a documentação social com a metáfora visual e, em certa medida, um formalismo derivado dos movimentos modernistas europeus.

Contando com o suporte financeiro e político do governo americano, a equipe do FSA pôde realizar um trabalho que tirava partido da série de novidades que, desde a década de 1920, reorganizavam as práticas fotográficas em diferentes campos: inovações de ordem tecnológica (câmeras de formato menor, filmes mais sensíveis, processos de impressão mais avançados) e técnica (de artes gráficas, design e reportagem). Nessa primeira metade do século XX, também, conformava-se o projeto da fotografia moderna, onde o que estava em jogo era um novo "modo de olhar":

> "Modernism aimed to produce a new kind of world and new kinds of human beings to people it. The old world would be put under the spotlight of modern technology and the old evasions and concealments revealed. The photo-eye was seen as revelatory, dragging 'facts', however distasteful or deleterious to those in power, into the light of day. As a number of photographers in Europe and North America stressed, another of its functions was to show us the world as it had never seen before."(Wells e Price, 26)[23]

[22] Arthur Rothstein tinha prática com fotografia científica. Ben Shahn era também pintor. Dorothea Lange era uma retratista que trazia na bagagem a formação dentro da estética do Pictorialismo. Walker Evans, depois de uma temporada na França, realizara uma série de fotografias de Nova York em que explorava formas e sombras, num estilo "cubo-construtivista". Cf. Rosemblum, 1997: 379-383; Pultz, 1994: 483.

[23] "O modernismo visava produzir um novo tipo de mundo e novo tipo de ser humano para habitá-lo. O velho mundo seria colocado sob a luz dos refletores da moderna tecnologia e os velhos subterfúgios e segredos revelados. O foto-olho estava sendo visto como revelatório,

Na busca por essa maneira de ver distinta das formas de representação anteriores, movimentos como o construtivismo russo e a Nova Visão, que teve origem na Alemanha, adotaram figuras de estilo como o *plongée*, o *contre-plongée*, pontos de vista oblíquos, planos muito aproximados ou a fragmentação dos objetos. A Nova Objetividade surgiu entre os fotógrafos profissionais alemães, numa reação ao que julgavam ser amadorismo dos adeptos da Nova Visão. O que se valorizava nesse caso era a técnica impecável, a maestria nos processos óticos e químicos (cf. Haus & Frizot, 1994: 457-475). Nos Estados Unidos, um grupo de fotógrafos formulou os princípios da fotografia pura ou direta (a *straight photography*). O cotidiano urbano, os meios de produção e os objetos industriais eram os temas privilegiados em imagens nítidas, que exploravam com precisão toda a escala de cinzas em composições que às vezes brincam com a fragmentação do campo visual (cf. Pultz, 1994: 477-483). Na costa oeste, o Grupo f/64, de Edward Weston, embutia no nome um dos pontos mais caros ao seu programa: todos os planos da imagem focalizados, o que é possível conseguir com a menor abertura de diafragma.

Na década de 1920, apareceram também as revistas ilustradas, primeiro veículo propriamente de massa que, aproveitando-se das novas técnicas de impressão, fez do uso sistemático da fotografia a base de seu projeto editorial. As revistas surgiram na Alemanha, forjando um padrão que, na década seguinte, seria adotado por publicações na Europa (*Illustrated* e *Picture Post*, na Inglaterra e *Vu*, na França) e nos EUA (*Time*, *Life* e *Look*). Nelas, editores e diagramadores davam forma final aos ensaios e às grandes reportagens fotográficas, numa linguagem visual sofisticada, em que os textos curtos combinavam-se com as imagens de tamanhos variados, costurando assim pequenas narrativas. Embora não tivessem controle quanto à edição das imagens, aos possíveis cortes nos enquadramentos originais e às legendas (o que muito os contrariava), os fotógrafos encontraram nas revistas um mercado de trabalho importante.

---

arrastando os 'fatos', mesmo desagradáveis e nocivos para aqueles no poder, para a luz do dia. Como um certo número de fotógrafos na Europa e na América do Norte enfatizou, outra de suas funções era nos mostrar o mundo como ele numa havia sido visto antes."

Desse encontro entre as revistas e os fotógrafos, despontou na Europa, nos anos de 1930, aquela que foi batizada mais tarde de "geração mítica" (Sousa, 2000: 84-95), que foi às ruas e ao mundo com as recém-criadas câmaras 35mm, muito mais leves e ágeis, e onde figuram fotógrafos como André Kerstéz, Martin Munkacsi, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson e Brassaï, entre outros. Esta geração, de um modo ou de outro, influenciou fortemente aquelas que a sucederam, incluindo aí os chamados fotógrafos humanistas, gerando desdobramentos que serão sentidos por muito tempo na produção e na formação do grande conjunto de imagens que informam nossa cultura visual.

No contexto das democracias modernas, baseadas no estabelecimento do consenso, todas essas mudanças e novidades convergiram para a emergência de um novo regime discursivo no domínio da fotografia de intenção documental. Se a maior parte da produção fotográfica do século XIX apresentava os corpos estáticos, isolados de seu entorno de modo a oferecer a descrição mais acurada e imparcial, tomando os sujeitos como amostras a serem medidas, avaliadas e devidamente arquivadas, a partir das décadas de 1920 e 1930, as pessoas fotografadas se transformariam em personagens de um "teatro etnográfico onde a presumida autenticidade e as supostas inter-relações de gesto, comportamento e localização eram essenciais para o valor 'documental' da representação" (Tagg, 2005: 21). As imagens fotográficas já poderiam ser o produto de um olhar móvel que procura apreender essas pessoas através da escolha do melhor ponto de vista e do gesto mais eloqüente, visando produzir um significado que pudesse transcender as situações concretas. Ao valor de evidência da fotografia, vem se acrescentar o valor simbólico, bem como seu valor estético.

Além de dominar a técnica da impressão pela luz, o fotógrafo agora é aquele que deve lidar com a dinâmica do espaço e do tempo: espaço no qual se movimenta e se posiciona e do qual vai extrair uma parte, tentando encontrar o recorte mais expressivo ou os efeitos de uma "nova visão"; tempo de onde quer roubar um "momento decisivo", o instante capaz de revelar a essência de uma

situação[24]. O instantâneo, tão característico da experiência moderna da fotografia, naturaliza-se de tal forma que reinará "de maneira maciça na ideologia fotográfica ao ponto de quase se identificar com a própria idéia de fotografia (como seu 'próprio ser')" (Dubois, 1998: 211). Corte no tempo, corte no espaço: para muitos, aí está o que define a fotografia. Do fotógrafo, será valorizado o talento para criar imagens significativas dominando esses elementos, além da habilidade técnica. "A ordem é manter o cérebro, o olho e o coração alertas, e ter elasticidade no corpo", receita Cartier-Bresson (2003: 224). Cérebro, olho, coração e corpo do fotógrafo.

A operação que irá alçar o fotógrafo documentarista à condição de "autor", entretanto, será concretizada no espaço institucional do museu, mais especificamente o Museu de Arte Moderna de Nova York, que se converteu num centro fundamental de legitimação do ideário modernista da fotografia. Nessa época, o MoMA assumia para si o projeto de "tentar definir o caráter e a tradição de uma arte especificamente estadunidense", privilegiando as obras figurativas realistas em detrimento da arte abstrata (Tagg, 2005: 204). A assimilação da fotografia pelo Museu teria início em 1938. Naquele ano, uma exposição patrocinada pelo MoMA com setenta imagens do FSA aconteceu em Nova York e, depois, circulou pelos Estados Unidos. Pela primeira vez, fotografias realizadas para fins de documentação social receberam o mesmo reconhecimento anteriormente reservado àquelas concebidas com pretensões artísticas (Rosenblum, 1997: 369). Ainda em 1938, também sob os auspícios do MoMA, Walker Evans publicou o livro *American photographs*, onde deixava explícito o descontentamento com o controle exercido pelos arquivos sobre o *copyright* do seu material e com o modo como suas fotografias do FSA eram publicadas,

[24] Certamente, há modulações quanto ao *modus operandi* do fotógrafo no âmbito da experiência moderna na fotografia. A título de exemplo, poderíamos evocar aqui a obra de Henri Cartier-Bresson e de Alexander Rodchenko. Bresson, com seu "momento decisivo" (que inclui encontrar, junto com o melhor momento, o melhor ponto de vista) torna-se um verdadeiro ícone da cultura do instantâneo. Rodchenko, representante do construtivismo russo, queria desnaturalizar a experiência com as imagens obtidas pela câmera através da exploração de pontos de vista incomuns ou, até mesmo, lançando mão da fotomontagem: para comunicar a nova realidade fundada com a revolução acreditava-se ser necessário provocar um efeito de estranhamento. Uma tipologia das imagens modernas, baseada sobretudo na questão da temporalidade e na dimensão espacial, foi desenvolvida por Maurício Lissovsky (2002).

acompanhadas de textos cheios de informação que reduziam o potencial de comunicação das imagens. Neste livro, Evans instava o leitor a considerar as séries fotográficas que organizou em cada página, com legendas curtas no verso, como seqüências narrativas.

Há um detalhe significativo a ser ressaltado: entre os fotógrafos do FSA, Evans se destacava por sua não adesão à retórica do "drama sentimentalizado" que orientou a maior parte daquela produção. Seu trabalho concentrava-se no registro de interiores, arquitetura doméstica ou fabril, artefatos populares, além dos retratos. Se considerarmos que "the essence of Modernism lies (...) in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence"[25] (Greenberg, 1961: 308 apud Wells, 1997: 214) ou, colocado de uma outra forma, na pesquisa em torno das especificidades de cada meio expressivo, entendemos que a fotografia direta de Evans, seu apuro formal e técnica impecável, explicam o fato de seu trabalho ter sido identificado rapidamente com os valores da fotografia moderna nos EUA. Como escreveu John Szarkowski, que por trinta anos esteve à frente do setor de fotografia do MoMA, Evans está entre aqueles fotógrafos sofisticados que descobriram "os usos poéticos dos fatos explícitos", forjando um "novo estilo [que] acabou sendo chamado documental".

> "No início, a obra deste artista parecia a antítese da arte: de economia puritana, calculada com precisão, frontal, sem emoção, de textura fleumática, insistentemente factual – qualidades que pareciam mais apropriadas num livro contábil do que na arte. Mas, com o tempo, tornou-se patente que suas imagens por mais lacônicas que fossem, possuíam imensa riqueza de conteúdo expressivo. Sua obra representa um levantamento pessoal dos recursos internos da tradição norte-americana, baseado numa sensibilidade que detectou poesia e complexidade onde anteriormente haviam-se encontrado apenas estatísticas insípidas ou contos de fada." (Szarkowski, 1999: 116)

Nesse sentido, a organização do livro *American photographs* em seqüências fotográficas, criando assim pequenas narrativas (ainda que tênues),

[25] "a essência do Modernismo reside (...) no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para subvertê-la mas para fortificá-la na sua área de competência"

pode ser vista como um gesto de resistência sutil e sofisticado engendrado por Evans ao modelo de arquivo, que reservava ao fotógrafo o *status* de um mero trabalhador que provê imagens fragmentárias a um aparato maior fora do seu controle. É o que aponta Allan Sekula, para quem as seqüências de Evans funcionariam como uma tentativa de contrapor uma estrutura poética ao modelo do arquivo, superando este último. Numa entrevista concedida em 1971, o fotógrafo cuidou de fazer a distinção entre o seu estilo documentário e o que seria um documento literal, como uma "fotografia de polícia da cena de um assassinato". Relata Sekula:

> "He stressed the necessary element of poetic transcendence in any art photograph of consequence. The elderly Evans, transformed into the senior figure of modernist genius by a curatorial apparatus with its own archival imperative, could no longer recognize the combative antiarchival stance of his erlier sequential work. Evans was forced to fall back on an organicist notion of style, searching for that refined surplus of stylistic meaning which would guarantee his authorship and which in general served to distinguish the art photographer from a flunky in a hierarchy of flunkies." [26] (Sekula, 1993: 376).

O reconhecimento do trabalho de Evans pelo sistema da arte não vai livrá-lo – e nem a outros fotógrafos – dos "imperativos do arquivo". Tentando subverter a lógica de acumulação característica daquele modelo, o fotógrafo acabaria ele próprio como um item de catálogo.

Diversos autores contemporâneos têm se dedicado a denunciar os meandros dessa operação realizada pela crítica modernista e depois sacramentada pela historiografia clássica da fotografia[27]. Recorrendo às

---

[26] "Ele enfatizou o elemento de transcendência poética necessário em qualquer fotografia artística de importância. O velho Evans, transformado em figura sênior do gênio modernista por um aparato curatorial com seus próprios imperativos de arquivo, não poderia mais reconhecer a combativa instância anti-arquivo dos seus primeiros trabalhos seqüenciais. Evans foi forçado a voltar a uma noção organicista de estilo, procurando aquele refinado *surplus* de sentido estilístico que poderia garantir sua autoria e que em geral servia para distinguir o fotógrafo de arte de um serviçal numa hierarquia de serviçais."

[27] Além de Sekula e Tagg, Rosalind Krauss e Abigail Solomon-Godeau assumem a noção de arquivo como central para a compreensão da produção fotográfica do século XIX e início do século XX em detrimento da categoria de "autor". Estes autores posicionam-se criticamente diante da operação realizada pelos teóricos e críticos modernistas de "resgatar" fotógrafos quase obscuros no seu tempo, como foi o caso de Atget, conferindo a eles o status de autor. Cf. Solomon-Godeau, A. *Photography at the dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press,

metodologias próprias da história da arte, essa historiografia investiu seus esforços na constituição de um cânone dos grandes fotógrafos, obliterando o contexto de produção das imagens. Para o que nos interessa aqui, retemos a constatação de que, a partir de um determinado momento, certos fotógrafos passaram a usufruir o status de autor, com as prerrogativas que lhe são próprias. Indícios claros dessa nova condição são os livros de fotografias que, a partir dos anos de 1950, descobrem uma nova vocação.

> "Les publications de [Henri] Cartier-Bresson, [Robert] Frank, [William] Klein des années 50 ont inauguré une autre catégorie de livres 'de photographies', qui sont plus spécifiquement des livres 'de photographe', consacrés à une œuvre, parfois rétrospective; les photographies sont souvent conçues dès la prise de vue pour s'accorder à l'espace démonstratif du livre, scandé par de textes, des pages blanches, une disposition réfléchie (...). Pour beaucoup de photographes aujourd'hui, le livre (dont l'édition reste hypothétique) est devenu (trop) souvent la raison d'être d'une démarche photographique, depuis que dans les années 60 une nouvelle mutation a fait de la photographie non plus seulement une illustration à l'intérieur du livre, un document-preuve, mais une œuvre qui joue de ses relations internes avec la globalité de l'objet-livre, un objet de réflexion sur la fonction biographique et sociale des images."[28] (Gunther, 1994: 580)

É preciso dizer também que, desde a década de 1950, o projeto político reformista que sustentara o movimento documentário até então começaria a perder sua força, dando espaço a outras práticas e discursos. Os temas tacitamente autorizados a serem tratados pelo documentário fotográfico se ampliam e passam a incluir qualquer coisa que seja capaz de mobilizar a atenção do fotógrafo. Os projetos assumem um caráter mais autoral. Muitas vezes chamado "documentário subjetivo", o novo projeto possibilitava inclusive romper

---

1997 e Krauss, Rosalind. *The originality of the Avant Garde and other modernist miths.* Cambridge: MIT Press, 1996. Citados por Lissovsky (2002: 62-63)

[28] "As publicações de [Henri] Cartier-Bresson, [Robert] Frank, [William] Klein dos anos 50 inauguraram uma outra categoria de livros 'de fotografias', que são mais especificamente livros 'de fotógrafo', consagrados a uma obra, às vezes, retrospectiva; as fotografias são freqüentemente concebidas desde a tomada para se adequar ao espaço demonstrativo do livro, escandido pelos textos, pelas páginas em branco, uma disposição refletida.(...) Para muitos fotógrafos de hoje em dia, o livro (cuja edição resta hipotética) tornou-se (muito) freqüentemente a razão de ser de um projeto fotográfico, depois que nos anos 60 uma nova mutação fez a fotografia não mais somente uma ilustração no interior de um livro, um documento-prova, mas uma obra que joga com suas relações internas, com a globalidade do objeto livro, um objeto de reflexão sobre a função biográfica e social das imagens."

com as convenções da representação documental (Price, 1997: 93-94). Manifesta-se um interesse mais aberto pela vida social, em que as questões de classe se diluem um pouco. São emblemáticos trabalhos como o do suíço Robert Frank, que, no livro *The americans* (1959), faz valer o seu olhar de estrangeiro e apresenta cenas banais da vida na América com um olhar frio e irônico, sem arroubos.

Entretanto, embora exista na fotografia contemporânea de caráter documental uma variedade de temas e linhas de atuação, além de um largo espectro de abordagens e estilos, podemos ainda facilmente identificar trabalhos que se apóiam no desejo de conhecer o outro, e lançam mão de um estilo de representação que remete às formas clássicas do foto-documentário. Continua-se a registrar comunidades ou grupos sociais dentro do seu próprio país e no mundo. As imagens de pessoas que vivem em lugares isolados, cujo modo de vida parece estar condenado a desaparecer, bem como dos "excluídos", são exibidas nas mais variadas publicações impressas e eletrônicas, nas paredes de museus e galerias e até mesmo nos corredores dos *shoppings*. Na maior parte dos projetos, um certo comprometimento social que é marca da tradição do documentário permanece, mesmo que as pretensões políticas e de transformação da sociedade apareçam de maneira mais modesta. Hoje os fotógrafos documentais estão provavelmente "mais interessados em conhecer do que em transformar o mundo" (Ledo, 1998: 125).

Por outro lado, alguns fotógrafos estão mesmo engajados na defesa do direito a expressar sua "visão pessoal". Em 1990, por exemplo, foi fundada na França a organização *Droit de Regard*. No mesmo ano, a organização lançou o Manifesto dos Fotógrafos Autores onde, entre outros pontos, é reivindicado "o direito à subjetividade, a promoção da noção de autoria na foto, o controle sobre a edição e o *mise en page* (ou o *mise en scéne* nas exposições), o direito à assunção da personalidade e do ponto de vista particular de cada fotógrafo no ato fotográfico, o direito do fotógrafo a implicar-se no fotografado". (Sousa, 2000: 179).

Uma crítica antiga e recorrente que se faz a muitos projetos identificados com o documentário social é que, a despeito da maior liberdade do fotógrafo, as pessoas fotografadas continuam a ser (re)tratadas como sujeitos passivos, subjugados não só pelas determinações de ordem econômica e política, mas também pelo olhar benevolente do público e da câmera. Merece ser recuperada aqui uma passagem em que Sontag se refere à maneira como os fotógrafos do FSA lidavam com seus personagens:

> "Os componentes imensamente talentosos do projeto fotográfico do final da década de 1930 tiravam inúmeras fotos frontais de um de seus meeiros até se convencerem de que haviam captado no filme a feição exata – a expressão precisa do rosto da figura fotografada, capaz de amparar suas próprias idéias sobre pobreza, luz, dignidade, textura, exploração, geometria." (2004: 17)

A observação de Sontag continua a valer para o trabalho de muitos foto-documentaristas da atualidade. Em tais práticas, os sujeitos fotografados continuam a ser o objeto de um discurso dirigido a uns que detêm um poder relativo sobre outros – estes que já foram qualificados como incapazes e, nesses casos, constituem também matéria prima para o fotógrafo-autor.

2.3 A vez do outro?

Se, no passado, os diferentes lugares ocupados por observadores e observados (ou os produtores das representações e os representados) estavam sempre muito bem demarcados e caracterizados, a experiência contemporânea demonstra a todo instante a existência daquilo que o antropólogo James Clifford identificou como "crise geral das práticas de representação intercultural". Tendo como objeto de suas reflexões os relatos antropológicos, especificamente a questão da autoridade etnográfica, ele atribui esta crise à redistribuição do poder colonial nas décadas posteriores a 1950 e às repercussões dos estudos culturais dos anos 60 e 70, sintetizando assim o quadro:

> "Após a reversão do olhar europeu em decorrência do movimento da 'negritude', após a crise de *conscience* da antropologia em relação ao seu status liberal no contexto da ordem imperialista, e agora que o Ocidente não pode mais se apresentar como o único provedor do conhecimento antropológico sobre o outro, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada. Com a expansão da comunicação e da influência intercultural, as pessoas interpretam os outros, e a si mesmas, numa desnorteante diversidade de idiomas – uma condição global que Mikhail Bakhtin (1953) chamou de 'heteroglossia'. Este mundo ambíguo, multivocal, torna cada vez mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes, delimitadas e inscritas. A diferença é um efeito de sincretismo inventivo." (Clifford, 1998: 19)

Nesse mundo não só todos são potencialmente produtores de representações como também estão atentos aos modos como aparecem, ao tipo de visibilidade que alcançam. Refletindo este quadro, no campo da fotografia começam a ganhar mais espaço práticas e discursos que reivindicam o uso do meio não como mero registro ou testemunho, mas como forma através da qual os sujeitos podem expressar e articular seus signos de pertencimento e sua própria singularidade e diferença. A questão da identidade assume uma posição central.

É preciso ressaltar que passa a valer aqui um outro estatuto para a imagem fotográfica. Não se trata mais de jogar todas as fichas no poder revelatório da câmera ou no papel de testemunho da foto. O caráter textual da fotografia passa a ser enfatizado a partir dos anos de 1970, época em que prevalece a perspectiva estruturalista nos diferentes campos envolvidos no estudo da linguagem e das representações. No domínio da fotografia, como demonstrará Philipe Dubois, o "discurso da mimese" será substituído pelo "discurso do código e da desconstrução", informado pelas teorias da semiologia e da semiótica.

Para o autor, "provavelmente a grande onda estruturalista constitui uma espécie de ponto culminante de todo esse vasto movimento crítico de denúncia do 'efeito de real'" (1994: 36): na verdade, o ponto de vista desconstrutor da imagem já estava presente antes do estruturalismo francês pós-1965. Dubois cita como exemplos os textos de Rudolf Arheim e de Kracauer sobre a teoria da imagem inspirados na psicologia da percepção. Igualmente, ele mostra que esta abordagem aparece em outros estudos, contemporâneos ou posteriores ao estruturalismo, referindo-se àqueles que chamam atenção para os efeitos ideológicos da imagem (Hubert Damish, Pierre Bourdieu, Jean-Louis Baudry e os

Cahiers du Cinema) e aos discursos referentes aos usos antropológicos da fotografia. Em todos esses casos, serão encontrados textos "que se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc)" (1994: 37).

Ao quadro teórico delineado por Dubois, podemos acrescentar também a contribuição de Michel Focault, particularmente a noção de discurso e a concepção de poder que aparece na sua obra[29]. Para Foucault, o poder não é simplesmente uma força exercida por um grupo sobre outro, mas está presente em todas as partes da vida social, interferindo em todos os aspectos do sistema de conhecimento: na construção de arquivos, na codificação da informação e nas cadeias de comunicação através das quais o conhecimento é disseminado. Além disso, o poder está entrelaçado ao regime da verdade que cada sociedade constrói para si ao elaborar estruturas, instituições, discursos que validam certos procedimentos e não outros. Foucault acredita que "enquanto o sujeito humano é colocado em relações de produção e de significação, é igualmente colocado em situações de poder muito complexas" (1995: 232).

Como já vimos na primeira seção deste capítulo, a obra do filósofo francês inspirou toda uma revisão da historiografia da fotografia que trouxe para o primeiro plano o contexto institucional de produção e circulação das imagens, considerando que esses espaços dão lugar a práticas e discursos regulados por relações de poder. Da mesma forma, essas idéias oferecerão um novo ângulo para a compreensão do que ainda hoje está em jogo no ato de olhar, no gesto de apontar uma câmera para alguém. "Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder", diz Susan Sontag (2004: 14), inspirada pelas relações que Foucault estabelece entre saber e poder.

Tais perspectivas teóricas passam não apenas a informar os estudos acadêmicos sobre a fotografia como também a sedimentar um espaço de acolhimento para práticas fotográficas de caráter mais reflexivo que incorporam

[29] Os principais conceitos desenvolvidos por Michel Foucault pertinentes a este trabalho serão abordados de forma mais sistematizada no próximo capítulo.

esses questionamentos. Percebe-se, por exemplo, um movimento no qual alguns fotógrafos voltam suas lentes para sua própria realidade e de seu próprio grupo social e/ou cultural. Margarita Ledo situa nessa tendência uma geração de fotógrafos que inclui Martin Parr, Anna Fox, Karen Knorr e Nick Waplington, entre outros (1998: 144). Às vezes, o olhar dirigido a seu grupo de origem é extremamente irônico, como é o caso do inglês Martin Parr. No início da década de 1980, Parr elegeu como alvo o estilo de vida dos britânicos e seu padrão de consumo, refletindo o declínio social vivido durante a era de Margaret Thatcher. A classe média será retratada com a luz cruel do flash em livros como *Common Sense* (1999) e *The Cost of Living* (1989), que exploram suas excentricidades e peculiaridades, especialmente aquelas que tem a ver com "comida, turismo, moda ruim e mais comida" (Villarreal, 2006). Para outro livro, *Small world* (1995), ele repetiu boa parte do itinerário dos fotógrafos exploradores do século XIX, perseguindo, porém, os turistas, categoria espantosamente homogênea que, nas imagens de Parr, infesta atrativos turísticos clichês em diferentes partes do mundo.

Por outro lado, noutras práticas, manifesta-se explicitamente a preocupação de colocar em questão a representação de grupos que historicamente estiveram situados naquele lugar dos observados. O questionamento aos limites do realismo fotográfico faz parte da estratégia de alguns destes trabalhos. Tendo como horizonte a produção fotográfica dos países do hemisfério norte, Derrick Price (1997) cita como exemplos projetos ligados a grupos de mulheres, homossexuais, negros. Em geral, essas iniciativas rejeitam a estética realista do documentário como forma capaz de mostrar como conceitos relacionados à sexualidade, raça e gênero, por exemplo, são construídos socialmente. Apostam então em práticas que promovem o distanciamento num sentido brechtiano, lançando mão da encenação e do artifício, incluindo a fotomontagem.

Não que este questionamento não tenha sido formulado anteriormente. Price sublinha que, na verdade, acontece aqui um retorno a debates anteriores que já contestavam a capacidade do realismo fotográfico de provocar mudanças

sociais e políticas radicais. O autor recupera, por exemplo, uma passagem da *Pequena História da Fotografia*, em que Benjamin cita Brecht a propósito do que ele nomeia aqui de "construção fotográfica":

> "Como efeito, diz Brecht, a situação 'se complica pelo fato de que menos que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo –, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*'. O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica." (Benjamin, 1994: 106)

Como se vê, a crença de que as coisas poderiam "falar por si mesmas", que em algum momento foi muito cara ao documentário fotográfico, já estava colocada em questão neste texto de 1931. No entanto, ainda de acordo com Price, a dominância do modelo paradigmático do documentário desde aquela década obscureceu por muito tempo outras tentativas de gerar uma "prática radical" da fotografia, capaz de desnaturalizar a representação fotográfica. Será apenas mais tarde, por volta dos anos de 1970, que as práticas desconstrucionistas passarão a ter maior visibilidade, chegando mesmo a configurar um certo modismo por algum tempo. Contudo, enquanto novas estratégias discursivas envolvendo o uso da fotografia foram adotadas por minorias sexuais ou étnicas, a "vida da classe trabalhadora" continuou a ser examinada majoritariamente através do documentário, observa o autor a propósito da fotografia britânica.

O documentário a que se refere Price, entretanto, não pode ser reduzido atualmente àquele modelo arquetípico do documentário social. O campo do documentarismo contemporâneo[30] abriga uma série de práticas bastante heterogêneas, nas quais os fotógrafos, a despeito da adesão a uma estética realista, estão cientes de que a fotografia, antes de ser um mero registro do mundo visível, constitui um objeto cultural densamente codificado e, eventualmente, tematizam isso em seu trabalho. Pesquisadores que se dedicam

[30] Podemos buscar no trabalho de Bill Nichols (1991), quando ele se dedica a problematizar a definição do documentário cinematográfico, uma analogia possível para pensarmos o que seria o documentário na fotografia. Pensamos aqui na definição institucional do documentário.

ao foto-documentário, como Margarita Ledo, assumem a dificuldade de estabelecer classificações e chegar a definições de caráter geral, diante da diversidade quanto a linhas de trabalho, temáticas e modelos de linguagem. O gênero freqüentemente se avizinha ou se apropria de outros gêneros, jogando com um repertório de signos e códigos num campo propício a contaminações, o que "nos obriga a estar na expectativa e a mobilizar nosso próprio acervo e o do nosso tempo" (Ledo, 1998: 145).

Assim, um realismo fotográfico bem mais complexo persiste nas práticas contemporâneas. Um realismo atravessado por possibilidades de significação mais abertas, contrastando com a idéia de objetividade que algum dia pairou sobre a fotografia. Nesse terreno também irão surgir iniciativas que procuram colocar em questão a representação de grupos marcados por processos de marginalização ou exclusão, embora, nesse caso, a ênfase recaia menos na denúncia desconstrucionista e mais na crença de que outras representações são possíveis.

Como estratégia, alguns fotógrafos engajados em projetos deste tipo tentam se aproximar do ponto de vista daqueles que pretende fotografar, buscando um olhar "de dentro" de tais comunidades. Uma das formas de se alcançar essa proximidade tem sido a opção por projetos de longa duração, mais um traço que caracteriza a produção contemporânea (Ledo, 1998: 145). Vale aqui, entretanto, assinalar uma distinção: muitos são os fotógrafos que se dedicaram durante anos a documentar determinadas situações ou temas amplos como é o caso, por exemplo, de Sebastião Salgado e seus projetos *Trabalho* e *Migrações*. Mais raros são os fotógrafos que tentam estabelecer uma convivência por períodos maiores com um grupo particular, uma prática que se aproxima daquela dos antropólogos[31]. Podemos aqui recorrer novamente à discussão sobre a experiência etnográfica realizada por Clifford, no momento em que ele evoca o pensamento de Dilthey sobre o papel da experiência nas ciências históricas e culturais:

[31] Citamos como exemplo o trabalho desenvolvido pela fotógrafa Cláudia Andujar junto ao povo Yanomami desde os anos de 1970.

> “Na influente visão de Dilthey (1914), o ato de compreender os outros inicialmente deriva do simples fato da coexistência num mundo que é partilhado; mas esse mundo experiencial, um terreno intersubjetivo para formas objetivas de conhecimento é precisamente o que falta, ou é problemático, para um etnógrafo ao penetrar uma cultura estrangeira. (...) A ‘esfera comum’ de Dilthey deve ser estabelecida e restabelecida, a partir da construção de um mundo de experiências partilhadas, em relação ao qual todos os ‘fatos’, ‘textos’, ‘eventos’ e suas interpretações serão construídos. Esse processo de se viver a entrada num universo expressivo estranho é sempre subjetivo, por natureza, mas se torna rapidamente dependente do que Dilthey chama de ‘expressões permanentemente fixadas’, formas estáveis às quais a compreensão pode sempre retornar. A exegese dessas formas fornece o conteúdo de todo conhecimento sistemático histórico-conceitual. Assim a experiência está ligada à interpretação.”(Clifford, 1998: 35-36)

Assim, a valorização de uma experiência comum num projeto de fotografia configura uma aposta na formação ou na existência prévia de quadros de sentidos compartilhados que favoreçam uma melhor compreensão da vida do outro. Muito freqüente também é o argumento dos fotógrafos de que, com a convivência prolongada, podem ser como que absorvidos pelo grupo em dado momento, podendo assim penetrar em zonas de outro modo inacessíveis. Enfim, o que se espera é que essa experiência de partilhamento possa impregnar as imagens e a narrativa que será tecida a partir delas.

Em outras iniciativas, flagramos o gesto de envolver efetivamente o outro na construção de sua imagem e do seu grupo social, tornando-os sujeitos de sua própria representação e da representação do seu mundo. Uma estratégia nesses casos, presente nos chamados projetos de inclusão visual, é passar a câmara para aquele que habitualmente era objeto do olhar, criando condições para que agora ele seja o fotógrafo. Assim, busca-se dar a vez e a voz ao outro, a um ponto de vista que, teoricamente, não se posiciona acima ou do lado de fora da situação sobre a qual discorre mas, ao contrário, é construído “de dentro” dela. Pretende-se garantir uma outra visão, supostamente atravessada por uma experiência autêntica e, por isso, considerada portadora da autoridade que a torna capaz de se contrapor às imagens redutoras que porventura prevaleçam no campo mediático.

Em todos esses casos, verificamos uma busca por outros modelos possíveis de negociação entre os sujeitos e o desejo de configurar um espaço onde aqueles que sempre estiveram colocados na categoria dos observados apareçam de outra forma e possam se manifestar com maior força ou mais autonomia. Surge aí um gesto novo em direção ao outro: gesto que é da ordem da cooperação, do compartilhamento, do encontro.

3. A fotografia e os diagramas

Como tratar das imagens fotográficas quando o que está em jogo é a representação do outro? Esta pergunta situa a fotografia como nosso objeto primeiro de interesse e reflexão. No entanto, teremos que considerar também uma outra formulação: esta pesquisa envolve a investigação de processos de representação do outro marcados pela presença do dispositivo fotográfico. As duas maneiras de situar a questão apontam para um entendimento da fotografia como um lugar de intersecção. Por um lado, consideram-se as imagens que se oferecem ao nosso olhar em sua condição de signos visuais particulares: imagens técnicas, que resultam da ação do fotógrafo ao operar suas máquinas de inscrição do visível. Pelo outro lado, a fotografia apresenta-se como um objeto cultural densamente codificado, atravessado por convenções sociais e por relações de poder. Se, no capítulo anterior, ao ver como funcionaram essas imagens do outro em diferentes épocas, trabalhamos no sentido de ganhar uma melhor "compreensão histórica da situação presente" (Foucault, 1995: 232), agora,

conjugando estas duas entradas, sistematizaremos uma perspectiva teórica e conceitual para o estudo da fotografia adequada para este trabalho.

3.1. Mapeando um terreno teórico

São recorrentes as assertivas que definem a fotografia como um objeto problemático. O momento histórico em que esta forma seminal de imagem técnica aparece praticamente coincide com a emergência da modernidade e, a partir daí, as práticas fotográficas estiveram cada vez mais infiltradas na vida cotidiana em variadas situações, desde as mais banais. A câmera fotográfica foi ainda a primeira de uma série de outras máquinas de imagens (Dubois, 2004) que a sucederam, deixando sua marca nos diversos rituais de captação e fruição, assinalando um ponto a partir do qual a disseminação de imagens impressas ou projetadas começou a se acelerar substancialmente. O teórico e historiador da fotografia Geoffrey Batchen aponta a onipresença das imagens fotográficas como um dos motivos que tornam difícil a sua abordagem.

> "(...) how to develop a coherent and effective method of analysis for an entity that is so ubiquitous and various? How can you speak with equal intelligence about the photographs as a thing, and about what any particular photograph is of? How can you identify the meaning of such a photograph when the meaning is largely determined by its context, a context that is always shifting and is therefore itself hard to define? (...) It is by its very nature an interdisciplinary beast and never simply an 'art'. But this of course is also its fascination." (Batchen, 2002)[1]

No campo da teoria fotográfica, estas inquietações orientam todo um conjunto de estudos "pós-modernos" sobre a fotografia, do qual já tivemos uma amostra através das análises de John Tagg e Allan Sekula. Informados por

[1] "(...) como desenvolver um método coerente e efetivo de análise para uma entidade que é tão ubíqua e variada? Como se pode falar com igual inteligência sobre fotografias como uma coisa, e sobre o que qualquer fotografia particular registra? Como se pode identificar o sentido de tal fotografia quando o sentido é largamente determinado pelo seu contexto, um contexto que está sempre mudando e é, portanto, ele próprio difícil de definir? (...) Ela é pela sua própria natureza uma fera interdisciplinar e nunca simplesmente uma 'arte'. Mas isto, é claro, é também a sua fascinação."
Entrevista publicada em http://www.gc.cuny.edu/faculty/folio/fall2002/Batchen.htm. Acessada em 10/02/2008.

diferentes linhas teóricas como a psicanálise, a semiótica, os estudos culturais, além do marxismo, estes autores e outros, como Victor Burgin, Abigail Solomon-Godeau, Rosalind Krauss, Richard Bolton, etc, compartilham a premissa de que o significado das imagens fotográficas é construído a partir dos seus contextos de produção, circulação e fruição e não é garantido por uma suposta objetividade ou transparência ou, ainda, por uma ligação privilegiada com o real. Portanto, para compreendê-las é preciso levar em conta as práticas sociais em que são produzidas e situações de recepção específicas, que estão localizadas, por sua vez, em contextos históricos particulares. Da mesma forma, é freqüente entre estes autores a recusa da idéia essencialista de que seria possível encontrar uma identidade única para a fotografia, uma forma fotográfica universal, baseada nas características inerentes ao meio.

Segundo Batchen, esta perspectiva teórica, dominante nos dias de hoje, encontra antecedentes no início dos anos de 1970. Naquela década, ao mesmo tempo em que se firmava no mercado de arte, a fotografia ia sedimentando a conquista de uma legião de praticantes amadores sérios em todo o mundo, adeptos dos valores estéticos formalistas característicos da fotografia moderna[2]. O *boom* acabou atraindo a atenção de críticos como John Berger e Susan Sontag, que publicaram, respectivamente, *Ways of seeing* (1972) e *On photography* (1977)[3]. Estes autores, junto com Roland Barthes (cujos primeiros ensaios sobre a fotografia foram traduzidos para o inglês apenas em 1977)[4], teriam contribuído para o delineamento de uma "antropologia cultural da fotografia" ao dedicar aos instantâneos amadores ou às imagens publicadas em jornais e anúncios

[2] Cf. pp. 56-58.

[3] Os primeiros artigos de Sontag sobre a fotografia começaram a circular em 1973 na *New York Review of Books.* No Brasil, o livro teve sua primeira edição em 1981. *Modos de ver* foi traduzido para o português no mesmo ano de seu lançamento, 1972, pela editora Edições 70. Batchen informa que os textos de Berger e Sontag seguiram-se à tradução para o inglês dos ensaios de Walter Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", em 1969, e "Pequena história da fotografia", em 1972.

[4] Trata-se aqui dos textos de Barthes sobre a fotografia publicados originalmente na revista *Communications*: "A mensagem fotográfica" (1961) e "A retórica da imagem" (1964). No Brasil, todos foram publicados na coletânea *O óbvio e o obtuso* (1990). Neste ponto, Barthes investe numa abordagem semiótica da fotografia. Mais tarde, como veremos, ele deslocará a ênfase de seu trabalho para as características referenciais da fotografia – posição que alguns consideram essencialista – numa análise que privilegia sua própria experiência com as imagens.

publicitários a mesma atenção reservada anteriormente apenas para as fotos reconhecidas como artísticas. Berger, Sontag e Barthes iniciaram, portanto, um movimento que rompia com a hegemonia da história da arte como disciplina de referência para pensar a fotografia, abrindo espaço para as contribuições de outras áreas – no caso, a semiologia e as teorias marxistas – que a situavam no campo mais amplo de uma cultura visual.

Até aquele momento, a concepção mais influente entre os que se dedicavam seriamente à fotografia era o formalismo modernista, particularmente no contexto americano. Tratava-se de uma crítica essencialmente normativa cujo principal projeto – bem sucedido – foi o da legitimação institucional da fotografia como uma forma de arte. Entre os principais nomes dessa corrente, são citados o historiador Beaumont Newhall e o curador John Szarkowski (Diretor de Fotografia no Museu de Arte Moderna de Nova York entre 1962 e 1991), que se empenharam no estabelecimento de um cânone de grandes fotógrafos e suas obras mais importantes. Em consonância com o ideário da arte moderna, estes críticos enfatizavam a autonomia da imagem e defendiam uma estética que obedecia às propriedades tidas como intrínsecas à da imagem fotográfica, especialmente a exatidão e a objetividade com que era capaz de reproduzir as formas da realidade. O valor artístico da fotografia – que era o que estava em questão – dependeria assim, antes de qualquer coisa, do respeito ao "seu caráter fotográfico" e às "qualidades do meio levadas ao seu mais alto grau de perfeição"[5]. Como premissa, portanto, admitiam a existência de uma natureza específica da fotografia e a estética moderna era prescrita como aquela capaz de incorporar tais atributos supostamente universais.

O programa do formalismo, particularmente no que diz respeito à constituição de uma história da fotografia asséptica, que negligenciava as questões levantadas pela presença das práticas fotográficas em diferentes

[5] *Camera Work*, issue n° 19, July 1907. Essas posições constituem também uma reação dos modernos ao movimento pictorialista, moda entre os fotoclubistas na virada do século XIX para o século XX. Naquele momento, o reconhecimento ao estatuto da fotografia como arte era buscado através de processos químicos que degradavam a imagem direta, criando às vezes efeitos que lembravam aqueles da pintura impressionista. A imagem fotográfica direta e sua ausência de ênfases eram encaradas como uma limitação para a expressão da individualidade dos fotógrafos que tinham ambições artísticas.

domínios da vida social, suas funções e contradições, foi alvo de críticas ferrenhas por parte dos pós-modernos. Na introdução da coletânea *The contest of meaning – Critical histories of photography*, por exemplo, Richard Bolton associa a prevalência daquele modelo ao conservadorismo e ao anti-comunismo que caracterizou a América desde o final dos anos de 1950. "By the time of photography's great success in the 1970's, the 'universality' of an apolitical fine art practice and history was widely accepted" (1993: xi)[6]. Da mesma forma, Bolton enfatiza que, enquanto os modernos celebravam a "pobreza narrativa" da imagem fotográfica, "fazendo dela a pedra angular de um *laissez-faire* e de uma abordagem completamente subjetiva da interpretação", os autores que reuniu neste livro em geral concordam que o sentido é "estabelecido através de convenções interpretativas que existem fora da imagem", convenções que exercem uma função ideológica e que a fotografia ajuda a naturalizar através da sua ilusão de neutralidade (1993: xii).

A confrontação dos argumentos contextualistas e essencialistas leva à percepção de um debate fortemente polarizado. Reconhecendo um certo esquematismo, Batchen oferece-nos um sumário das posições de um e de outro:

> "On one side are those who believe that photography has no singular identity because all identity is dependent on context. On the other are those who identify photography by defining and isolating its most essential attributes, whatever they may be. One group sees photography as an entirely cultural phenomenon. The other speaks in terms of photography's inherent nature as a medium. One approach regards photography as having no history of its own; the other happily provides an historical outline within which all photographs are thought to have a place determined in advance. One stresses mutability and contingency; the other points to eternal values. One is primarily interested in social practice and politics, the other in art and aesthetics." (1997: 20)[7]

[6] "Na época de maior sucesso da fotografia nos anos de 1970, a 'universalidade' de uma história e de uma prática apolíticas de arte foi largamente aceita".

[7] "De um lado estão aqueles que acreditam que a fotografia não tem uma identidade singular porque toda identidade é dependente do contexto. Do outro estão aqueles que identificam a fotografia ao definir e isolar seus atributos mais essenciais, o que quer que possam ser. Um grupo vê a fotografia como um fenômeno inteiramente cultural. O outro fala em termos da natureza inerente da fotografia como um *medium*. Uma abordagem considera a fotografia como tendo nenhuma história própria; o outro alegremente providencia um sumário histórico dentro do qual todas as fotografias são pensadas para ter um lugar determinado previamente. Um enfatiza a mutabilidade e a contingência; o outro aponta para valores eternos. Um é primeiramente interessado na prática social e na política, o outro em arte e estética."

Na verdade, parece-nos que parte desta divergência pode ser atribuída ao modo como cada corrente crítica situa seu objeto ou, recorrendo ao vocabulário da fotografia, do *frame* adotado em cada caso. Enquanto os formalistas tendem a se referencializar no universo da arte, os contextualistas reivindicam a ampliação radical desse domínio. O que se pretende é analisar a fotografia "primeiro no contexto de toda a produção fotográfica, depois dentro do contexto da produção da informação, e depois dentro do contexto da produção social" (Bolton, 1993: xv). E, embora seja recorrente entre os autores mais contemporâneos a negação da possibilidade de estabelecer uma identidade única da fotografia, seria um equívoco considerar que eles tenham deixado de se perguntar sobre aquilo que seria próprio do *medium*. Como Batchen demonstra, os contextualistas também assumem uma posição essencialista na medida que é unânime entre eles o reconhecimento do caráter contingente da fotografia e da sua instabilidade semântica, uma vez que o seu sentido sempre é dependente do contexto e este, por sua vez, também é susceptível a mudanças.

Não é nosso propósito empreender uma discussão aprofundada e abrangente acerca das posições dos autores situados em uma ou outra corrente crítica, tentando resolver ponto por ponto este debate. Nossa intenção é de propor uma abordagem de estudo que não tome estas vertentes como necessariamente excludentes. Por exemplo, o legado da fotografia moderna não pode ser simplesmente negligenciado.

> "Parece ter havido ali, na experiência moderna da fotografia, um vigor que ainda hoje nos atravessa, uma mensagem que ainda nos toca, uma conformação do nosso olhar de tal modo difundida que tornou improvável encarar uma fotografia de outra maneira. É com olhos modernos que reencontramos a fotografia do século XIX. E são nossos olhos modernos, fotograficamente falando, que nos permitem notar a diferença da fotografia 'de arte' contemporânea." (Lissovsky, 2002: 4)

E, da mesma forma que consideramos produtiva do ponto de vista da análise a perspectiva dos contextualistas, não podemos ignorar que outras forças,

como aquelas ligadas à natureza indicial da fotografia, atravessam as experiências de produção e fruição da imagem fotográfica e constituem elementos essenciais dentro da sua linguagem e da sua estética. Ao analisar os contextos, não podemos nos perder a ponto de esquecer as imagens.

Gostaríamos, portanto, de nos situar justamente num lugar de interseção, onde devem ser exploradas as tensões entre aquilo que seria específico da fotografia e as questões relacionadas às suas condições de existência. O que temos que fazer é, a cada vez, esboçar os contornos de um campo de forças no qual as imagens que queremos estudar são produzidas, geram sentidos e conformam experiências, levando em conta o modo como o dispositivo fotográfico marca este terreno. Entendemos este dispositivo como algo material, cuja presença aciona um certo tipo de jogo, podendo ser tanto a máquina que efetua o registro quanto as imagens que se oferecem a um espectador[8].

3.2. Diagramas

Assim como o cartógrafo se incumbe de descrever um território, visualizando um possível funcionamento ou utilização daquele espaço, propomos na nossa análise realizar uma espécie de cartografia do ato fotográfico, para usar a expressão cunhada por Philippe Dubois. A fotografia é uma imagem-ato, postula o autor, e, deste modo, não é possível pensá-la "fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando entendido (...) que essa 'gênese' pode ser tanto um ato de produção propriamente dito (a 'tomada') quanto um ato de

[8] No campo de forças onde situamos a produção e a fruição da imagem, poderia ter lugar um jogo que se aproxima do jogo do tipo infinito ou jogo da cultura, nos termos que Herman Parret (1997) propõe a partir da teoria de jogos de Erwin Goffman e James Carse. Parret coloca-se criticamente em relação à teoria econômica dos jogos, baseada num princípio de racionalidade entendido como "princípio de meios eficazes". Tal concepção funda um tipo de jogo, jogado "à sombra da necessidade" - jogo finito ou jogo da sociedade – baseado no cálculo e na luta: os jogadores jogam visando o fim do jogo e, em comum acordo, reconhecem que haverá um ganhador. No jogo infinito, ao contrário, o propósito é continuar jogando: "o tempo e o espaço são criados pelo próprio jogo e não são por isso aplicados de fora para dentro" (1997: 48). A estratégia dos jogadores é voltada para um horizonte que nunca se alcança, que se desloca de acordo com a mudança do ponto de vista. Assim, tal estratégia "devolve ao jogo os limites e as fronteiras com *poiesis* e imaginação". "O jogador do infinito é muito mais como um dançarino" (1997: 50).

recepção ou de difusão" (1994: 59). Se for assim, como então qualificar o espaço marcado pela presença da máquina ou da imagem fotográfica? Como se distribuem os sujeitos aí, cada um deles ocupando uma posição que pode variar? De que modo as fotos se movem em meio ao vasto conjunto de imagens que são constitutivas do nosso mundo? Que experiência elas seriam capazes de oferecer aos seus espectadores? Em suma, como relacionar sujeitos, máquina, imagens, espaço, tempo? Se estes elementos podem agir sobre os outros, que linhas poderíamos traçar entre eles? A perspectiva que se quer construir para pensar essas questões encontra nos trabalhos dos filósofos Michel Foucault e Gilles Deleuze suas principais referências. Interessa-nos especialmente a noção de *diagrama* da forma como compreendida por Deleuze em sua leitura estimulante do legado de Foucault.

Deleuze resgata o termo *diagrama* do livro *Vigiar e punir*, publicado em 1975. Naquele ano, numa das entrevistas cuja importância tanto valorizava, Foucault rejeitou a idéia de ser considerado um escritor e reafirmou o caráter combativo de sua obra, ao se definir da seguinte maneira: "eu sou um mercador de instrumentos, um fazedor de receitas, um indicador de objetivos, um cartógrafo, um levantador de planos, um armador..." (1994: 1593). Desta declaração, Deleuze sublinhou o fragmento "eu sou um cartógrafo" para dizer do gesto novo efetuado por Foucault neste trabalho, que representa um ponto de inflexão importante no seu método, conforme assinalam diversos comentadores (Dreyfus & Rabinow, 1995; Machado, 1979; Deleuze, 1988). Vejamos brevemente em que consistiu essa mudança, destacando os aspectos e os conceitos que mais nos interessam na perspectiva foucaultiana.

3.2.1. Entre o discursivo e o não discursivo.

Boa parte da obra de Michel Foucault ocupa-se das práticas sociais nas quais saber e poder se cruzam, onde se formam discursos e instituições. Este interesse nas relações entre as formas discursivas e não discursivas manteve-se ao longo de todo seu percurso intelectual, embora o peso atribuído a um ou outro

tenha oscilado. Como recorte estratégico, ele optou pelo estudo daquelas "ciências duvidosas inteiramente emaranhadas nas práticas culturais" (Dreyfus & Rabinow, 1995: 134), as ciências que tomavam o homem como seu objeto.

Em seu primeiro livro, *História da loucura* (1961), cuja questão central era o aparecimento da disciplina psiquiátrica no início do século XIX, Foucault empreendeu uma minuciosa pesquisa histórica relativa aos saberes sobre a loucura desde a Época Clássica, não fazendo aí nenhuma distinção epistemológica entre ciência e pré-ciência e, portanto, não se limitando a uma única disciplina. Não interessava a ele se manter nos domínios de uma disciplina de *status* e com pretensões científicas: sua atenção voltava-se igualmente para os ditos sobre a loucura nos textos jurídicos, nas expressões literárias, nas reflexões filosóficas, nas decisões de ordem política, nos propósitos cotidianos, nas opiniões (Foucault, 2004: 200). Além disso, Foucault não se ateve aos discursos e procurou analisar também as instituições que operavam os processos de exclusão ou isolamento do louco e suas relações com o saber médico. A articulação dos saberes sobre a loucura com estes espaços e destes com outras instâncias sociais como a família, a Igreja, a política, chegando até às causas econômicas e sociais das modificações sofridas nos modelos institucionais permitiram a Foucault demonstrar "como a psiquiatria, em vez de ser quem descobriu a essência da loucura e a libertou, é a radicalização de um processo de dominação do louco que começou muito antes dela e tem condições de possibilidade tanto teóricas quanto práticas" (Machado, 1979: VII-VIII). Para explicar o nascimento da psiquiatria foi preciso, portanto, estabelecer suas condições de possibilidade relativas aos discursos, do lado dos saberes, e ao extra-discursivo, do lado do poder.

Embora nunca tenha deixado de considerar que as instituições sociais estão conectadas às práticas discursivas, nos trabalhos seguintes Foucault iniciaria uma espécie de desvio, dedicando-se cada vez mais à análise estrita dos discursos. *A Arqueologia do Saber* (1969) é o livro em que ele esboça uma teoria da prática discursiva e sistematiza a metodologia que já vinha sendo empregada nas obras anteriores. Com efeito, além de *História da Loucura*, o método

arqueológico, como Foucault o batizou, já estava em ação em *Nascimento da clínica* (1963), dedicado à diferença entre a medicina clássica e a medicina moderna, e *As palavras e as coisas* (1966), que efetivamente radicaliza o projeto da análise do discurso, ao mesmo tempo em que amplia o domínio da investigação, querendo dar conta, desta vez, do processo de constituição das ciências humanas. Eis uma pequena síntese do projeto arqueológico segundo o próprio Foucault:

> "Na verdade, trata-se de descrever *discursos*. Não livros (na relação com seus autores), não teorias (com suas estruturas e coerência), mas os conjuntos, ao mesmo tempo familiares e enigmáticos, que, através do tempo, se tornam conhecidos como *a* medicina, ou *a* economia política, ou *a* biologia. Gostaria de mostrar que essas unidades formam domínios autônomos, embora não independentes; regrados, embora em contínua transformação; anônimos e sem sujeito, ainda que integrem tantas obras individuais.
> E justamente no ponto em que a história das idéias, decifrando os textos, procurava desvendar os movimentos secretos do pensamento (sua lenta progressão, seus conflitos e recaídas, os obstáculos contornados), gostaria de revelar, em sua especificidade, o nível das 'coisas ditas': sua condição de aparecimento, as formas de seu acúmulo e encadeamento, as regras de sua transformação, as descontinuidades que a escandem. O domínio das coisas ditas é o que se chama *arquivo*: o papel do arqueólogo é analisá-lo."[9]

No cerne do projeto arqueológico, portanto, está a descrição dos acontecimentos discursivos. No livro *Arqueologia do saber*, Foucault concentra-se nos atos discursivos sérios – ou "o que os peritos dizem quando falam como peritos", como definem Dreyfus e Rabinow (1995) – que constituem as ciências do homem. Parte essencial do método é a neutralidade que o analista deve manter em relação aos significados dos enunciados ou à sua verdade, produzindo assim um efeito de distanciamento que lhe facilita a tarefa descritiva. A proposta é de compreender o enunciado em sua singularidade, procurando nele identificar as condições de existência e, ao mesmo tempo, apreender as relações entre enunciados ou entre grupos deles. Foucault preconiza que é neste jogo de relações que os enunciados devem ser tomados, "em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um" (2004: 30). O objetivo,

[9] O texto aparece na orelha da 4ª edição da tradução brasileira do livro *Arqueologia do saber*, publicada pela Forense Universitária em 1995. Grifos do autor.

portanto, não é o de especular sobre uma verdade escondida por debaixo das coisas ditas, traço de uma abordagem hermenêutica a que o filósofo se refere veladamente no trecho citado acima. A arqueologia vai se preocupar em descrever os enunciados naquilo que eles são, em sua espessura, como explica seu criador numa passagem bem conhecida:

> "Ela [a arqueologia] não trata o discurso como *documento*, como signo de outra coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar freqüentemente para encontrar, enfim, aí onde se mantém à parte, a profundidade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio na qualidade de *monumento*." (2004: 157)[10]

Os conceitos essenciais da teoria discursiva foucaultiana são apresentados seguindo um percurso circular, uns remetendo aos outros. A palavra discurso, por exemplo, embora freqüente desde as primeiras páginas do livro, tem uma significação flutuante até certo ponto, como o próprio Foucault admite: ora domínio geral dos enunciados, ora grupo individualizável de enunciados, ora prática regulamentada dando conta de um certo número de enunciados. Para chegar à definição de que "o discurso é o conjunto de enunciados que se apóia num mesmo sistema de formação" (2004: 122), ele passa primeiro pela noção de formação discursiva, para depois abordar conceitualmente o enunciado.

Antes de tudo, é importante lembrar que, para Foucault, o discurso está relacionado com a produção do saber sobre um determinado tópico, num momento histórico particular. Interessa-lhe especialmente definir as regras em jogo quando se fala ou se pensa sobre este tópico e as práticas sociais envolvidas aí. Vamos tomar como fio da meada a idéia defendida por Foucault nesta fase arqueológica de que seria possível encontrar nos enunciados e nas relações que podem ser estabelecidas entre eles – em suas *relações discursivas* – uma ordem sistemática própria. Ou seja, haveria um sistema de regulação interna próprio aos discursos.

A tarefa do arqueólogo seria, justamente, a partir da descrição dos acontecimentos discursivos, extrair o que Foucault chama de *regras de formação*, suas condições de existência. Tais regras referem-se aos elementos que

[10] Grifos do autor.

constituem as *formações discursivas* e que são suscetíveis a um constante movimento de transformação. São eles: os *objetos* do saber que emergem em algum momento e vão se modificando[11]; as diferentes *modalidades enunciativas* que um mesmo campo pode comportar e os sujeitos da enunciação inscritos em cada uma delas[12]; a manifestação sucessiva ou simultânea de *conceitos* discordantes que, não obstante, conectam os enunciados dentro de um determinado domínio[13]; as *estratégias* ou escolhas teóricas dominantes em cada época, formadas por certas organizações de conceitos, por certos reagrupamentos de objetos, por certos tipos de enunciação (Foucault, 2004: 71)[14].

As regras de formação dos objetos, das enunciações, dos conceitos e das estratégias teóricas descrevem, então, a dispersão destes elementos heterogêneos que, eventualmente, entram em relação. Este conjunto de regras

---

[11] "(...) não são os objetos que permanecem constantes, nem o domínio que formam; nem mesmo seu ponto de emergência ou seu modo de caracterização; mas o estabelecimento de relação entre as superfícies que podem aparecer, em que podem ser delimitados, analisados e especificados." (Foucault, 2004: 52-53)

[12] "(...) as modalidades diversas da enunciação não estão relacionadas à unidade de um sujeito – quer se trate de um sujeito tomado como pura instância fundadora de racionalidade, ou do sujeito tomado como função empírica de síntese. (...) Na análise proposta, as diversas modalidades de enunciação (...) manifestam sua dispersão: nos diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala. Se esses planos estão ligados por um sistema de relações, este não é estabelecido pela atividade sintética de uma consciência idêntica a si (...), mas pela especificidade de uma prática discursiva." (Foucault, 2004: 60)

[13] "(...) não se toma como objeto de análise a arquitetura conceitual de um texto isolado, de uma obra individual ou de uma ciência num dado momento. Colocamo-nos na retaguarda em relação a esse jogo conceitual manifesto; e tentamos determinar segundo que esquemas (de seriação, de grupamentos simultâneos, de modificação linear ou recíproca) os enunciados podem estar ligados uns aos outros em um tipo de discurso. (...) Esses esquemas permitem descrever não as leis de construção interna dos conceitos, não sua gênese progressiva e individual no espírito de um homem, mas sua dispersão anônima através de textos, livros e obras; dispersão que caracteriza um tipo de discurso e que define, entre os conceitos, formas de dedução, de derivação, de coerência, e também de incompatibilidade, de entrecruzamento, de substituição, de exclusão, de alteração recíproca, de deslocamento, etc. Tal análise refere-se, pois, em um nível de certa forma pré-conceitual, ao campo em que os conceitos podem coexistir e às regras às quais esse campo está submetido." (Foucault, 2004: 66).

[14] "Uma formação discursiva será individualizada se se puder definir o sistema de formação das diferentes estratégias que nela se desenrolam: em outros termos (...), se se puder mostrar como todas derivam (malgrado sua diversidade por vezes excessiva, malgrado sua dispersão no tempo) de um mesmo jogo de relações. (...) Estas [opções diversas] (...) devem ser descritas como maneiras sistematicamente diferentes de tratar objetos de discurso (...), de dispor formas de enunciações (...), de manipular conceitos (...). Essas opções não são germes de discursos (onde estes seriam determinados com antecedência e prefigurados sob a uma forma quase microscópica); são maneiras reguladas (e descritíveis como tais) de utilizar possibilidades de discursos." (Foucault, 2004: 76-77).

para uma prática discursiva é o que Foucault chama de *sistema de formação* ou *formação discursiva*:

> "Por sistema de formação é preciso, pois, compreender um feixe complexo de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou tal objeto, para que empregue tal ou tal enunciação, para que utilize tal ou tal conceito, para que organize tal ou tal estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática." (2004: 82-83)

Foucault faz questão de explicitar a diferença entre uma análise do discurso (na qual ele situa o gesto hermenêutico que pressupõe a existência de um manancial virtualmente inesgotável de sentidos a serem desvelados) e a análise dos enunciados e das formações discursivas que ele propõe. Neste caso, o que está em jogo são as condições que permitiram o aparecimento dos conjuntos significantes que foram efetivamente enunciados e não de outros. A questão é: se nem tudo é dito, o que permite que o seja? Como explica Stuart Hall a partir de sua leitura de Foucault:

> "Just as a discourse 'rules in' certain ways of talking about a topic, defining an aceptable and intelligible way to talk, write, or conduct oneself, so also, by definition, it 'rules out' limits and restricts other ways of talking of conducting ourselves in relation to the topic or constructing knowledge about it."[15] (1997b: 44)

Se a observação e a descrição das regularidades das práticas discursivas permitem ao arqueólogo estabelecer a identidade de um discurso ou grupo de enunciados com um sistema de formação específico, a preocupação com o estabelecimento de continuidades não constitui um fim em si. Tão ou mais importantes são as descontinuidades. A descrição arqueológica é um meio de municiar o pesquisador para que ele saiba identificar as rupturas que importam, aquelas que indicam uma crise, os limites de uma formação discursiva e a emergência de uma outra. Como se estive subindo mais um degrau de seu posto

[15] "Assim como um discurso regulamenta certas maneiras de falar sobre um tópico, definindo um modo aceitável e inteligível de falar, escrever ou comportar-se, então também, por definição, ele regula limites e restringe outras maneiras de falar e de nos comportar em relação ao tópico ou de construir conhecimento sobre ele."

privilegiado de observação, Foucault irá chamar o sistema geral da formação e transformação dos enunciados de *arquivo*. O arquivo toma o enunciado como um acontecimento, isto é, considerando "suas condições e seu domínio de aparecimento", e como coisas, isto é, considerando "sua possibilidade e seu campo de utilização" (2004: 146). Não se trata simplesmente dos documentos acumulados ou das instituições que detêm sua guarda, mas do que faz com que as coisas ditas tenham aparecido segundo todo um jogo de relações próprias do discursivo.

Foucault menciona a dificuldade de trabalharmos com o arquivo de nossa própria época: como descrevê-lo se é de dentro de suas regras que falamos? No entanto, ainda que tenha dedicado toda sua obra aos arquivos de outros tempos históricos, ele ressalta que, no gesto de apontarmos para o que não somos mais, está implicado a delineamento das bordas daquilo que vamos nos tornando.

> "A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva; começa com o exterior da nossa própria linguagem; seu lugar é o afastamento de nossas próprias práticas discursivas. Nesse sentido, vale para o nosso diagnóstico." (2004: 148)

Um conceito chave do método foucaultiano, que será retomado por Deleuze, é o de *enunciado*, termo utilizado a todo instante na *Arqueologia do saber*, mesmo muito antes de ter apresentada sua formulação mais acabada. Ainda que, à primeira vista, possa ser considerado "o átomo do discurso", na concepção de Foucault o enunciado não corresponde a uma estrutura e nem a uma unidade isolável como, por exemplo, é o caso da frase para a análise gramatical ou a proposição para os lógicos. Trata-se, na verdade, de uma função, de algo que, por definição, decorre de suas relações com outros conjuntos. A função enunciativa atravessa um domínio de estruturas e unidades possíveis, e é

um produto das relações discursivas estabelecidas a partir dos quatro elementos necessários para que ela se realize:

> "um referencial (não é exatamente um fato, um estado de coisas, nem um objeto, mas um princípio de diferenciação); um sujeito (não a consciência que fala, não o autor da formulação, mas uma posição que pode ser ocupada, sob certas condições, por indivíduos indiferentes); um campo associado (que não é o contexto real da formulação, a situação na qual foi articulada, mas um domínio de coexistência para outros enunciados); uma materialidade (que não é só substância ou suporte, mas um *status*, regras de transcrição, possibilidade de uso ou de reutilização)"[16]. (2004: 130)

A análise do enunciado procura o "modo singular de existência característico de toda série de signos, desde que seja enunciada" (2004: 99) ou, em outras palavras, como o enunciado atualiza aquelas relações possíveis. Seria mais exato, portanto, ver cada uma dessas instâncias como conjuntos ou campos de possibilidades. Se, por um lado, é pertinente estabelecer aí uma correspondência estreita, embora não completamente coincidente, entre estes conjuntos e aqueles ligados às regras de formação (cf. p. 83), ao elaborar o conceito de função enunciativa, parece-nos que Foucault se desprende das preocupações relacionadas ao seu recorte inicial, qual seja, o domínio dos discursos sérios das ciências humanas, e alcança uma formulação de caráter mais geral, bastante influente nas teorias contemporâneas da representação e da significação.

No campo da teoria da fotografia, por exemplo, além de John Tagg e Allan Sekula, vários autores, como Rosalind Krauss e Victor Burgin, também recorrem às noções presentes na teoria discursiva de Foucault. Krauss reivindica a necessidade de considerar os espaços discursivos aos quais as fotografias pertencem para que se possa compreender não apenas seus sentidos, como também os valores estéticos que carregam e chama atenção para o papel do arquivo[17]. Burgin, por sua vez, também remete às formações discursivas ao constatar que é necessário contrapor "novas formas de politização" ou de

[16] Grifo nosso.
[17] "Os espaços discursivos da fotografia". In: Krauss, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002, pp.40-59.

resistência às formas novas do poder, ressaltando que não pode haver um gênero de arte ou de arte fotográfica que seja considerada "política" *a priori*, fora de uma "conjuntura discursiva/institucional/histórica específica".

> "I have observed that to take account of the 'function' of photography, in the literal sense of 'the mode of action by which it fulfils its purpose', is unavoidably to face the complexities of the imbrication/transposition/transformation of manifest visual elements within discourses which precede them.[18]" (Burgin, 1982: 215-216)

A rota escolhida por Foucault para a elaboração da sua arqueologia, porém, o conduziu a uma perspectiva na qual prevalece a "ilusão do discurso autônomo", conforme criticaram autores como Hubert Dreyfus e Paul Rabinow (1995), concepção que atribui às relações discursivas um peso determinante na constituição dos sujeitos e dos objetos do saber, de tal forma que seria possível estudar os conjuntos de enunciados isolando-os de seu fundamento prático, abstraindo o papel das relações não-discursivas. Na análise de Dreyfus e Rabinow, se Foucault tem razão quando postula que determinado enunciado só tem sentido numa formação discursiva que especifica sua condição de verdade, a sua conclusão, a partir desta constatação da dependência contextual, de que "os atos discursivos sérios devem sua seriedade apenas a esta rede de práticas discursivas" confunde as condições necessárias com as condições suficientes (1995: 65). Num ponto extremo, segundo estes comentadores, quando Foucault afirma, por exemplo, que é o "discurso clínico (...) enquanto prática, que instaura entre eles [elementos não discursivos] todo um sistema de relações", ele está assumindo que é o discurso que unifica todo o sistema de práticas, que é em função dele que "os vários fatores sociais, políticos, econômicos, tecnológicos e pedagógicos se reúnem e funcionam de um modo coerente" (1995: 73). Os autores caracterizam esta posição de Foucault como uma das contradições presentes no método arqueológico. De fato, o filósofo admite que "a arqueologia faz aparecer

[18] "Eu observei que para considerar a 'função' da fotografia, no sentido literal de 'modo de ação pela qual ela cumpre seus propósitos', é inevitável encarar as complexidades da imbricação/transposição/transformação dos elementos visuais manifestos dentro dos discursos que os precedem."

também relações entre as formações discursivas e domínios não discursivos" (2004: 212), embora não explicite nesta obra como se dá esta articulação.

Outro ponto bastante problemático levantado por Dreyfus e Rabinow é a operação de atribuir o estatuto de regras àquilo que se extrai da descrição das condições de existência dos enunciados. Embora Foucault reivindique para a arqueologia a tarefa da descrição pura, às vezes parece se tratar de uma teoria prescritiva que invoca não apenas condições de possibilidade, mas de determinação.

> "Freqüentemente Foucault parece compelido a abandonar o *post hoc* da descrição fenomenológica e neutra em favor de uma espécie de *a priori* explicativo. (...) Visto que neste estágio ele está comprometido com a noção de que as práticas discursivas são autônomas e determinam seu próprio contexto, Foucault não pode procurar o poder regulador que parece governar as práticas discursivas fora destas mesmas práticas. (...) O resultado é a estranha noção de regularidades que se auto-regulam." (Dreyfus & Rabinow, 1995: 94).

O projeto arqueológico em sua forma original, por assim dizer, revela-se insustentável, como demonstram estas e outras contradições[19]. Em suas obras posteriores, Foucault irá reconsiderar o postulado do discurso autônomo e acaba abandonando o projeto de uma teoria geral das regras que governam as práticas discursivas. A partir dos anos de 1970, sua atenção volta-se decididamente para o estudo das instituições e das práticas sociais nas quais emergem os discursos próprios aos domínios do saber. Lançando mão de uma terminologia nietzcheana, Foucault inverte sua posição e começa a esboçar o método genealógico, passando a considerar prioritários os aspectos não-discursivos que se relacionam ao poder para explicar o aparecimento e as transformações dos saberes. Conforme observa Deleuze, como a arqueologia concentrava-se no enunciado e no seu primado dentro do saber, o não-discursivo era indicado negativamente; na nova fase, ele ganha uma forma positiva (1988: 43). O método arqueológico,

[19] Segundo Dreyfus e Rabinow, no livro *Arqueologia do saber*, Foucault é "mais claro sobre os problemas colocados pelas propostas correntes [a hermenêutica e o estruturalismo] do que sobre a possibilidade de uma abordagem alternativa" (1995: 84). Para o debate detalhado e aprofundado acerca das contradições presentes na obra, incluindo as relações de diferença e aproximação com o estruturalismo holístico, cf. Dreyfus & Rabinow, 1995: pp. 49-112.

porém, permanece como uma ferramenta fundamental em suas análises[20]. Dreyfus e Rabinow alertam, em itálico: "*não há pré e pós-arqueologia ou genealogia em Foucault*" (1995: 116). Mas reconhecem que o peso e a concepção destas abordagens mudaram no decorrer do seu trabalho.

As relações de poder a que está submetido o corpo no contexto da emergência das ciências humanas torna-se, a partir daí, a questão central para Foucault. Em *Vigiar e punir* (1975), ele se ocupa da descrição da mudança entre as antigas formas de punição, centradas na tortura física realizada diante dos soberanos em espetáculos públicos, e o regime das prisões modernas, particularmente aquele baseado no modelo arquitetônico conhecido como panóptico, concebido por Jeremy Bentham no final do século XVIII, e aplicável também a fábricas, escolas, hospitais, manicômios, etc. Este esquema arquitetural é constituído por uma construção periférica em forma de anel, onde ficam as celas, e por uma torre central vazada por janelas a partir das quais é possível vigiar os internos sem ser visto. Assim, o poder torna-se visível – já que a torre é vista pelos detentos todo o tempo – e inverificável – uma vez que certos cuidados na iluminação do compartimento interno à torre impedem que o vigilante seja visto ou mesmo que se saiba se há efetivamente alguém cumprindo esta função. A consciência de estarem sujeitos a uma visibilidade permanente, sem que se possa verificá-la, induz os detentos a um estado de auto-vigilância constante e espontâneo, assegurando assim o funcionamento automático e desindividualizado do poder. "Uma sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia. De modo que não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância das receitas" (Foucault, 1987: 167), escreve o filósofo, apontando a polivalência do esquema panóptico. Ao mesmo tempo em que submete os indivíduos pelos efeitos de uma distribuição espacial, o panóptico também "faz o trabalho de naturalista", permitindo observar e registrar o comportamento dos vigiados e propiciando o aperfeiçoamento contínuo dos

[20] Note-se que conceitos fundamentais do método arqueológico são ainda considerados bastante úteis por muitos pesquisadores, como demonstra toda uma vertente de estudos no campo da análise do discurso de base foucaultiana.

métodos para que se cumpra da melhor forma a função de punir, mas também aquelas de educar, de curar, de controlar o trabalho do operário, conter as ações do louco e de outros tipos sociais desviantes. Assim, novas formas do poder engendram novas formas de saber e vice-versa.

Para Foucault, além de polivalente e eficaz, o panoptismo, esta espécie de máquina que "dissocia o par ver-ser visto", deve ser compreendido como o laboratório de uma nova modalidade de exercício de poder característica do século XIX: o poder disciplinar. O que o filósofo chama de "disciplinas" seriam os novos métodos "que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade" (1987: 118). Se, em *Vigiar e punir*, a prisão é tomada como um *locus* privilegiado para observar o funcionamento do esquema disciplinar fechado numa instituição – o que Foucault chama de "disciplina em bloco" –, ele sublinha também a imagem da disciplina como um mecanismo, um dispositivo funcional de coerções mais sutis. O panoptismo teria a vocação para se difundir através de todo o corpo social, tornando-se uma "função generalizada". E, como um mecanismo, poderíamos atribuir a ele uma dimensão ideal.

> "[O panóptico] é o <u>diagrama</u> de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal; seu funcionamento, abstraindo-se de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste, pode ser bem representado como um puro sistema arquitetural e óptico: é na realidade uma figura de tecnologia política que se pode e se deve destacar de qualquer uso específico."[21] (1987: 170)

Deleuze parte da definição abstrata do panoptismo para desenvolver a noção do *diagrama*. Enfatizando o caráter topológico próprio da perspectiva foucaultiana, já presente na conceituação da função enunciativa (aquela que atravessa todo um campo de possibilidades combinatórias, atualizando-se na forma dos enunciados efetivos), o diagrama de Foucault e Deleuze implica na idéia de um mapa que conjuga formas e forças. Não se trata mais do arquivo, mas de uma "cartografia co-extensiva a todo campo social": "há tantos diagramas quanto campos sociais na história", escreve Deleuze (1988: 44). Se o saber é

[21] Grifo nosso.

feito das formas – o arquivo –, o poder é feito de relações de forças – o diagrama (Deleuze, 1992: 115). Neste mapa, portanto, podem ser traçadas as relações de força e as estratégias específicas entre multiplicidades que se conjugam. Pode-se prever um funcionamento.

Diferente do que acontece na arqueologia, no diagrama não há distinção entre formas discursivas e formas não-discursivas, entre estes dois tipos de formações políticas. Deleuze usa o exemplo de *Vigiar e punir* para qualificá-las: o que ele chama de forma do conteúdo corresponde às coisas, a certas matérias organizadas: a prisão é uma formação de meio, o prisioneiro é a forma do conteúdo; a forma da expressão corresponde à formação dos enunciados, a funções finalizadas: palavras e conceitos utilizados a cada tempo histórico para se referir às infrações, às penas e aos sujeitos. A prisão diz respeito ao visível, a um certo regime de visibilidade, um certo regime de luz – e tem seus próprios enunciados. O direito penal diz respeito ao enunciável, a um certo regime de linguagem – e também tem seus próprios conteúdos. A forma positiva que o não-discursivo assume em *Vigiar e punir* é o visível, em contraponto ao enunciável. "E as duas formas não cessam de entrar em contato, insinuando-se uma dentro da outra, cada uma arrancando um segmento da outra (...). Há pressuposição recíproca entre as duas formas" (Deleuze, 1988: 42-43).

Na leitura deleuzeana do esquema de Foucault, o poder é considerado a causa comum às duas formas: é "o elemento informal entre as formas do saber, ou por baixo delas. Por isso ele é dito microfísico" (1992: 122). Essa dimensão informe corresponde ao diagrama a partir do qual puras matérias e puras funções podem entrar em agenciamentos concretos. A estes, segundo Deleuze, Foucault reserva o nome de dispositivos.

> "esta causa comum, considerada em cada dispositivo concreto não cessará de medir as misturas, as capturas, as intersecções entre elementos ou segmentos das duas formas, embora estas sejam e continuem irredutíveis, heteromorfas. Não é exagero dizer que todo dispositivo é um mingau que mistura o visível e o enunciável" (Deleuze, 1988: 48).

Por outro lado, o saber é a diferenciação, uma espécie de bifurcação, sem a qual o poder não passaria ao ato. Assim, a noção do poder repressivo, que inibe a emergência da verdade, não faz sentido dentro desta lógica. “Não há modelo de verdade que não remeta a um tipo de poder, nem saber ou ciência que não exprima ou não implique ato, um poder se exercendo” (Deleuze, 1988: 48).

3.2.2. A fotografia e o diagrama

A noção de diagrama nos interessa porque ela permite visualizar os atos fotográficos como campos de ação, cheios de possibilidades, onde se combinam elementos heterogêneos: corpos, máquinas, espaços, sujeitos, imagens, telas, superfícies, velocidades, tempo. Há entre eles diferenças de forças, de intensidades, a cada ponto do conjunto. “Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores” (Deleuze, 1990). Num dado cruzamento, instaura-se um acontecimento. Importa-nos reconhecer as peças de tais jogos enunciativos onde coisas e enunciados se imbricam e ver como funcionam juntas, que tipo de máquina elas compõem, como as relações de forças jogam com as formas, arrastando-as, levando-as de um lado a outro. Atravessando todas as funções enunciáveis, o diagrama é o que Foucault e Deleuze chamam de máquina abstrata. “É uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar” (Deleuze, 1988: 44).

A maneira como Foucault associou os regimes de visibilidade e as configurações de poder e saber atraiu a atenção de diversos teóricos da fotografia. Como observa Jessica Evans, o panoptismo indica o interesse de Foucault em “traçar as condições de emergência do visual como terreno do saber: como poderia tornar possível que o visual pudesse ser construído como um objeto de poder/saber” (2004: 15). Christopher Pinney (1996) localiza esta influência principalmente entre os autores que aderem ao que ele qualifica de ponto de vista negativo da versão triunfalista da história da fotografia, na qual vigora a crença nos poderes revelatórios da câmera e a avaliação de que o *medium* representa o “ápice

tecnológico, semiótico e perceptivo da 'visão'" que serve como metáfora para todas as outras formas de conhecimento (1996: 29)[22]. Para os pessimistas, o triunfo da técnica e a promessa de visibilidade e escrutínio oferecido pela fotografia significavam uma ameaça de vigilância e controle cada vez maior das massas que, efetivamente, começavam a se tornar visíveis ao longo do século XIX.

> "Muitos escritores ficaram impressionados com as semelhanças notáveis entre o olho da vigilância que jaz no centro da prisão panóptica, ou que atravessa os espaços disciplinares de inspeção, o olho do fotógrafo ocidental que documentava os outros povos do mundo e os estranhos habitantes da sua própria *terra incógnita* doméstica, a cidade industrial em expansão. A fotografia encaixava-se perfeitamente nesta moldura e podia ser substituída pelo conceito de disciplina/vigilância em quase todos os escritos de Foucault." (Pinney, 1996: 31)

A promessa (ou a desconfiança) de que as imagens fotográficas poderiam tudo revelar tem como contrapartida, entretanto, a idéia de sua mudez. A fotografia fala pela boca do texto, afirmou o cineasta Jean-Luc Godard uma vez, conforme o citou Sontag (2004: 124). Diríamos que uma rede bem mais complexa trabalha para preencher este espaço mudo da fotografia. A ilusão de objetividade e transparência da fotografia pode escamotear, na verdade, tal lacuna, um espaço de indeterminação facilmente ocupado por aquilo que se produz na relação da imagem com outros elementos, discursivos ou extra-discursivos. Tal oscilação seria característica da segunda versão da história da fotografia, segundo Pinney, marcada por tensões recorrentes, desde aquela "entre a condição (...) 'icônica' e 'indicial' da fotografia, entre 'arte' e 'verossimilhança', à ênfase sobre as linhas de fratura desconstrutivas que tanto sustentam quanto enfraquecem a autoridade monovocalizada da fotografia" (1996: 29).

Da mesma forma que muitas práticas fotográficas, conforme vimos, jogaram do lado do poder disciplinar no passado, é certo, nos dias de hoje, que elas também estejam em consonância com as linhas de força correspondentes à dimensão do poder que "'retificam as linhas anteriores' [linhas de visibilidade e de

[22] Pinney remete às obras de Richard Rorty (*Philosophy and the mirror of nature*. Oxford: Basil Blacwell, 1980), Stephen Tyler ('The vision quest in the west of what mind´s eye sees'. *Journal of Anthropological Research* 1984, 40 (1): 23-40) e Anne Salmond ('Theoritical landscapes: on cross cultural conceptions of knowledge'. In: D. Parkin (org). *Semantic Anthropology*. London: Academic Press, 1982).

enunciação[23]], traçam tangentes, envolvem trajetos de uma linha com outra linha, (...) agindo como setas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras, que não cessam de conduzir à batalha" (Deleuze, 1990). Ao descrever as disciplinas, Foucault nos dizia sobre o que estávamos deixando de ser. Segundo Deleuze, já há outra modalidade de poder em exercício: a sociedade do controle, ao invés do confinamento, opera pelo controle contínuo num meio aberto e pela comunicação instantânea. O que se chama de crise das instituições, explica Deleuze, é na verdade a passagem de uma forma a outra se efetuando: "Face às formas próximas de um controle incessante em meio aberto, é possível que os confinamentos mais duros nos pareçam pertencer a um passado delicioso e benevolente" (1992: 216).

Certamente, o regime das visibilidades torna-se mais emaranhado, a cada dia. Formas projetadas ou impressas se misturam às coisas; as coisas e os sujeitos, por sua vez, se parecem cada vez mais com as imagens. Uma rede cada vez mais densa de práticas discursivas parece ter o poder de nos arrastar a cada instante, levando-nos a diferentes configurações de relações entre sujeitos, dispositivos, espectadores e imagens. Seriam as linhas de força próprias deste diagrama inescapáveis? Não: o diagrama nos interessa também porque nele pode haver linhas de fratura ou de fissura, as linhas de fuga através das quais seria possível livrar-se das determinações ou conformar outros conjuntos diagramáticos, mais inesperados.

> "É que o diagrama é altamente instável ou fluido, não pára de misturar matérias e funções de modo a constituir mutações. Finalmente, todo diagrama é intersocial, e em devir. Ele nunca age para representar um mundo preexistente, ele produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade. Não é sujeito da história nem a supera. Faz a história desfazendo as realidades e as significações anteriores, formando um número equivalente de pontos de emergência ou de criatividade, de conjunções inesperadas, de improváveis *continuuns*." (Deleuze, 1988: 44-45)

[23] As linhas de visibilidade ou linhas de luz deixam ver figuras variáveis, configurando um regime de luz próprio a cada dispositivo que "distribui o visível e o invisível". As linhas de enunciações referem-se ao regime definido em função do visível e do enunciável: "atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc". (Cf. Deleuze, 1990).

Na fase final de seu trabalho, depois de mais um período de silêncio, Foucault efetuou mais um desvio, agora em direção a uma terceira dimensão, depois daquela do saber e do poder: a dimensão do sujeito. Não que até então ele tenha desconsiderado o sujeito, problema de que muitos o acusaram, uma vez que, na época da arqueologia, ele apontara a prevalência de posições a ele reservadas nos enunciados em detrimento de um sujeito cognoscente, instância fundadora de uma racionalidade e, portanto, dono do discurso. Num texto tardio, publicado no livro que Dreyfus e Rabinow dedicam à compreensão da sua obra, o filósofo fará questão de nomear seu objetivo naqueles anos: "estudar o modo pelo qual um ser humano torna-se um sujeito" (1995: 232). Nos últimos trabalhos, como ressalta Deleuze, Foucault utiliza o termo "subjetivação". As linhas de subjetivação referem-se a relações de forças que o sujeito produz consigo, não mais com outras forças. Pressupõe-se aí a operação de produzir uma 'dobra'.

> "Segundo as maneiras de dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida que também dizem respeito à morte: não a existência como sujeito, mas como obra de arte. Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta se apropriar deles. Mas os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos." (Deleuze, 1992: 116)

Pelas aberturas que deixa o diagrama para as linhas de fuga e as linhas de subjetivação, pela certa imprevisibilidade que envolve a tomada fotográfica ou pelas lacunas próprias dessas imagens, de acordo com a perspectiva que tentamos construir aqui, não podemos conceder ao contexto discursivo ou às relações de poder a prerrogativa de fechar totalmente o sentido de uma foto ou de uma cadeia de signos fotográficos, de ter aí um papel absolutamente determinante. O caráter contingente da fotografia configura um quadro marcado por grau mínimo que seja de indeterminação e de mobilidade dos sentidos. Há aí fissuras. Se estes espaços podem ser preenchidos pelas estratégias do poder, eles também poderão deixar agir aí as táticas de resistência. De alguma forma, a

fotografia propicia ou, ao menos potencialmente, guarda um espaço para a indisciplina ou para o descontrole.

3.3. Como a fotografia compõe com um diagrama: a questão do índice, ainda.

Antes de colocar em ação o método diagramático na cartografia de atos fotográficos específicos e efetivos, tomados em suas condições de existência, gostaríamos de perguntar, parafraseando a indagação que Rosalind Krauss endereça às fotografias nos ensaios em que ela diz as encarar "de frente, sem rodeio" (2002: 16): de que maneira o fato de tratar-se de fotos afeta a experiência dos sujeitos envolvidos na produção e na fruição dessas imagens, afeta o sentido que se quer construir ou que se constrói a partir delas? Que tipo de força a fotografia pode exercer nesses diagramas? Poderíamos ainda fazer uma pergunta sobre a especificidade destes diagramas, ainda que sejam tratados aqui de maneira abstrata? Para levar adiante essas questões, não poderíamos descartar algumas das contribuições de estudos que se ocuparam da investigação acerca de uma natureza da imagem fotográfica.

Na década de 1980, no livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1994), Philippe Dubois trouxe uma contribuição importante no que se refere às implicações teóricas decorrentes do estatuto semiótico da fotografia. O autor inicialmente apresenta uma retrospectiva dos discursos teóricos e críticos que tratavam da relação peculiar entre fotografia e realidade ao longo do tempo, segundo a qual, depois da prevalência sucessiva das concepções das fotos como espelho do real (correspondente aos discursos da mimese) e como transformação do real (discursos do código e da desconstrução), estudos pós-estruturalistas teriam passado a defender uma outra abordagem para tratar da relação entre a imagem fotográfica e o referente externo nela representado. Tais pesquisas lançaram mão da teoria dos signos de Charles Peirce[24], formulada no final do século XIX, e particularmente da modalidade sígnica do índice para pensar a

[24] Cf. Peirce, Charles S. *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva, 1990.

fotografia, desta vez, como um traço do real, vestígio de uma cena referencial cuja luz refletida percorreu o espaço até a câmera escura e se inscreveu num suporte foto-sensível. A natureza técnica do processo fotográfico é, portanto, tomada como ponto de partida (Dubois, 1994: 50). Nos termos de Peirce, antes de funcionar como um signo icônico (cuja principal característica é a da semelhança com o referente) ou de adquirir o estatuto de símbolo (modalidade de signo cujo sentido é o resultado de uma convenção), a fotografia é um índice, impressão luminosa singular que atesta uma co-presença inelutável, ainda que fugaz, entre coisa e representação[25].

Como o próprio Dubois relata, esta conexão física da fotografia com o real já havia sido tematizada anteriormente, a começar pelo próprio Peirce – que, em 1895, já apontara o caráter indicial das fotos –, além de autores tão importantes quanto Walter Benjamin e André Bazin. Benjamin, no texto "Pequena história da fotografia" (1931), descreve a experiência de perscrutar o olhar de uma jovem que posa ao lado do noivo e que, anos depois, cortaria os pulsos depois do nascimento de seu sexto filho: "apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o espectador sente a necessidade irresistível de procurar nesta imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem" (1994: 94).

No ensaio seminal "Ontologia da imagem fotográfica" ([1945] 1991), o crítico da revista *Cahiers du cinema*, André Bazin, embora tenha valorizado a objetividade da representação fotográfica em comparação com a da pintura, aproximando-se assim do discurso da mimese, não deixou de reconhecer na "gênese automática da fotografia" aquela que é sua única condição necessária: a contigüidade entre referente e imagem. "A imagem é o modelo", chega a afirmar Bazin (1991: 24), mesmo sabendo que tal automatismo não implica na produção da semelhança obrigatoriamente. Noutro texto, "O cinema e a exploração" (1953-

[25] Tentando fazer um cotejamento com o quadro teórico de tradição anglo-saxônica, descrito na primeira seção deste capítulo, seria possível considerar, grosso modo, os formalistas como adeptos do discurso da mimese, e os contextualistas como empenhados na desconstrução da representação fotográfica no que diz respeito à sua ilusão de neutralidade e objetividade. Entretanto, é preciso dizer que entre estes últimos, a questão da conexão física entre imagem fotográfica e referente também é contemplada.

1954), embora dedicado ao cinema, é a reação à qualidade indicial do signo fotográfico que aparece em certo momento. Bazin tenta compreender o porquê da sua comoção ao ver as imagens sofríveis do documentário *A aventura de Kon-Tiki* (1950), registro amador da travessia do Oceano Pacífico, numa jangada, realizada por um grupo de jovens nórdicos.

> "As imagens nebulosas e tremidas são como a memória objetiva dos atores do drama. O tubarão-baleia vislumbrado nos reflexos da água nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo – mas mal o distinguimos! – ou, antes, porque a imagem foi feita ao mesmo tempo em que um capricho do monstro podia aniquilar o navio e atirar a câmera e o operador a 7.000 ou 8.000 metros de profundidade? A resposta é fácil: não é tanto a fotografia do tubarão, mas antes a do perigo." (1991: 39)

Uma outra influência nos discursos do índice e da referência citado por Dubois foi o último livro publicado por Roland Barthes antes de sua morte, *A câmara clara* ([1980] 1984). A inflexão que esta obra representou no conjunto do trabalho de Barthes, particularmente a respeito da fotografia é fato bastante conhecido e comentado. Nos seus ensaios dos anos de 1960, Barthes investiu na análise da cultura popular a partir de uma abordagem semiótica, isto é, considerando que os objetos culturais fazem uso de sistemas de signos e, assim, poderiam ser estudados como uma linguagem. Este ponto de vista o levou a um entendimento de que as imagens fotográficas, como todas as "artes imitativas", além de uma mensagem denotada (seu "conteúdo analógico"), trazem também uma mensagem conotada (um segundo sentido elaborado nos níveis da produção e recepção da imagem, atravessados, por sua vez, por códigos culturais e sociais de toda ordem). Tal seria o "paradoxo fotográfico": a coexistência na imagem de uma mensagem sem código e de outra codificada (Barthes, 1990: 14). À decifração dos procedimentos de conotação presentes na representação fotográfica, considerada neutra para o senso comum, Barthes dedicou os ensaios que seguem como referência importante na área. Mas, ainda que mal resolvida, a formulação segundo a qual o estatuto próprio da mensagem fotográfica é que esta é uma "mensagem sem código" (1990:13) já trazia subterraneamente uma

concepção que se aproximava daquela "gênese automática" de Bazin, como observou Dubois.

No entanto, a questão da referencialidade torna-se mesmo central para Barthes somente em *A câmara clara*. O livro começa com um relato do autor acerca do espanto que sentia ao olhar a foto do irmão de Napoleão, pensando: "Vejo os olhos que viram o Imperador". E logo adiante anuncia: "Em relação à fotografia, eu era tomado de um desejo 'ontológico': eu queria saber a qualquer preço o que ela era 'em si', por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens" (1984: 11-12). Tratava-se da procura por uma identidade para a fotografia – um projeto de caráter essencialista, portanto.

Em sua busca tardia por tal especificidade da fotografia, Barthes privilegiou aquilo que acontece ao *spectator*, conforme nomeou o sujeito que olha as imagens. Ele "assume e afirma esse ponto subjetivo da reação imediata do espectador diante de uma foto", escreve Dubois (1994: 48). Entregue à sua experiência com as imagens, algumas do seu próprio álbum de família, Barthes em certos momentos relata o sentimento de identificação direta entre referente e imagem, parecendo recuperar assim uma concepção de imagem transparente. Chega a formular asserções certamente temerárias no julgamento dos mais ortodoxos como "tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente" (1984: 14). Ou, quando relata o conflito interno entre "a voz da ciência" que o direcionava para o comentário de natureza sociológica e a sensação sofrida ao contemplar o retrato de sua mãe: "pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado... diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura" (1984: 17-18).

É preciso dizer que, mesmo em *A câmera clara*, Barthes não deixa de considerar que a imagem fotográfica tende a mobilizar no espectador uma série de saberes e códigos culturais que o guiarão no seu processo de leitura das fotos. Um tipo de "interesse polido", que até pode comportar certa emoção, embora sempre atravessada "pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política", foi nomeado de *studium*, em contraposição ao *punctum*, "esse acaso que, nela [na foto] me *punge*", escreveu Barthes (1984: 45-46). Da mesma forma, ele distingue

o certificado de existência oferecido pela fotografia do sentido que ela pode ter, admitindo que, quanto a isso, ela "pode mentir" (1984: 129).

Pontos importantes levantados por Barthes sobre a fotografia, como os aspectos que destacamos acima, serão retomados e desenvolvidos por Dubois, conforme veremos a seguir. No entanto, a confusão entre o referente e sua representação fotográfica que aparece em algumas páginas de *A câmara clara* (e também em algumas formulações de Bazin) é apontada como o maior perigo implicado na adesão ao discurso da referência: absolutizar o princípio da transferência da realidade. Do nosso ponto de vista, até mesmo por sua trajetória no campo da semiótica, consideramos que Barthes sabe muito bem que uma coisa não é igual à outra. Em nossa leitura, Barthes parece assumir mesmo neste livro os riscos de uma aventura e não se furta a subverter as regras do discurso acadêmico sério para expor com liberdade e poesia a sua experiência com as fotos, proclamando, com Nietzsche, "a antiga soberania do eu" como princípio heurístico. Tratar-se-ia de uma dobra? Bem, assim como outros até mais duros em seu julgamento dos argumentos barthesianos em *A câmara clara*, Dubois não perdoou este movimento específico: "Barthes está longe de ter escapado a esse culto – a essa loucura – da *referência pela referência*" (1994: 49)[26].

Depois de todo trabalho efetuado pelos desconstrucionistas[27], os estudos pós-estruturalistas que tratam do retorno da referência teriam os meios para evitar a armadilha temida por Dubois. Este, de sua parte, contribui para isso ao investir no desenvolvimento das conseqüências teóricas relativas ao pertencimento da fotografia à categoria do índice. Nesta empreitada, discorre sobre quatro princípios gerais que marcam toda relação índice-referente: a conexão física que os une; a singularidade extrema da conexão entre o signo e um referente único; o poder de designação (relacionada àquela função dêitica de

[26] Grifos do autor. Barthes também foi criticado por ter levado o subjetivismo a tal extremo que estaria perdida uma possibilidade de uma teoria mais abrangente ou produtiva a respeito do espectador (cf. Price & Wells, 1997: 42-46).
[27] Cf. pp. 64-65.

apontar para algo como que dizendo “isso é isso!”, como Barthes tão bem colocou); e sua função de testemunho, de atestação de uma existência[28].

Esta abordagem semiótica da questão contribui para que se instaure claramente um distanciamento necessário, “um recuo da fotografia em próprio centro”, nos termos de Dubois, para evitar aquela pulsão à identificação: “na fotografia, se existe necessidade (ontológica) de uma contigüidade referencial, nem por isso deixa de sempre existir (também ontologicamente) necessidade de um recuo, de uma separação, de um corte” (1994: 88). Corte no espaço que estabelece a separação entre “o aqui do signo e o ali do referente”. E corte no tempo, “o agora do signo e o então do referente”.

Apesar do corte, entretanto, permanecem as marcas de uma ligação umbilical, digamos assim, naquela fatia de espaço-tempo representada. A natureza deste corte, desta clivagem, não seria a mesma de outras formas de representação. É neste ponto que Dubois demonstra a necessidade de conceituar a fotografia como uma imagem-ato que não pode ser pensada “fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é”, tanto no que diz respeito à tomada quanto ao ato de recepção ou de difusão. O autor localiza no advento do fotográfico, no sentido substantivo do termo, a emergência de uma categoria não “tanto estética, semiótica ou histórica quanto de imediato e fundamentalmente *epistêmica*, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer” (1994: 59-60)[29].

Esta relação específica, o fato de que os atos fotográficos são únicos, singulares, é o que mais justifica a exigência de se assumir uma dimensão pragmática em qualquer perspectiva sobre a fotografia, conforme reivindica Dubois, reconhecendo que, assim como todo signo indicial, as fotos não são capazes de, por si só, produzir sentidos: “seu sentido lhes é exterior, é

[28] Não iremos aprofundar aqui cada um desses pontos, mas apenas recorrer a eles na medida em que for necessário para nossa argumentação. Os ensaios em que Dubois respectivamente menciona e desenvolve tais princípios correspondem ao primeiro e segundo capítulo do livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1994): “Da verossimilhança ao índice - Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia” e “O ato fotográfico - Pragmática do índice e efeitos de ausência”.
[29] Grifo do autor.

essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação" (1994: 52). Elas teriam apenas o poder de designar, de apontar para a existência de algo que se postou diante das lentes da câmera. O princípio de atestação de existência, portanto, não implica numa suposta capacidade da imagem fotográfica de nos dizer algo sobre o sentido da representação, afirma, agora em consonância com Barthes.

Neste ponto, vale ressaltar uma conexão clara entre a perspectiva semiótica de Dubois e as abordagens contextualistas. Por um lado, Dubois valoriza no signo fotográfico a sua relação singular com seu referente. Por outro, ele indica que, para investigar os processos de significação instaurados por uma imagem fotográfica, é preciso considerar também tudo aquilo que vem antes e depois do *clic*. Pois é apenas neste mínimo instante que um "traço puro" do real vem efetivamente se inscrever. Fora daí, há uma série de "gestos culturais", todo um contexto de produção e utilização social das imagens fotográficas, um conjunto de códigos e restrições institucionais que, a cada vez, as atravessam. Assim, ao defender incondicionalmente uma pragmática da fotografia, ele assume uma posição contextualista, num movimento que decorre justamente de uma especificidade da fotografia, seu caráter indicial. "Como índice, a imagem fotográfica não teria outra semântica que não sua própria pragmática", conclui Dubois (1994:52).

Da mesma forma, também Allan Sekula recorre a Peirce para explicar que a contingência semântica da fotografia funda-se em sua propriedade indexical[30]. Tal atributo do signo fotográfico, portanto, serve para comprovar a tese central dos estudos pós-modernos, isto é, de que os processos de produção de sentidos deflagrados pela fotografia dependem inapelavelmente dos contextos que a envolvem.

Entretanto, as imagens fotográficas podem produzir um outro efeito relacionado àquela função de atestação de existência própria a todo signo indexical, também tratada por Dubois. Não se reivindica aqui algo da ordem do significado de uma imagem e muito menos que nos incline a confundir o evento

[30] "According to Sekula, 'because of this indexical property, photographs are fundamentally grounded in contingency'" (Batchen, 1997: 9)

registrado e a sua representação. Dubois está correto ao ressaltar a existência de um hiato entre um e outro, bem como a insuficiência do referente para dar conta do sentido de uma foto. A questão é que, mesmo com esta crítica feita à imagem-índice, nós podemos visar algo mais na fotografia que vai além deste movimento de querer recuperar toda a significação na referência. Ainda que o índice não nos garanta nada em termos de significado, isto não deveria nos impedir de perguntar algo mais sobre a experiência que ele pode oferecer.

Se, como muitos já demonstraram a respeito do trabalho de toda uma linhagem de fotógrafos engajados, a fotografia, por si só, é impotente para nos revelar a verdade de uma realidade social ou de explicá-la, ela ainda guarda a força de algo a que Susan Sontag referiu-se uma vez, de passagem, como o *páthos* do real. No ensaio "Heroísmo da visão" (2004: 99-128), Sontag reflete sobre o incômodo provocado pelo embelezamento que a fotografia promove de virtualmente tudo que é fotografado, tanto nos casos em que há o esforço deliberado para construir uma imagem dentro de ideais formalistas de beleza, quanto na maneira com que os fotógrafo mais jovens, seus contemporâneos, preferiam "mostrar a desordem", preferiam "destilar uma anedota, em geral perturbadora, a isolar uma 'forma simplificada' (...), em última instância tranqüilizadora".

> "a despeito dos objetivos declarados da fotografia indiscreta, sem pose, não raro tosca, de revelar a verdade e não a beleza, a fotografia ainda embeleza. De fato, o triunfo mais duradouro da fotografia foi sua aptidão para descobrir a beleza no humilde, no inane, no decrépito. De um modo ou de outro, o real tem um *páthos*. E esse *páthos* é – beleza." (2004: 118-119)

Neste ensaio, Sontag estava imbuída do propósito de denunciar a tendência estetizadora da imagem fotográfica como uma forma eficaz de neutralizar todo o sofrimento que possa estar ali registrado e, além disso, transformar "o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a objeto de apreciação estética" (2004: 126). Ecos desta crítica de Sontag poderão ser percebidos nos escritos de muitos dos autores pós-modernos que se

dedicaram a demonstrar a forte ligação entre a fotografia e a lógica capitalista, como já vimos. Da mesma forma, a autora adianta-se ao fazer referência à ilusão de que as fotos pudessem transmitir um significado estável.

> "Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos de Minamata tiradas por Smith parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede da sala de estar. Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos mas nenhuma delas pode assegurar o seu significado. A exemplo do que Wittgenstein afirmou sobre as palavras, ou seja, que o significado é o uso – o mesmo vale para cada foto." (Sontag, 2004: 122).

As fotos não poderiam cumprir a promessa do humanismo fotográfico de explicar o homem para o homem: elas apenas constatam, advertia a autora. Entretanto, apesar de sua crítica, Sontag não deixou de falar sobre uma certa força que reside na imagem fotográfica, decorrente do "congelamento do tempo – a estase insolente, pungente, de toda foto" que "mantém abertos para escrutínio instantes que o fluxo normal do tempo substitui imediatamente". E conclui: "Ao contrário do que é sugerido pela defesa humanista da fotografia, a capacidade que a câmera tem de transformar a realidade em algo belo decorre de sua relativa fraqueza como meio de comunicar a verdade" (Sontag, 2004: 128)[31].

Mais recentemente, Jean-Louis Comolli nomeia de "inscrição verdadeira" o que ele considera como uma especificidade do cinema: colocar num mesmo espaço-tempo (a cena), um ou dois corpos (atores ou não) e um dispositivo maquínico formado por técnicos e equipamentos (2004: 382). A inscrição verdadeira é a verdade da inscrição: considera-se aqui a verdade deste encontro e não qualquer outra de pretensão totalizadora. "L'inscription vraie est d'abord celle de la câmera comme corps solide, résistant, opaque, aimantée. Corps réel

[31] Inspirada por Walter Benjamin, que tinha gosto pelas citações, Sontag incorporou ao seu livro de ensaios uma breve antologia delas, na qual reproduz o seguinte aforismo de Nietzsche: "Experimentar algo como belo significa: experimentá-lo de forma necessariamente equivocada". Estaria Sontag de acordo com o filósofo? Seria esta uma condenação irrevogável à fotografia que torna tudo belo? De qualquer forma, o que nos interessa mais é o reconhecimento de uma força da imagem, mais do que "a experiência do belo".

dans une scène réele avec d'autres corps reels, le tout aux fins d'une mise en forme des imaginaires" (Comolli, 2004: 241)[32]. E, ressalta o autor, um acontecimento filmado é algo que está sempre aberto para as linhas de fuga que o real teima em lançar.

Para Comolli, o real corresponde à parte do mundo que escapa aos relatos já formados a partir dos diferentes pólos do poder ou que desafia tais relatos estabelecidos: é o que nos acontece "sur le mode de l'accident, du lapsus, de la surprise, du gag, de la panne, de l'aphasie, du silence ou du cri"[33]. O crítico reivindica a necessidade de constantemente perturbar a cena calculada que preside os discursos da publicidade e da informação dominantes na esfera do espetáculo e que acaba funcionando como referência para as nossas relações sociais.

> "Si le monde est devenu scène, tout ce qui menace cette scène en la rendant moins controlable – effets de réel, accidents, évenements aléatoires, épiphanies documentaires...– vient relancer notre croyance dans une répresentation qui ne se limite pas et ne s´épuise pas en elle-même" (2004: 386).[34]

Ainda que, dentro da concepção de Comolli, a duração da imagem cinematográfica exerça um papel preponderante na experiência do espectador, tais "eventos aleatórios" são, do nosso ponto de vista, capazes de perturbar a cena também no caso do dispositivo fotográfico, assim como "epifanias documentais" podem acometer também seu espectador. Não estariam aqui em ação as forças do índice? A inscrição dos acontecimentos únicos e irrepetíveis – que congelados pela foto, evocando um tempo passado – vem sublinhar a singularidade extrema da conexão entre o signo fotográfico e seu referente, que caracteriza o indicial.

---

[32] "A inscrição verdadeira é antes de tudo aquela da câmera como corpo sólido, resistente, opaco, imantado. Corpos reais numa cena real com outros corpos reais, todos na finalidade de uma colocação em forma de imaginários."

[33] "(...) sob o modo do acidente, do lapso, da surpresa, de *gags*, da pane, da afasia, do silêncio ou do grito".

[34] "Se o mundo se tornou cena, tudo o que ameaça esta cena tornando-a menos controlável – efeitos de real, acidentes, eventos aleatórios, epifanias documentais... – vem relançar nossa crença numa representação que não se limita e não se apóia nela mesma."

As promessas do humanismo fotográfico de oferecer o conhecimento do homem ao homem certamente soam ingênuas nos dias de hoje. Outras concepções deixam brechas mais instigantes. No livro *Filosofia Mestiça*, Michel Serres engendra uma bela imagem quando afirma que o conhecimento funciona elipticamente, tal qual os sistemas planetários descritos por Kepler. O movimento dos astros segue uma órbita elíptica que tem dois focos: o primeiro, o doador solar de energia; o segundo é "tão eficaz e necessário quanto o primeiro, uma espécie de sol negro". Nenhum deles está no meio: "o centro real de cada órbita jaz exatamente em um lugar mestiço, justamente entre seus dois focos, o globo fulgurante e o ponto obscuro" (1993: 47). Do mesmo modo, escreve Serres, ao foco solar do conhecimento, corresponde um outro foco negro:

> "Primeiro foco: a razão científica universal e clara, sol faiscante; segundo foco, ardente: todo indivíduo encarnado singular sofredor que agoniza sob a dureza dos homens, *ecce homo* (...). Eis o segredo do conhecimento: ele funciona como o mundo.
> O conhecimento nos vem pelo patético e pela razão, inseparáveis, ambos universais, um no foco da ciência e a outra no das culturas; nós pensamos porque eu sofro e porque assim é. (...) O mestiço instruído deve sua criação, sua instrução e sua educação, seu engendramento enfim, à razão, sol brilhante que preside os saberes científicos, assim como à segunda razão, *a mesma sem dúvida*, mas ardente no segundo foco, que não surge apenas do que pensamos, mas do que sofremos. Esta razão não pode ser apreendida sem as culturas, os mitos, as artes, as religiões, os contos e os contratos. (...)
> A igual distância das duas, o mestiço instruído é engendrado pela ciência e pela compaixão." (Serres, 1993: 84-85)

Ao situar o dispositivo fotográfico e as máquinas abstratas aos quais se associa num ponto mais permeável aos efeitos da exposição ao "sol negro", o segundo foco do conhecimento, equilibrando a razão científica universal e a singularidade da condição dos homens, pensamos que as câmeras e as imagens ainda podem ajudar a desenhar, junto com as pessoas envolvidas aí, as bordas de um espaço mestiço – instável, sujeito ao risco do real. Esta seria a riqueza do gesto documental defendido por Comolli.

Como contraponto à sensação de que um sentido de irrealidade parece cada vez mais prevalecer em nossa experiência com as imagens, um desejo de índice

ainda resiste, às vezes, no gesto de inscrever a luz que vem do mundo num suporte qualquer tal como ele é processado pelo dispositivo ótico da vez. “Como um eco contra as imagens calculadas e a imageria sintética, a inscrição verdadeira tem sempre lugar e faz sempre lei”, reivindica Comolli.

Enfim, consideramos que a indicialidade da fotografia, embora não possa ser tomada de forma absolutamente determinante, joga o seu papel quando é acionado o dispositivo fotográfico. Trata-se não da adesão a uma ontologia da imagem fotográfica de caráter totalizante e nem de querer preencher um vazio entre referente e significado, mas de reconhecer que o índice guarda o potencial de tensionar o campo de forças configurado pela situação de produção e fruição da imagem, de onde o seu sentido emerge e uma experiência tem lugar. Qual o vínculo entre a foto e o mundo histórico que compartilhamos? Mesmo no momento em que as imagens digitais marcam presença cada vez mais constante nas práticas cotidianas, naturalizando-se e rompendo com qualquer suposta garantia de conexão física entre o que aparece numa foto e o que está no mundo, esta pergunta parece estar sempre lá. Às vezes, a questão está implicitamente resolvida pelos contextos discursivos que envolvem a foto e que, de fora, irão autenticá-la ou não. Às vezes, coloca-se de modo latente, lançando a dúvida, engendrando neste jogo a sua potência.

Se retomarmos agora aquela indagação acerca de como o fato de que estamos lidando com imagens fotográficas – e não de outro tipo – afeta os processos de representação, temos condições de afirmar que não é possível encontrar uma resposta simples atrelada ao que seria uma essência da fotografia. Talvez, pudéssemos evocar o fotográfico, naquele sentido substantivo e epistemológico sugerido por Dubois e também por Rosalind Krauss. Certamente, o componente indicial pode exercer um papel importante na maneira como jogamos com as fotografias ou como as compreendemos e, em grande parte dos casos, não deveria ser tão facilmente descartado ou minimizado. A noção de diagrama, justamente por implicar num mapa que conjuga formas e forças, permite-nos recuperar sua importância, além de possibilitar a composição de uma pragmática das práticas fotográficas que considere as relações de poder nelas envolvidas.

Elemento fundamental da linguagem e estética das imagens técnicas, ainda que não generalizável, o fator índice deixa uma marca forte na cartografia que queremos traçar dos fenômenos nos quais a fotografia existe. Mas há que se considerar outros traços característicos do funcionamento do dispositivo fotográfico e outros pólos de forças também capazes de imantar os sentidos nos diagramas onde as fotos têm lugar. Para nós, essa força a que se referiu Sontag, o *páthos* do real, ainda pode, talvez, contaminar nossa experiência com as imagens fotográficas.

3.4. Cartografias possíveis do ato fotográfico

Se há tantos diagramas quantos campos sociais na história, conforme afirmou Deleuze (1988: 44) na sua leitura do legado foucaultiano, aproximamo-nos dos projetos escolhidos para a análise procurando desenhar o mapa de seu funcionamento. Tentaremos descrever o campo de forças instaurado no momento em que têm origem as representações fotográficas. No nosso entendimento podemos considerar tais projetos como máquinas de fazer ver e fazer falar, com seus regimes de luz, que determinam o visível e o não visível, e regimes de enunciação, que distribuem os elementos em certas posições. O propósito é investigar como, a cada vez, o dispositivo da fotografia é colocado para funcionar, tanto no momento da tomada, quanto no momento em que uma seqüência de imagens entrelaçada a outros elementos ganha forma, levando em conta que tal série, ao ser articulada, deixa ali inscrito um lugar para o espectador, sugerindo uma experiência possível.

Duas instâncias do processo de representação, portanto, devem ser consideradas. A instância da produção inclui o momento da tomada e o momento da edição, quando as imagens são organizadas dentro de certos critérios para serem colocadas em circulação. A outra instância refere-se à experiência com as imagens, domínio que, à primeira vista, guarda um grau de indeterminação refratário a qualquer sistematização.

3.4.1. A experiência do espectador

De forma geral, concordamos com os autores que, como Jean-Marie Schaeffer, sublinham que "a imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção" (1996: 10). Schaeffer considera que, em si mesma, a fotografia não é portadora de um sentido instituído e inequívoco e nem de um estatuto semiótico estável[35], definido unicamente no nível da emissão. Sem descartar a intencionalidade que possa estar envolvida no seu processo de produção e na escolha de suas formas de circulação, o autor enfatiza que cada uma das situações de recepção da fotografia contribui de maneira singular e crucial para determinar como a imagem será sentida e interpretada. As idiossincrasias dos receptores e a relação que estabelecem com as imagens, condicionadas, por exemplo, pelo que Schaeffer chama de conhecimento lateral que cada um pode ter a respeito do que aparece registrado numa foto, tornam impossível estabelecer uma teoria geral que dê conta de descrever tamanha dispersão.

Assumindo também uma abordagem pragmática, a estratégia proposta por Schaeffer considera as imagens no âmbito de sua circulação social. "A imagem fotográfica é um artefato: pressupõe sempre a existência de regras de utilização que são públicas" (1996: 98). Recorrendo a uma terminologia de John Searle, ele distingue duas modalidades dessas "regras comunicacionais": as "regras normativas" e as "regras constitutivas". As primeiras são as que guiam a recepção dentro de estratégias comunicacionais específicas, que transcendem as fotografias isoladas. As regras constitutivas, por sua vez, estão relacionadas à recepção da imagem como imagem fotográfica, isto é, ao reconhecimento do seu estatuto, do seu *arché*: um suposto saber do espectador sobre a sua gênese, donde decorre a tematização do índice bem como outros desdobramentos.

[35] No livro *A imagem precária – Sobre o dispositivo fotográfico* (1996), Schaeffer diz que há um número indefinido de estados, "cada um caracterizado conforme o ponto que ocupa ao longo de uma linha contínua bipolar que se estende entre o índice e o ícone" (1996: 90). Para a discussão acerca desta tensão entre indicialidade e iconicidade na recepção das imagens fotográficas, cf. Schaeffer (1996), 55-94.

Movendo-nos entre essas duas modalidades de regras, podemos ver de que maneira a experiência com as imagens vai sendo circunscrita em cada caso, sugerindo um certo percurso para o espectador, prevendo um contexto de recepção, mas também deixando lacunas, espaços de indeterminação. Wolfgang Iser esclarece-nos sobre como é fundamental o papel exercido por estes vazios na sua teoria do efeito estético, formulada no campo dos estudos literários. Opondo-se à concepção de que o texto seria o portador de um significado determinado, Iser considera que o processo de leitura implica numa interação dinâmica entre texto e leitor. Um dos pontos importantes indicados pelo autor concerne ao "problema da assimetria fundamental entre texto e leitor" ou da existência de um intervalo entre eles.

> "Se a estrutura básica do texto consiste em segmentos determinados interligados por conexões indeterminadas, então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não expresso impulsiona a atividade de constituição de sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado." (Iser, 1999a: 28)

As lacunas que existem entre os segmentos textuais funcionam, portanto, como motores da atividade ideacional do leitor, instado continuamente a preenchê-las. "Cada segmento lido pode ser visto como figura contra o fundo do segmento lido antes, e o fundo, por sua vez, necessariamente molda a figura" (1999a: 30). Iser chamou atenção para um tipo de lacuna – a negação – relacionada à seleção dos fragmentos, processo que envolve o cancelamento da validade, da semântica e da estrutura dos campos de referência extratextuais. A negação recorda o sentido anterior dos segmentos, em seus contextos precedentes, e, ao mesmo tempo, "assinala a motivação não verbalizada, subjacente ao próprio ato de negar e responsável pelo seu direcionamento" (1999a: 31). Lacunas e negações correspondem, em Iser, à negatividade de um texto. Elas criam espaços de indeterminação que compõem o campo de interação entre o texto e o leitor. Observando o tipo de jogo estético e semântico proposto pelas fotografias e pela forma como estão justapostas a outras imagens e

elementos, situadas num determinado contexto comunicacional, encontraremos algo da experiência do espectador que pode emergir daí.

Nossa base material de pesquisa serão as publicações impressas e eletrônicas, dependendo do caso[36], geradas no âmbito dos projetos selecionados, formatadas segundo a vigência de certas estratégias e regras comunicacionais. Tal como no método arqueológico de Foucault, os enunciados ou as séries de signos enunciados serão tomados em seu modo singular de existência, considerando também as suas relações. Os dispositivos de leitura e circulação utilizados e a maneira como as fotografias são selecionadas e organizadas oferecem-nos balizas para pensar sobre as forças em ação no momento em que tudo isto é moldado e também naquele em que o leitor experimenta as imagens, como vimos aqui. As fotos, por seu turno, constituem vestígios materiais do momento da tomada, de atos fotográficos específicos e efetivos nos quais poderemos ver, eventualmente, traços de certos rituais característicos da cena fotográfica.

3.4.2. A cena

Que cena é esta no caso destes projetos, que colocam em jogo a representação da favela? O processo de produção da maior parte das fotografias que serão estudadas por nós implica na ocorrência de um tipo de encontro qualificado por Jean-Louis Comolli como um "acontecimento singular, irreversível, incomparável e não reprodutível" (2004: 233): um enfrentamento de corpos mediado por uma câmera. Podemos ensaiar substituir a câmera de cinema a que se refere Comolli nesta passagem por uma câmera fotográfica e voltar à descrição genérica da nossa cena.

[36] Conforme vimos com Gunther (1994), no capítulo 2, o livro de fotografias ganhou, em meados do século passado, uma grande importância como forma de conferir visibilidade ao trabalho dos fotógrafos, assegurando também seu estatuto de autor. Mais recentemente os sítios na internet vêm se configurando como uma alternativa mais democrática para veicular tanto trabalhos autorais, quanto aqueles produzidos por coletivos ou grupos de fotógrafos.

De um lado, mais ou menos vulnerável ou cúmplice, enfrentando ou sujeitando-se ao dispositivo, figura aquele que terá sua imagem capturada: um morador da favela, que sofrerá os efeitos de uma operação de objetificação, condição inexorável da tomada fotográfica (o que é diferente de dizer que transformar o fotografado em objeto é o que define necessariamente a tomada, como se fosse sua única razão de ser). Por trás do aparelho, está o fotógrafo, aquele que tem o poder de acionar o mecanismo e de fixar os contornos do corpo do outro. Nesta cena, está ainda em jogo a representação de um lugar-outro, espaço praticado por aqueles que o habitam e onde se desenrolam as ações. Mesmo que, em algumas fotografias, as formas que costumamos associar a tais espaços não estejam prontamente reconhecíveis, é a eles que as imagens remetem. E, assim, as fotos produzidas irão se juntar a um vastíssimo conjunto de enunciados em circulação no universo midiático cujo objeto parece ser o mesmo: a favela. Como, a cada vez, se configuram as linhas desse diagrama em que fotógrafo, câmera e o fotografado encarnam uma relação entre observadores e observados de alcance bem mais amplo, que ultrapassa o momento e o lugar que essa imagem-ato registra?

Mediando a relação entre os corpos, a câmera fotográfica, certamente, ocupa um lugar forte. De acordo com a pequena genealogia que traçamos anteriormente, durante um bom tempo a confiança na capacidade da câmera de reproduzir o visível com acuidade e na sua suposta neutralidade foi mantida, orientando todo um uso instrumental da fotografia. Da mesma forma, também perdurou a crença na existência, no mundo histórico, dos objetos fotografados, dada as propriedades indiciais das fotos. Se estes atributos não demoraram a ser relativizados no campo teórico – num movimento que hoje se espraia no domínio do senso comum graças à familiaridade generalizada com os processos de produção de imagens e à disseminação da fotografia digital –, isto não impede que a capacidade de descrição e a autoridade atribuída aos registros fotográficos ainda permaneçam, ora mais fortes, ora menos, na base de muitas práticas discursivas. É o caso das situações em que a fotografia assume uma função testemunhal como, por exemplo, no campo do fotojornalismo ou do foto-

documentário, ainda que, via de regra, para que cumpram tal função, as fotos tenham que estar acompanhadas de um texto considerado verídico e, pelo menos em parte, portador de um caráter narrativo (cf. Schaeffer, 1996: 125). As imagens que vamos estudar compartilham, em alguma medida, desta função testemunhal.

Ainda assim, gostaríamos de assumir neste trabalho uma perspectiva que imprime à câmera um papel que vai além de uma natureza meramente instrumental. Consideramos que o aparelho fotográfico guarda a potencialidade de instaurar um certo tipo de interação entre os sujeitos ou de fundar uma certa "atividade organizante" (Quéré, 1991) que articula os elementos envolvidos na cena, sendo, portanto, parte constitutiva da situação que ela registra. Igualmente, as subjetividades não estão dadas de antemão, não são cristalizadas, mas estão sempre em movimento, atualizando-se nas situações concretas de interação: são construídas intersubjetivamente, inscritas nas práticas sociais. A subjetividade dos agentes é constituída na relação com o outro e, também, em relação à atividade organizante em andamento, neste caso, a realização da sessão de fotos. Os corpos envolvidos nessa interação carregam uma história e uma formação social próprias, mas as performances do fotógrafo e do fotografado serão mutuamente modeladas pela presença e pela relação com o outro e com a câmera. Assim, a sessão de fotos traz em si a potencialidade de fazer emergirem aspectos que só poderiam manifestar-se dentro daquela situação concreta, não sendo, portanto, algo já previamente determinado que a fotografia poderia resgatar e representar adequadamente.

Se cada tomada é como um golpe que recai "ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão", como bem definiu Philippe Dubois (1994: 161), ao fotógrafo caberá o gesto do corte. Se assumirmos, ao menos provisoriamente, a máxima recorrente segundo a qual a fotografia documental tem a proposta de contar uma história por meio de imagens, poderíamos pensar que o papel assumido pelo fotógrafo é comparável àquele do narrador[37]. Em que termos caberia esta comparação? Neste ponto, será útil recorrer novamente aos estudos

[37] Como sabemos, o modo do inventário está em constante tensão com o modo narrativo na construção de sentido das imagens fotográficas, bem como na organização dos arquivos de imagens. Cf. Sekula, 2003, pp. 443-452.

cinematográficos para comparar a função do fotógrafo àquela do *mostrador filmográfico*, tal como descrito pelo narratologista André Gaudreault (1989) no seu sistema do relato fílmico. Gaudreault identificou dois níveis de desenvolvimento da narrativa fílmica: a *mostração*, correspondente às micro-narrativas comunicadas em cada plano, e a *narração* propriamente dita que nasce da justaposição dos segmentos espaço-temporais. A mostração tem a ver com as atividades relativas à filmagem que, no caso do cinema de ficção, subdividem-se em dois campos de intervenção possível ao cineasta: o *profílmico*, que corresponde a tudo que é colocado diante da câmera, e o *filmográfico*. Este último envolve os efeitos resultantes da aparelhagem cinematográfica que, "sem afetar de maneira concreta o profílmico no momento da filmagem, transforma a percepção que o espectador terá no momento da projeção" (Gaudreault, 1989: 117). Assim, o mostrador filmográfico vai decidir como será a captação ou o enquadramento[38] dos elementos profílmicos a ser feito pelo aparato cinematográfico. Da mesma forma, consideramos que o fotógrafo da cena que estamos descrevendo aqui funciona como um *mostrador*: define um ponto de vista, a composição do quadro, a abertura do diafragma e a profundidade de campo, o modo como será representado o movimento, etc. A imagem criada por ele propõe assim um percurso de leitura, desenhado pela série de decisões ocorridas no momento da captação. A mostração aí é como um "olhar intermediário" (Gaudreault, 1989: 123) que se coloca entre o espectador e o evento registrado pela câmera.

Se, de acordo com Gaudreault, o outro campo de intervenção possível ao mostrador é o que chamamos de profílmico, o documentarista terá um controle apenas relativo da cena que se desenrola diante dele. Como *mostrador profílmico*, seu raio de ação é limitado. Embora nada o impeça de dirigir seus personagens, a maneira como o fotógrafo constrói uma imagem, bem como a sua performance, será fatalmente afetada pelo modo como as pessoas fotografadas reagem à câmera e à sua presença. A *mise en scène* do documentarista não é só dele. Pelo

[38] O termo enquadramento não se restringe à composição do quadro neste contexto. Refere-se mais à idéia de "colocar no quadro" (*mise en cadre*) que pode envolver outras decisões, principalmente se considerarmos a realização de um filme de ficção.

esquema de Gaudreault, que prevê que a síntese das atividades do mostrador profílmico e do mostrador filmográfico está a cargo do que ele chama de *mega-mostrador fílmico*, na nossa cena esta instância é compartilhada por fotógrafos e fotografados.

A idéia de *auto-mise en scène* reelaborada por Jean-Louis Comolli a partir da noção originária dos estudos da antropologia fílmica pode esclarecer esta relação. Comolli explica que a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas depende de dois movimentos. O primeiro vem do que ele chama de *habitus*: trata-se dos gestos, posturas e ações condicionadas pelas atividades próprias a cada campo social no qual as pessoas filmadas estão engajadas (família, escola, trabalho, etc) e assimiladas a ponto de se tornarem inconscientes. Cada campo requisita certas *mises en scène* características, comparáveis aos jogos de Pierre Bordieu (Comolli, 2001b: 114). O segundo movimento decorre da situação da filmagem:

> "tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a 'profilmia' de Souriau) se destina ao filme, conscientemente *e* inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise en scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena)." (Comolli, 2001b: 115)

Quando o sujeito fotografado sabe que está exposto ao outro, "um saber inconsciente, mas certeiro", torna-se legítimo pensar na presença de um terceiro que constitui a cena e ao mesmo tempo está fora dela. Este terceiro materializa-se em algum grau "no olho negro e redondo da câmera" (Comolli, 2001b: 109). Mais um componente entra em jogo na modelagem da interação: a performance daquele que é fotografado poderá se dirigir não apenas àquele outro cuja presença é imediata, mas também a este outro virtual. Diante de quem o sujeito fotografado se posiciona? Para quem a representação se destina? Como isso interfere na *auto-mise en scène*?

Vemos então se desenhar um feixe complexo de relações entre os diferentes elementos que constituem os enunciados em construção[39]. Na cena

[39] E cabe aqui dizer que a maneira como os sujeitos fotografados se dão a ver – sua auto-*mise en scène* – podem se constituir também como forma de um enunciado. Melhor dizendo: um

fotográfica de que falamos, circunscrita por uma série de fatores referentes à materialidade do dispositivo fotográfico e dos enunciados que produz (o que inclui o modo como estes são institucionalizados, as suas possibilidades de uso e de reutilização), existem posições indicadas para serem ocupadas pelos sujeitos, induzindo-os a certas ações. Igualmente, se levarmos em conta os termos da função enunciativa descrita por Foucault, há um domínio de co-existência dos enunciados. "Um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados" (2004: 110). Trata-se do "campo associado", também chamado por Deleuze de espaço associado ou adjacente. O fato de uma sessão de fotos estar ligada à produção de enunciados reconhecíveis como parte de determinadas formações discursivas constitui ainda um fator que "formata" a situação, indica um roteiro, impõe certas regras e restrições a serem explicitadas pelos sujeitos envolvidos ou inferidas a partir da idéia que cada um faça do que está sendo feito ali.

Vemos aí um ponto de contato com a idéia de dupla dialogicidade segundo a formulação de Mikhail Bakhtin (1992). Também na concepção bakhtiniana, além de estarem relacionados à situação atualizada em que ocorre a interação com o outro, os enunciados relacionam-se com outros enunciados, assumindo um caráter intertextual. Ou seja, dentro de cada texto – considerando-se um conceito mais amplo de texto – instala-se o diálogo com outros textos da cultura. Para Bakhtin o texto é

> "tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva." (Barros, 1994: 4)

Podemos dizer então que, ao participar de uma sessão de fotos, os sujeitos incorporam nos seus enunciados não só a presença do outro ali presente e de um terceiro ao qual à imagem se destina, como apontamos anteriormente, mas também trazem ecos de outros enunciados. Por exemplo, relacionados à sua

---

gesto, por si só, não faz todo um enunciado, mas pode ser apanhado ou pode se inscrever num enunciado, ganhando sentidos na relação com outros elementos da função enunciativa.

experiência com este tipo de imagem ou o que imaginam ser estas imagens em produção – nas quais se cruzam outras experiências e vozes sociais.

3.4.3. Tentativa de mudanças nas relações de forças

Da cena fotográfica, já falamos de uma assimetria fundamental, característica da relação fotógrafo-fotografado: apenas o primeiro deles dispõe da câmera e da prerrogativa de pressionar o disparador no momento em que julgar adequado; ao segundo, cabe agir enquanto é enquadrado. Em muitos casos, essa assimetria devida à posse da câmera se sobrepõe a uma relação de alteridade específica que a reforça: o mais freqüente é que aquele que detém a câmera e o controle do que se tornará visível também ocupe uma posição hegemônica na sociedade em relação àquele que é fotografado. Outro componente relacionado ao poder se instala de maneira crítica. A configuração das relações de poder e de alteridade implicadas no momento da tomada fotográfica certamente terá alguma influência na *auto-mise en scène* das pessoas que estão diante da câmera.

Como já sabemos, a relação desigual entre o fotógrafo e as pessoas fotografadas marca profundamente o campo da fotografia de caráter documental. Susan Sontag, uma vez, referindo-se à relação entre o fotojornalista e fotografado, a qualificou de predatória, chamando atenção para o uso freqüente de um vocabulário de origem militar – como “disparar” ou “carregar”.

A etapa que envolve a edição e a definição de uma série de imagens, por sua vez, seja em que formato for, via de regra exclui sumariamente do processo aquele que foi fotografado. Pode ser que o “dono da voz” seja o fotógrafo, no caso de um projeto de caráter autoral. No universo midiático, entretanto, o mais usual é que outros agentes da cadeia de produção – na maioria das vezes os editores dos jornais, revistas, agências de notícias, etc, atentos às características do seu produto e aos anseios de seu público – entrem em campo neste momento.

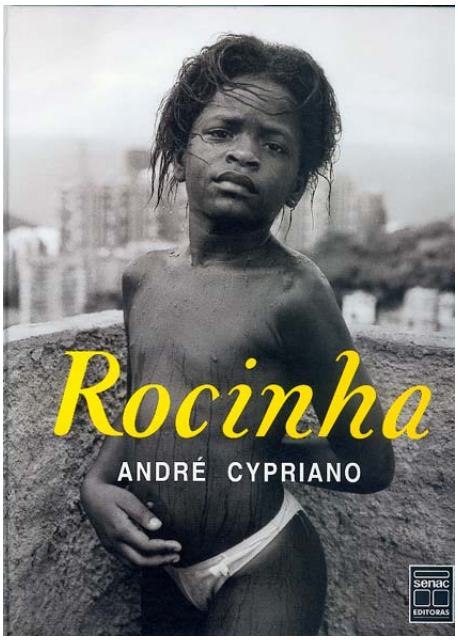
A primeira e mais óbvia inflexão observada no domínio do nosso estudo corresponde à possibilidade de mudança de tal relação assimétrica. Há hoje todo um conjunto de práticas fotográficas que indicam a disposição de criar variações

ou uma maior mobilidade das posições dos sujeitos. Na busca anunciada de produzir outras representações, adotam-se estratégias diferenciadas visando redefinir papéis e, assim, procurar um outro equilíbrio de forças neste mapa de superfície movediça que cada projeto irá atualizar. Resta saber em que medida tais variações conseguem gerar outros sentidos ou que experiência logram oferecer a nós, espectadores.

4. O foto-documentário *Rocinha*

A imagem da capa do livro *Rocinha*, assinado pelo fotógrafo André Cypriano, funciona como isca poderosa. Nela, o olhar inquietante de uma menina convoca o nosso. Passando por sobre a pele negra e quase nua de Marcela, nove anos, está impresso em letras amarelas o nome mítico de uma das maiores favelas do mundo. O nome do fotógrafo vem logo abaixo, em branco, corpo menor, um pouco mais discreto, tal como a logomarca da editora. Se o amarelo chama nossa atenção, a presença forte da criança é que nos captura. A firmeza que percebemos no seu olhar contrasta com o corpo infantil molhado pela brincadeira com água, posando na quina do terraço de muros ásperos. Fios de cabelos desenham linhas na sua fronte. Na expressão do rosto, há algo como um certo cansaço ou como a marca de uma vivência de quem já sabe muita coisa, algo que não acompanha a juventude e a docilidade do corpo. Talvez seja pelo olhar que ela pareça mais velha. Um braço está para trás, recolhido, enquanto a outra mão repousa sobre o ventre, gerando algum desequilíbrio. Marcela tem que torcer o tronco e o pescoço para ceder ao chamado da câmera e surgir na imagem, sendo assim apanhada pelo enunciado. Ao fundo da fotografia, embora muito

desfocados, é possível adivi nhar os contornos de prédios altos. A rigor, não se vê nada da paisagem típica de uma favela na foto. Mas a palavra “Rocinha”, sobreposta à figura de Marcela, tem força suficiente para remeter ao lugar tudo que aparece nesta imagem e nas outras que se seguirão, bem como parece contaminar a sensação de futuro que podemos experimentar ao aceitar o olhar da menina.



Mas é preciso ir devagar. Não vamos nos enveredar ainda pelo caminho de uma interpretação apressada das imagens, tentando explicitar o que cada uma delas supostamente quer dizer, sem antes considerar os enunciados em suas condições de existência, tentando produzir um distanciamento, tal como aquele recomendado por Foucault. Como já indicamos aqui, a etapa de caracterização dos espaços discursivos nos quais os enunciados se situam, o que inclui a descrição de uma conjuntura histórica e institucional específica, é parte fundamental da pesquisa e é por ela que vamos começar. O trabalho analítico prosseguirá abordando a obra *Rocinha* em dois níveis: tomaremos o livro de fotografias como um dispositivo particular, constituído por uma materialidade própria que predispõe uma certa dinâmica no processo de leitura; e, iremos nos mover até o ponto de nos colocar como que dentro da cena, para então investigar

o ato fotográfico do qual a imagem é produto e vestígio. Pretendemos assim, nesta e também nas análises seguintes, enquadrar nossos objetos cada vez mais de perto, nos diferentes *frames* aos quais seria pertinente associá-los e descrever as relações possíveis entre formas e forças em tais espaços discursivos. Feito isso, veremos como o funcionamento do dispositivo fotográfico afeta as representações produzidas.

4.1. O estatuto do fotógrafo: descrevendo um lugar de enunciação

Algumas informações sobre a trajetória de André Cypriano, sempre reiteradas nos textos que apresentam seu trabalho – no próprio livro pesquisado, no *site* do fotógrafo e em várias matérias jornalísticas e entrevistas[1] –, permitem que nós o identifiquemos com a figura típica do foto-documentarista que gosta de se aventurar por regiões inexploradas ou em territórios geográficos e sociais bem diferentes daquele de sua origem. Segundo suas declarações, a fotografia foi a melhor maneira que encontrou para "desvendar o mistério do desconhecido" que acredita ser "a maior dádiva da vida", como gosta de dizer. Eis um trecho de sua biografia, publicada no final do livro *Rocinha*:

> "Como parte de um projeto de longo prazo, Cypriano começou a documentar estilos de vida e práticas tradicionais de sociedades de lugares pouco conhecidos, nos remotos cantos do mundo, sempre buscando o raro e extraordinário. Foi assim que fotografou o povo de Nias, na costa oeste de Sumatra, e as práticas de rituais em Bali (...), que resultaram [em] exposições; a infame penitenciária Cândido Mendes, na Ilha Grande, Rio de Janeiro, que deu origem a exposição e livro de mesmo nome (...); bem como a maior favela da América Latina, que culminou na exposição (...) e no presente livro". (Cypriano, 2005: 166-167)

[1] As informações sobre André Cypriano foram extraídas das biografias publicadas no site do fotógrafo (www.andrecypriano.com) e no site da Coleção Pirelli/Masp de Fotografia (www.site.pirelli.14bits.com.br/ autores/248). Também foram consultados: Figueiredo, Ana Luisa. "André Cypriano, un ambientalista brasileiro com la mirada sensible em los barrios de Caracas". (www.analitica.com/va/arte/dossier/ 8390882.asp.); Loureiro, Mônica. "O que ninguém faz questão de ver". (www.tribuna.inf.br/anteriores/2005/ maio/12/bis.asp?bis=cultura01); "Dentro da Rocinha". *Revista Senac.sp*, junho-agosto 2005. (www1.sp.senac.br/hotsites/revista_senac/ed033/revista.pdf); "Rocinha – an orphan town" (www.fiftycrows.org.photoessay/cypriano/ index.php); "Quatro perguntas para André Cypriano". *PicturaPixel – Eletronic Photomagazine.* (www.picturapixel.com/arquivos/ fotografo_Cypriano.html). Cf. na bibliografia as datas de acesso.

Foi graças às viagens para a prática do surfe que Cypriano, paulista formado em Administração de Empresas, conheceu a Indonésia, país onde realizaria os primeiros ensaios, depois de cursar fotografia em San Francisco, Califórnia. Seu trabalho logo recebeu prêmios e reconhecimento nos meios institucionais ligados ao foto-documentário nos Estados Unidos[2]. Noutra espécie de paraíso perdido, freqüentado pelo fotógrafo desde criança e onde atualmente mantém uma pousada, ele encontraria mais um grupo humano isolado, não exatamente pela localização geográfica, mas pelo dispositivo de confinamento da instituição mais coercitiva: os presidiários da Ilha Grande. Durante os meses que antecederam a desativação e demolição da penitenciária, conhecida também como "Caldeirão do Diabo", Cypriano observou e registrou o cotidiano daqueles homens condenados à prisão numa ilha de natureza exuberante. Foi ali que se tornou amigo de Paulinho, detento ligado ao Comando Vermelho e "considerado um dos mais perigosos criminosos do Brasil". Paulinho sugeriu a realização de um ensaio na sua comunidade, a Rocinha.

A repercussão deste trabalho abriu um novo campo de ação para Cypriano. Depois da Rocinha, ele prosseguiu num trabalho de documentação de dez favelas cariocas, todas sob o domínio do Comando Vermelho. Em seguida, foi convidado participar do projeto multidisciplinar CaracasCase, patrocinado pela Fundação Cultural da República Federal da Alemanha e pela organização Caracas Think-Tank, fotografando os *barrios* daquela cidade, favelas onde vive cerca da metade da população de 6 milhões de habitantes. De toda esta experiência, veio se configurando o projeto de fotografar as maiores favelas do mundo, ao qual vem se

[2] Em 1992, o fotógrafo foi agraciado com o San Francisco City College's Photography Department of Scholarship e o World Image Award Competition (promovido pelo Photo District News de Nova Iorque). Daí em diante, Cypriano recebeu com vários outros prêmios e bolsas de estudos: o New York Photography Awards, em 1998, promovido pelo En Foco (organização não lucrativa fundada por fotógrafos de Porto Rico baseados em Nova Iorque que mantém um programa anual de patrocínio a fotógrafos de diversas culturas, principalmente latinos, africanos e asiáticos residentes nos Estados Unidos); o Mother Jones International Fund for Documentary Photography, em 1999, programa mantido pela Mother Jones Magazine (publicação dedicada ao jornalismo engajado em causas sociais) e cuja gerência foi transferida, em 2001, para a FiftyCrows Foudation (organização cuja missão é usar a "documentação fotográfica dos eventos do mundo para educar as pessoas sobre situações sociais, políticas e do meio ambiente que levem a um melhor entendimento de nossa humanidade comum", como informa o site http://www.fittycrows.org); bolsa concedida pela Fundação Vitae, em 2002; o programa All Roads Photography do National Geographic, que patrocina fotógrafos dedicados à documentação de sua própria cultura, em 2005.

dedicando. O documentarista caminha assim para consolidar um registro visual importante neste início de milênio das chamadas cidades informais, territórios que se expandem a cada dia, impondo questões de difícil resolução e de interesse global, ao mesmo tempo em que, muitas vezes, chegam a ser ignoradas nos mapas da urbe organizada. Paralelamente, Cypriano trabalha como *free-lancer* principalmente com a fotografia de moda em Nova York, onde mantém sua base profissional.

Como se vê, Cypriano é como o fotógrafo viajante dos tempos globalizados, ocupando com freqüência certas posições em funções tradicionais da fotografia, seja na condição de estrangeiro nos cantões da Indonésia preocupado em registrar culturas antigas prestes a desaparecer ou como o cidadão do mundo que se dispõe a penetrar em espaços marginalizados para lhes conceder a devida visibilidade e atenção. É como se o fotógrafo estivesse imbuído de uma missão, tendo declarado certa vez que acredita ter sido escolhido para mostrar a miséria alheia com dignidade e respeito[3], de forma a superar estigmas impostos pela cobertura jornalística.

Neste sentido, principalmente em relação ao trabalho nas favelas, nota-se a identificação com a influente tradição humanista do fotodocumentarismo conhecida por *concerned photographers*[4], sempre movida por preocupações que denotam um desejo de engajamento político no mundo por parte dos fotógrafos, mesmo que nos dias de hoje eles estejam cientes de que as imagens produzidas podem, quiçá, apenas contribuir para iniciar a discussão de um assunto. Cypriano, por exemplo, diz acreditar que a fotografia pode interferir na medida em que consegue sensibilizar o espectador.

---

[3] Entrevista publicada no site www.brazilcomze.com/interview/andrecypriano.html. Acessado em 09/06/2008.

[4] Este termo foi utilizado em 1966 por Cornell Capa (1918-2008), irmão do fotógrafo Robert Capa, ambos associados da lendária agência Magnum. "Em 1967, é apresentada em Nova Iorque a exposição *Concerned Photographers,* na linha da *The Family of Man*. (...) Cornell Capa fundará (...) o *International Center of Photography*, que organizou o referido certame. Pela primeira vez, Bishof, Kertész, Capa, Leonard Freed, Dan Weiner e David 'Chim' Seymour foram reagrupados numa tradição que, na fotografia de notícias, prolonga um certo humanismo. Em 1973, o Centro apresentou a segunda exposição, em Jerusalém, reunindo fotografias de Don McCullin, Gordon Parks, Eugene Smith, Hiroshi Hamaya, Marc Riboud, Ernst Haas, Bruce Davidson e Roman Vishniac. Estes nomes reuniram-se aos primeiros enquanto nomes relevantes da tradição fotográfica humanística." (Sousa, 2000:131)

Este compromisso passa pelo esforço de compreensão das questões referentes à realidade ou aos acontecimentos que se quer abordar, para que se possa apreender seus significados, acreditando que, assim, seja possível expressá-lo fotograficamente. A aposta, portanto, é nas propriedades da foto como representação de uma realidade que deve ser conhecida, ainda que se preserve o espaço para uma visão subjetiva e para os jogos estéticos do fotógrafo, em contraste com outras vertentes do fotodocumentarismo contemporâneo que ressaltam o caráter de signo não apenas da fotografia, mas também dos elementos do mundo fotografado[5].

A condição de autor atribuída ao fotógrafo é um outro dado importante a ser considerado quando pensamos no estatuto daquele que empunha a câmera em práticas como aquela exercida por Cypriano. Nos capítulos anteriores, vimos como este lugar foi sendo construído para os fotógrafos no contexto da fotografia moderna[6]. Tornou-se constante a afirmativa de que as imagens fotográficas encontram-se no limiar entre o documento e a arte, assegurando o reconhecimento do estilo do fotógrafo ou de sua marca pessoal que se manifesta através de um modo particular de olhar e estar no mundo, capturando os traços da realidade visível com certos recursos do dispositivo.

É preciso ressaltar que o caráter autoral da obra dos fotógrafos não está em discussão aqui. Trata-se de um traço legítimo, sem dúvida, para muitos dos grandes mestres da fotografia moderna bem como da fotografia contemporânea. Gostaríamos de sublinhar apenas que este lugar de autor oferece ao fotógrafo certas prerrogativas que configuram uma linha de força importante na cena fotográfica e no momento da edição. Tal poder evidencia-se não só por sua condição óbvia de detentor da câmera e do saber para utilizar seu instrumento, como também pela própria iniciativa de ir a campo e pelo controle que ele terá das etapas posteriores, no processo de conformação do *corpus* de imagens que serão exibidas ou colocadas em circulação.

Tal relação, naturalmente assimétrica, entre fotógrafo e fotografados, pode ter este aspecto reforçado quando há uma diferença social e/ou cultural bem

[5] Como exemplos, citamos os fotógrafos britânicos Martin Parr, Anna Fox e Chris Steele-Perkins.
[6] Cf. p. 58 e p. 74.

marcada entre uns e outro. O autor é quem irá decidir qual será a forma final do relato visual que, mesmo sendo visto pela comunidade retratada, será também oferecido a um público que, como o fotógrafo, não pertence ao universo fotografado. Evidentemente, isto não exclui a possibilidade da existência de zonas de intersecção. As posições dos sujeitos podem se requalificar, dependendo do ponto de vista. Cypriano, por exemplo, ao fotografar nas favelas da Venezuela, não deixa de compartilhar com as pessoas que lá moram a condição de latino-americano, o que, inclusive, segundo suas declarações, facilitou sua entrada nos lugares. Da mesma forma, quando suas fotos são exibidas fora do Brasil, poderiam muito bem ser vistas como o trabalho de um fotógrafo brasileiro que documenta uma comunidade brasileira, caindo assim no circuito das representações das "minorias", leia-se, das culturas de países subdesenvolvidos ou emergentes.

Entretanto, pensando aqui na cena fotográfica e, depois, no momento da experiência com as imagens produzidas, queremos apenas observar que se configura em projetos como estes uma distinção clara e clássica entre observadores e observados. O fotógrafo é, via de regra, alguém que vem de fora com a proposta de realizar um trabalho de documentação dentro de uma determinada comunidade, colocando-se inescapavelmente em uma relação de alteridade com um espaço e com as pessoas que vivem nele. Seu olhar é constituído *para* e *a partir* de um ponto de vista situado mais "do lado de fora" do que "do lado de dentro", ainda que ele lance mão de estratégias que visem criar maior cumplicidade com as pessoas que pretende fotografar.

Cypriano adotou duas medidas estratégicas complementares no trabalho da Rocinha para forçar a ampliação de um terreno intersubjetivo de experiência com os moradores do lugar que queria retratar. Primeiro, como sabemos, a aliança com alguém que pertencia à comunidade, repetindo aqui um método adotado há muito pelos antropólogos nas pesquisas de campo, onde a figura do informante é fundamental. No seu caso, tratava-se também de uma forma de superar uma certa posição de vulnerabilidade que o fotógrafo não deixa ocupar ao entrar num território sobre o qual não tem domínio algum, que ainda tem que ser decifrado,

inclusive em prol de sua segurança. Para Cypriano, a amizade com Paulinho, o presidiário ligado à facção criminosa Comando Vermelho, funcionou como um passaporte[7]. "Como contei a história de dentro para fora, mostrando o porquê de eles terem se tornado criminosos, houve uma relação de confiança. Por isso, todos os 'soldados' do tráfico sabiam quem eu era e pude circular com total segurança", contou o fotógrafo à repórter Mônica Loureiro[8]. Assim, ele pôde freqüentar as casas dos moradores, percorrer caminhos e conhecer lugares de outro modo inacessíveis, desde os recantos da floresta limítrofe à favela até as áreas normalmente vetadas pelo tráfico[9].

A outra estratégia adotada foi a de morar por 30 dias na comunidade, mergulhado no seu cotidiano, sujeitando-se às mesmas condições de existência das pessoas dali, aprendendo a praticar o espaço do outro. Cypriano atribui ao tempo de permanência na favela o fato de ter conseguido o que considera que são imagens "100% verdadeiras", feitas depois de um período de convivência no qual as pessoas acabaram se acostumando com sua figura, sempre com uma câmera na mão, repetindo assim um expediente comum entre os documentaristas. Com esta cumplicidade construída aos poucos, o fotógrafo acaba também se deixando guiar pelas pessoas fotografadas, o que configura uma certa abertura à participação dos moradores da Rocinha na construção da representação do lugar onde vivem e de si próprios.

Apesar do seu empenho para estabelecer laços com aquela comunidade, o que lhe rendeu a amizade verdadeira com alguns dos moradores e, como ele declara, as mais de 200 visitas que fez ao lugar depois de encerrado o projeto, o fotógrafo não deixa de ocupar a posição de alguém que tem que se esforçar para

---

[7] Cypriano conta que, a partir de então, sempre que vai entrar numa comunidade, procura o apoio de guias ou de líderes locais, pessoas que além de conhecer bem o lugar, são respeitadas pela comunidade e bem-vindas "Este contato pessoal é crucial para compreender melhor sua cultura, história, estilo de vida, arquitetura única e, obviamente, seus problemas."
(Entrevista ao *site* analitica.com: http://www.analitica.com/va/arte/dossier/8390882.asp)

[8] LOUREIRO, Mônica. *O que ninguém faz questão de ver*. Tribuna on line. http://www.tribuna.inf.br/anteriores/2005/maio/12/bis.asp?bis=cultura01

[9] O apoio do Comando Vermelho foi importante inclusive para o trabalho de documentação de outras dez favelas cariocas que se seguiu àquele da Rocinha, a ponto do fotógrafo ter declarado que hoje ele não se arriscaria a ir a uma favela controlada por outra facção. ("Quatro perguntas para André Cypriano". *PicturaPixel – Eletronic Photomagazine.* www.picturapixel.com/arquivos/fotografo_Cypriano.html. Acessado em 29/05/2008.)

vivenciar o “estar dentro”. Sabemos que ele decididamente é “de fora” e é para lá que vai levar as imagens produzidas.

4.2. Fotógrafos brasileiros e imagens do povo

Na interpretação de vários autores, um dos traços historicamente mais marcantes da nossa fotografia tem sido o da busca pela identidade do homem brasileiro (Kossoy, 1983; Carvalho, 1996; Chiarelli, 1997; Fernandes Junior, 2003; Magalhães & Peregrino, 1996 e 2004; Herkenhoff, 2005). As práticas de representação que se inserem neste projeto são pautadas pela complexidade de uma sociedade caracterizada pela rica formação étnica e cultural e também por uma profunda desigualdade de classes. A temática da identidade e da alteridade, de acordo com o crítico Tadeu Chiarelli, teria sido herdada pela fotografia de toda uma tradição modernista da arte brasileira:

> “Documentar, registrar, tornar visível a paisagem humana do país tornou-se o interesse principal de muitos dos nossos principais fotógrafos. Tal interesse, tendo ganhado força dos anos 50 até nossos dias, produziu uma série enorme de ensaios fotográficos sobre tribos indígenas, seu cotidiano e rituais; sobre jangadeiros do nordeste e seringueiros do norte; sobre as comunidades dos pampas e sobre o operariado das grandes metrópoles; sobre os flagelados das secas e os sem-terra; sobre a situação de vida no interior de Minas e os ritos afro-brasileiros... O registro do ‘brasileiro’, tendo sido excluído do universo de interesses da pintura modernista local (após o fim histórico das obras de Cândido Portinari, Di e outros) migrou decididamente para a área da fotografia, constituindo aos poucos – mas para muitos – a sua própria razão de ser.” (Chiarelli,1997)

Nos termos do diagrama, fazemos referência neste ponto a um dos domínios de co-existência dos enunciados fotográficos de André Cypriano, constituído por um certo cânone da fotografia documental brasileira. Seria temerário conectar diretamente Cypriano a uma linhagem de fotógrafos brasileiros cujo trabalho envolve a temática do outro sem levar em conta a especificidade de seu percurso e de sua época, bem como as descontinuidades que caracterizam a

produção fotográfica de um modo geral[10]. Contudo, no que diz respeito aos projetos realizados no Brasil, podemos considerar que as imagens produzidas por ele vêm ajudar a compor um grande e disperso arquivo visual resultante de interações marcadas pela diferença cultural ou de classe, ainda que isso seja mascarado por uma certa invisibilidade daquele que segura a câmera.

Em meados do século passado, essas imagens encontraram um grande meio de difusão nas revistas ilustradas, cujo projeto editorial inspirava-se nas similares européias e americanas. Tais publicações compartilhavam o esforço de tornar visível a sociedade como um todo. As revistas traziam reportagens de interesse de seu público, constituído principalmente pela classe média, entremeadas por relatos sobre outros grupos sociais e outras culturas, inclusive de países estrangeiros, um marcando sua diferença em relação ao outro. Em duas delas particularmente, a identidade cultural do povo brasileiro foi o mote para a produção de reportagens e ensaios fotográficos antológicos: a revista *O Cruzeiro* (criada em 1928) que, a partir de 1944, passou a adotar a fotografia como elemento central em narrativas visuais cuidadosamente editadas e, mais tarde, com um formato diferente, mas ainda concedendo grande importância à fotografia, a *Realidade* (criada em 1966), revista que marcou época com seu jornalismo crítico e projeto editorial arrojado[11].

Para a fotografia brasileira, a experiência de *O Cruzeiro* corresponde ao momento em que a estética moderna desaguou no fotojornalismo. A atuação do

---

[10] Como há muito já apontou ninguém menos que John Szarkowski, a fotografia não se desenvolveu "de maneira linear e disciplinada, mas cresceu aleatoriamente como um jardim abandonado, utilizando os princípios de seleção aleatória do *laissez-faire*, democracia participativa e ignorância". Partindo de um crítico que teve um papel fundamental no estabelecimento do cânone da fotografia moderna, não deixamos de sentir um certo descontentamento de Szarkowski quando ele constata o quanto "as gerações do pensamento fotográfico vêm coexistindo com pouco conhecimento mútuo" (1999: 11).

[11] No que se refere ao texto, a revista *Realidade* foi muito influenciada pelo *new journalism* americano, investindo em relatos longos de forte acento literário. Assumindo uma perspectiva de vanguarda também em relação aos temas abordados, a publicação pautou inúmeras discussões em torno de assuntos tabus na sociedade da brasileira como o aborto, a emancipação da mulher, o celibato entre os padres, o comunismo, os movimentos estudantis, etc. Da mesma forma, a cobertura das manifestações culturais não se restringia ao "Brasil profundo", mas manteve-se sempre atenta às mudanças comportamentais e aos movimentos inovadores no campo da cultura e da arte. Para saber mais sobre as revistas ilustradas brasileiras, cf. Kossoy, 1983, pp. 888-890; Fernandes Junior, 2003, pp. 142-154; Costa & Silva, 2004, pp. 97-111; Magalhães & Peregrino, 2004, pp. 52-65. Especificamente sobre a revista *Realidade*, cf. também: *Realidade – 1966-1976*. São Paulo: Editora Abril, edição especial, ago. 1999.

fotógrafo francês Jean Manzon, que já trabalhara nas revistas *Paris Match* e *Vu*, foi decisiva para a adoção do novo estilo (cf. Magalhães & Peregrino, 2004). Com Manzon na revista, a fotografia deixava de ser mera ilustração ou imagem comprobatória e passava a ser compreendida pelos profissionais como uma linguagem com recursos e vocabulário a serem exercitados.

Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, antes dos anos de 1950, "a prática do fotógrafo modernista e a do fotojornalista eram totalmente conflitantes: de um lado a gratuidade da concepção da 'arte pela arte' e de outro a proposta de instrumentalização da fotografia e de profissionalização do fotógrafo" (2004: 107-108). Na concepção desses autores, a estética moderna corresponde a um tipo de produção que problematiza o potencial e as limitações da fotografia, tendo como referências as vanguardas fotográficas do início do século XX (Costa & Silva, 2004: 12). Assim, ao lado das influências construtivistas, do gosto pela abstração geométrica e pela invenção estética, era admitido o experimentalismo baseado em técnicas de intervenção na imagem, como a solarização, a foto-montagem ou a colagem. No Brasil, esta tendência manteve-se por algum tempo restrita aos foto-clubes, entre os quais despontava o Foto Cine Clube Bandeirante, de São Paulo. Entretanto, para Costa e Silva, "a última fase do modernismo, baseada no retorno da figuração, apresenta o mesmo tipo de exercício da visão fotográfica desenvolvido pelo jornalismo contemporâneo" (2004: 107).

É preciso entender que, na época de seu apogeu, a revista *O Cruzeiro* era uma das mais importantes fontes de informação visual sobre o país. As estradas eram muito precárias, a telefonia praticamente inexistente e a televisão estava apenas começando. Essa situação permaneceu pelo menos até fins da década de 1960. Ao lado das imagens impactantes de um país em processo de modernização, as publicações investiam no registro das raízes étnicas e das manifestações culturais do brasileiro. O "outro" da classe média urbana, principal público leitor das revistas, enquadrava-se então na categoria generalizante de "povo brasileiro", na qual cabiam todos aqueles tipos apontados por Chiarelli.

A presença de um olhar estrangeiro entre os fotógrafos atuantes no Brasil nesse período, particularmente nas revistas, é também um indicativo das referências a partir das quais ia se construindo uma visão do Brasil. "Eles souberam valorizar um Brasil até então desconhecido e colaboraram decisivamente para a construção de uma identidade para a fotografia contemporânea", acredita Rubens Fernandes Junior (2003: 142). Além de Manzon, colaboraram com *O Cruzeiro* fotógrafos brilhantes como Pierre Verger e Marcel Gautherot. Na *Realidade*, participava uma nova geração de fotógrafos imigrantes que se fixou, em sua maior parte, na cidade de São Paulo: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love, David Zingg. Este grupo marcaria época não só no fotojornalismo, como também ao contribuir para a configuração de um circuito paralelo, um ambiente cultural que valorizava a fotografia enquanto possibilidade autônoma de expressão (Kossoy, 1983: 892)[12] e incentivava os fotógrafos a desenvolverem projetos de caráter autoral, desvinculados dos veículos de comunicação.

Neste momento de valorização da figura do fotógrafo e do seu trabalho, muitos novos profissionais surgiram no país, adotando a mesma temática do homem brasileiro. Segundo Boris Kossoy, uma diferença característica dessa geração em detrimento das anteriores é a formação universitária, especialmente no campo das ciências sociais. O próprio autor, entretanto, apesar de reconhecer o valor de trabalhos que conseguiram criar imagens fortes, "livres dos condicionamentos apriorísticos em busca do 'exótico' ou de concepções estetizantes e deformadoras" (1983: 897), lança uma crítica a esta produção ao constatar que a proposta acabou virando moda e atraindo fotógrafos culturalmente despreparados para a tarefa. A este respeito, Paulo Herkenhoff observa:

> "Num país de tantos contrastes econômicos e sociais e de diversidade cultural, a fotografia sofre de uma dupla tentação frente ao real: o miserabilismo, como

[12] A partir principalmente da década de 1970, esse movimento é impulsionado pela criação de escolas de fotografia, pela introdução da disciplina nos cursos de graduação em Comunicação Social e em Artes, pelo surgimento de novos espaços de exposição e aceitação da fotografia em museus como o MAM-RJ e o MASP e por iniciativas de apoio à produção fotográfica através de instituições como a Funarte (que constituiu em 1979 seu Núcleo de Fotografia) (Kossoy, 1983: 892-897). Cf. também: Magalhães & Peregrino, 2004.

> expressão de uma má consciência pequeno-burguesa, e o exotismo, remanescente das projeções das fantasias européias medievais de um Paraíso na Terra em pleno século XX. E logo tão próximas do Inferno." (2005: 228).

Até os anos de 1980, este tipo de fotografia voltada para o registro do homem brasileiro e dos problemas sociais praticamente dominou a fotografia no país, dentro e fora dos veículos de comunicação, transformando-se mesmo, com algumas exceções, num clichê. No entanto, a banalização desta produção, para a qual contribuiu este modismo sem consistência apontado por Kossoy, já era um indicativo de que mudanças significativas viriam a seguir. Com efeito, no final daquela década despontou uma nova geração de fotógrafos e artistas cujo trabalho é marcado por uma dupla perspectiva crítica em relação ao modelo praticado anteriormente: uma desconfiança ante a possibilidade de fixar a imagem do "homem brasileiro" numa sociedade marcada por diferenças tão profundas, e uma perda da inocência no que diz respeito à transparência da imagem captada pelo dispositivo fotográfico[13].

Deste modo, abordagens mais conceituais ganham evidência e rompem com a estética documental até então hegemônica. Segundo Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, a atitude de experimentação nas artes e na fotografia verificada naquele período pode ser explicada também, em parte, pela lenta abertura política que se processava no país. O novo cenário propiciava uma espécie de liberação da tarefa de contestação e resistência exercida anteriormente:

> "The documentary focus gave way to more openly personal, experimental and conceptual forms. In comparison to the previous decade, characterized by political dictatorship and repression (...), the eighties were notable for the shift from submission, censorship and isolation from international artistic movements, to a situation where artists went all out to make up for their lost freedom of expression. Thus, photography became integrated with other artistic languages –

[13] Tadeu Chiarelli cita trabalhos de Rosângela Rennó, Paula Trope, Cris Bierrenbach, Marcelo Zocchio, Rubens Mano e Rochele Costi, entre outros. Paulo Herkenhoff argumenta que a atitude de experimentação que vingou nos anos de 1980 e 1990 encontra precedentes na década de 1970, na obra de artistas plásticos importantes que incorporaram a fotografia em seu trabalho, como Iole de Freitas, Emil Forman, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Waltércio Caldas, Antônio Dias e Anna Bella Geiger.

> painting, graphic arts, design. Conceptually, it burst through its former descriptive confines." (Magalhães & Peregrino, 1996: 21)[14]

No entanto, nem a mudança de paradigmas nem as experimentações observadas no domínio da fotografia implicaram no abandono da temática do outro. De um lado, o que ocorreu foi um deslocamento: o foco estaria não tanto no outro, mas na problematização da representação do outro através da imagem fotográfica. Tal tendência permaneceu no conjunto da produção que ganhou prestígio a partir da década de 1990 nos circuitos das artes visuais e das artes plásticas[15].

Por outro lado, ainda que tenha que dividir espaço com outras propostas éticas e estéticas presentes na cena fotográfica contemporânea, ou mesmo sendo obrigada a repensar suas próprias abordagens, a fotografia documental direta persiste como uma vertente significativa na produção brasileira. As correntes que se identificam com a fotografia documental podem ter amenizado suas ambições reformistas, mas muitos fotógrafos continuam ligados às funções clássicas de tentar preservar algo das coisas fadadas a desvanecer, de estender a visibilidade dos problemas sociais de uma maneira que parece pretender respeitar a dignidade das pessoas ou então, simplesmente, encontram na fotografia uma forma de vivenciar o seu vínculo com o mundo, tentando saber algo mais da experiência do outro.

4.3. *Rocinha*, o livro

Mas, afinal, qual percurso o fotógrafo-autor nos oferece para que possamos ver e saber algo sobre a Rocinha? Como os recursos plásticos de que ele se serve marcam este caminho? Vamos nos concentrar agora nestes aspectos,

[14] "O foco documental dá lugar a formas mais abertamente pessoais, experimentais e conceituais. Em comparação com a década anterior, caracterizada pela ditadura política e repressão (...), os anos 80 foram notáveis pela mudança da submissão, censura e isolamento dos movimentos artísticos internacionais, para uma situação em que os artistas davam tudo que podiam para recuperar sua liberdade de expressão perdida. Assim, a fotografia tornou-se integrada a outras linguagens artísticas – pintura, artes gráficas, design. Conceitualmente, ela irrompe seus limites descritivos anteriores."

[15] Na XXIV Bienal de São Paulo (1996), por exemplo, a curadoria de Paulo Herkenhoff reuniu o trabalho fotográfico de Arthur Omar, Claudia Andujar, Rochelle Costi, Vik Muniz, Rosângela Rennó e Miguel Rio Branco.

priorizando a descrição da estrutura da obra em linhas gerais e comentando algumas imagens.



O livro começa num ritmo cinematográfico. Como rápidos *takes* sucessivos de um filme, ao folhear as primeiras páginas vemos uma seqüência de quatro fotos que situa a favela na cidade e as pessoas na favela. *Zoom in*. Primeiro, uma grande fotografia aérea, em formato panorâmico, localiza a Rocinha entre a pedra Dois Irmãos, parte da malha urbana da cidade do Rio de Janeiro e a mata imensa. O próximo plano segue o movimento de aproximação, ainda aéreo: o quadriculado característico formado pelas casas da favela praticamente enche o quadro, deixando ver numa das pontas o asfalto de uma larga avenida, além da moldura estreita de vegetação. Uma ladeira em forma de S, ainda vista de cima, atravessada por fios elétricos e alguns transeuntes, aparece em seguida, fazendo-nos chegar mais perto. Na última cena, já estamos no nível do chão: no mesmo formato panorâmico, um homem sem as pernas, desce a curva num *skate*, sorriso discreto, tendo nas mãos um chinelo que faz o papel de freio.

Depois deste prólogo, várias páginas são ocupadas pelas seções habituais deste tipo de publicação[16]. Mas pela pequena amostra de imagens que já se viu até aqui, é possível perceber a presença de valores estéticos da fotografia moderna em sua forma mais geral: as composições exatas, a preocupação com uma certa organização formal, a construção do espaço pelo golpe de vista bem estudado, a busca pelo momento "certo" para acionar o obturador da câmara, o controle da escala tonal, a exploração das texturas, etc. A cada tomada, Cypriano faz valer as prerrogativas de quem efetua o golpe que recorta o espaço, enquadrando-o, elegendo com a maior precisão possível o que vai dentro e o que vai fora do quadro. A força plástica da curva do S, por exemplo, é ressaltada pela tomada de cima, num momento de pouco movimento de pessoas e veículos; por outro lado, a arquitetura compacta e heterogênea que é peculiar dos espaços populares impõe-se nas beiradas da rua, sendo incorporada pelo fotógrafo, assim como os fios dos postes, produzindo-se um ruído na composição geométrica. Na fotografia seguinte, é ainda mais evidente o gesto do fotógrafo ao moldar o espaço: a câmera apontada para baixo faz com que quase toda a superfície da imagem seja ocupada pela textura do chão da rua que se confunde ao granulado da cópia. De um lado, apenas a figura de "Mike do *skate*" pontua o espaço praticamente liso. Do outro, no cantinho, mais distante, alguns transeuntes.

As primeiras fotografias do livro também permitem constatar que a identificação de Cypriano com os *concerned photographers*, além de temática, também é estilística. A valorização do elemento humano, traço característico do trabalho dos fotógrafos engajados como Cypriano, é acompanhada da busca por imagens que produzam algum impacto emocional através, por exemplo, da exploração das propriedades plásticas da fotografia em preto e branco, material utilizado há gerações pelos documentaristas, que resulta numa certa dramaticidade. Não é à toa que ele cita entre suas influências Sebastião Salgado e Eugene Richards, fotógrafos que, na atualidade, dão prosseguimento a esta tradição.

[16] A saber: página dupla com título, autor e editora (pp. 10-11), ficha técnica e catalográfica (p.12), nota dos editores (p.13), dedicatória (p.15), agradecimentos (p.17), texto de apresentação assinado pelo antropólogo Rubem César Fernandes, diretor-executivo da ONG Viva-Rio (pp.18-19) e texto de apresentação de André Cypriano (p.21).

Assim como todos os projetos autorais de Cypriano, as fotografias do livro, como vimos, foram realizadas usando o bom e velho filme preto e branco: os grãos de prata em suspensão na gelatina e depois entranhados no papel de fibra, constituindo materialmente a imagem. É o próprio fotógrafo que faz suas ampliações, controlando as tonalidades de cinza e os contrastes, assumindo que nesta etapa do trabalho também se manifesta sua autoria. Ele se declara viciado pela platina queimada no papel fotográfico. Muitos, aliás, sucumbimos a este fetiche irresistível da fotografia, adquirido sob a luz vermelha dos laboratórios[17]. Portadora de uma nobreza antiga, a fotografia em preto e branco é tida como um clássico até mesmo entre os fotógrafos documentaristas de hoje. Cypriano justifica esta escolha lançando mão de um argumento bastante conhecido e, decerto, ultrapassado: o de que o preto e branco funciona como uma interpretação da realidade e a cor, como um reflexo dela[18]. Em que pese o fato da tradução do colorido das coisas em tonalidades de cinza facilitar, para o fotógrafo, a abstração de detalhes que de outro modo trariam um realismo indesejado a certos elementos da imagem, a cor já foi incorporada há muito ao léxico dos documentaristas contemporâneos, que nem por isso deixam de expressar com ela uma visão muito pessoal do mundo[19].

Nas imagens de Cypriano, a granulação salta aos olhos freqüentemente. Em algumas fotografias, a estrutura granular dos cristais de prata metálica chega a se confundir com a textura das formas representadas. Produz-se, nesses casos, um alisamento da imagem, na qual a homogeneidade presente na superfície da cópia – feita dos grãos irregulares – é ressaltada, em detrimento das reentrâncias e descontinuidades dos cenários fotografados. Quando isso acontece, o trabalho contraria toda uma vertente da fotografia que sempre visou a diminuição do tamanho dos grãos, procurando alcançar ao máximo a materialidade dos objetos

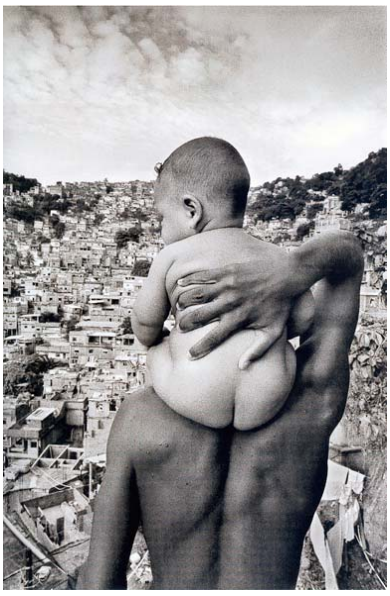
[17] Lembramos aqui de Arthur Omar, escrevendo sobre as sessões de ampliação para a exposição *Antropologia da face gloriosa*: "O próprio ato de ampliar desmesuradamente um detalhe mínimo era, por si só, produtor de um gozo estético durante o trabalho, um ato fundamental. (...) Há um *pathos* específico, uma chama que se acende apenas ali dentro, uma emoção que só se produz no interior daquele teatro secreto e semi-obscuro (...). Uma arte completa, com seus conteúdos secretos, suas experiências radicais." (1999: 20-21).

[18] Em entrevista ao *site* brazilcomze (www.brazilcomze.com/interview/andre_cypriano.html).

[19] No caso da fotografia brasileira, citaríamos aqui o trabalho de Luiz Braga e Miguel Rio Branco como exemplos de destaque.

fotografados[20] e, às vezes, um maior grau de objetividade ou uma imagem ainda mais transparente. Ao optar por exibir tais elementos constitutivos da imagem, Cypriano chama atenção para a própria fotografia de base química, esta também prestes a desaparecer, ao menos no consumo corrente. Ao mesmo tempo, é mais um recurso estético mobilizado pelo fotógrafo no engendramento de suas imagens, funcionando também como indicador da instância enunciativa.

Além da textura da prata, vemos se apresentar, com igual força no livro, as texturas dos corpos. O pai que carrega o bebê nas costas diante da massa de edificações precárias; os homens que soltam pipa, vistos contra o céu; a fotografia de Marcela (desta vez sem as inscrições da capa); as jovens Lilian e Eliane, posando com disciplina para o fotógrafo; o close bem fechado no rosto de MC Gorila, obrigando-nos a encará-lo. Nesta seqüência de apresentação dos moradores da Rocinha que retoma a narrativa visual do livro após os textos de abertura, a pele das pessoas está exposta – assim como em muitas outras fotos que se seguem. Aqui, vê-se com clareza uma peça de roupa em apenas uma fotografia: a da menina Marcela. Os corpos da favela aparecem quase sempre seminus no livro de Cypriano.

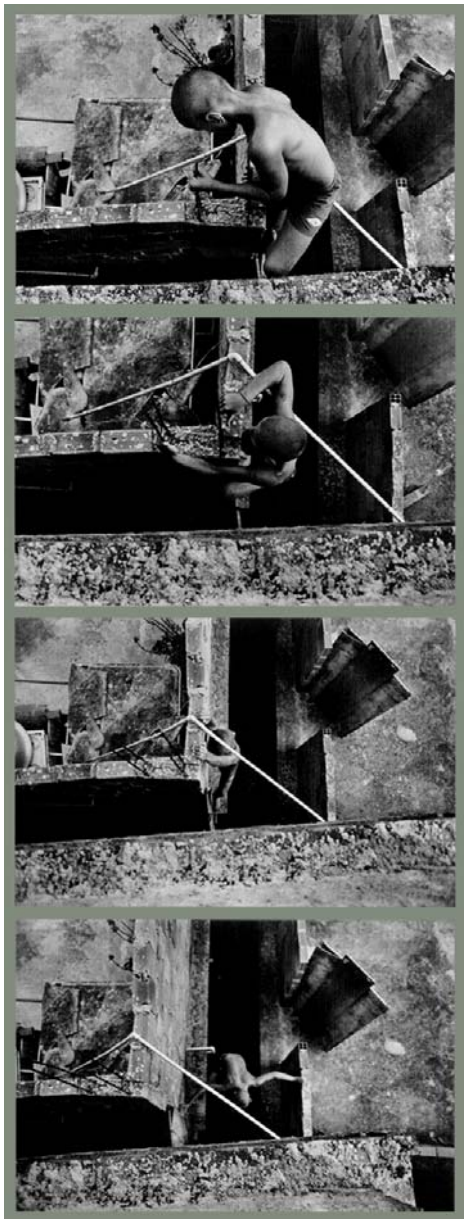


A foto que inicia a série de personagens é também a que inaugura o relato sem palavras que se seguirá. Nela, divisamos os corpos de um pai e de um bebê. O menino está sentado nos ombros do pai, ambos de costas para nós, diante da típica massa de edificações da favela. Figura e fundo: o homem e, fora dele, o espaço no qual ele vive e que ele deve dominar. Trata-se de uma estrutura que se repete ao longo do livro, como veremos adiante. No caso desta foto, não se impõe

[20] Eis o depoimento de Diane Arbus, reproduzido por Dubois (1994: 102): "Quando comecei a fazer fotografia, fazia fotos muito granulosas. Ficava fascinada com as possibilidades desse processo, porque todos esses pontinhos formavam uma espécie de tapeçaria e se traduziam por intermédio de pontos. A pele tornava-se parecida com a água, que se tornava parecida com o céu, e só me preocupava com luz e sombra, muito pouco com carne e sangue. Mas, após ter trabalhado por algum tempo com todos esses pontinhos, senti um vivo desejo de abandoná-los. Queria ver as verdadeiras diferenças entre as coisas (...). Queria ver a diferença entre a carne e o tecido, a densidade dos diversos materiais, o ar, a água, o brilhante. Então, aos poucos, tive de aprender várias técnicas para tornar isso claro. Comecei a ficar terrivelmente obcecada com a nitidez".

por esta contraposição nenhuma vulnerabilidade, apesar da pele nua de ambos, focalizada em primeiro plano. Ao contrário, eles dominam a cena. A tensão que se percebe nos músculos jovens do pai ao segurar o bebê revela a força com a qual ele encaixa sua mão espalmada nas costas da criança, fazendo as dobrinhas da pele aparecerem-lhe por entre os dedos. O corpo do filho esconde a cabeça do pai e é o menino que, virando ligeiramente o pescoço, olha para a parte do espaço aberto que não podemos ver, fora do campo.

Afora duas fotografias que, respectivamente, acompanham a lista de agradecimentos e a apresentação de Cypriano, as imagens do livro aparecem sozinhas, sem nenhuma palavra a lhes guiar o sentido. O conteúdo de cada foto é identificado ao final do volume, em legendas sucintas, quase telegráficas, na seção intitulada "Lista de Fotografias". Segue-se, portanto, em *Rocinha*, o preceito moderno da autonomia da imagem, procurando gerar uma experiência puramente visual em seus espectadores, seja através da fruição das fotografias isoladas, ou encadeadas umas às outras. Caberá assim aos leitores especular sobre as relações entre as imagens a partir do modo como elas são organizadas pelo fotógrafo.



Uma ou outra foto funciona como passagem de uma série à seguinte. Por exemplo, depois da seqüência que introduz os personagens, vemos no canto esquerdo de uma página dupla em branco, quatro fotografias pequenas organizadas verticalmente. Tomadas de um mesmo ponto de vista fixo, de cima para baixo, elas narram o movimento de um menino que desce com destreza de uma laje até o fundo de um beco. Tais fotos parecem retomar o movimento de entrada na favela da seqüência que

abre o livro, dominada pelas imagens aéreas. Neste caso, o plano das tomadas é mantido: apenas o menino se move dentro do quadro fixo, como nos fotogramas de um filme.

Ao virar a página, encontraremos a primeira foto do livro que mostra a favela de dentro. A imagem escolhida mostra uma viga que divide o quadro em duas partes, na qual vemos a inscrição pintada “Galeria de todas as artes da Rocinha”; por baixo dela, o esgoto a céu aberto, perfeitamente focalizado. Em seguida, mais imagens mostram mais lixo. Por fim, há a cena de uma enxurrada que desce com força uma viela, impedindo a passagem de uma senhora de cabelos brancos. Ao movimento rápido das águas de um lado, abraçando um poste, corresponde a força da velha mulher que tenta se segurar num batente de janela e manter a salvo suas sacolas de compras, alongando o pescoço para ver se há jeito de prosseguir.



Como se pode ver, o modo narrativo é bastante explorado na edição do livro. E de que maneira poderíamos explicar a narratividade da fotografia? Sabemos bem que as fotos são formas não temporalizadas, ao contrário do cinema e do vídeo. De acordo com a definição de Jacques Aumont (1995b: 160), as imagens temporalizadas são aquelas que se modificam ao longo do tempo. Para alguns narratologistas, tal princípio de transformação é exatamente um dos que caracteriza a narração, juntamente com o princípio da sucessão. Se considerarmos a perspectiva da narratologia da expressão, que privilegia as matérias de expressão específicas dos enunciados, as imagens em movimento teriam assim uma narratividade intrínseca[21].

[21] A narratologia desenvolveu-se em dois ramos: a narratologia do conteúdo e a narratologia da expressão. A primeira vertente concentra-se nos conteúdos narrativos, ou da história contada,

Esta afirmação, entretanto, não permite concluir que a imagem fixa não poderia produzir o que se reconhece como uma narrativa.

Para começar, podemos lançar mão do argumento de Marc Vernet, segundo o qual qualquer representação de um objeto reconhecível é capaz de gerar uma narração, ainda que incipiente. Para Vernet, esta propriedade geral da imagem figurativa é um dos motivos que explicam o destino narrativo do cinema.

> "mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele 'conta': qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social, que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence (...)." (Vernet, 1995: 90)

Além do germe de narratividade contido na figuração, uma narração um pouco mais desenvolvida também pode advir da sucessão de imagens fixas ou da representação de vários episódios de uma mesma história numa única imagem, como lembra Aumont (1995b: 246). Ainda que a transformação aí implicada seja imaginária, construída virtualmente pelo espectador, quando apreciamos tais imagens podemos inferir que há uma certa evolução organizada por uma instância narrativa[22].

Neste ponto, será útil retomar rapidamente aquele esquema de André Gaudreault (1989). No capítulo anterior, apresentamos o nível narrativo da *mostração*. O segundo nível, que se sobrepõe a este primeiro, é que recebe do pesquisador a denominação de *narração* propriamente. O narrador filmográfico é aquele que tem a prerrogativa de manipular a seqüência dos planos cinematográficos na montagem. Gaudreault atribui as funções verdadeiramente narrativas apenas a ele. Assim, nos termos do pesquisador, a narração é de fato produzida no momento em que o narrador filmográfico cria um determinado encadeamento das imagens – sua *mise en chaîne* –

---

independente dos meios utilizados para isso. Para o outro ramo, o mais importante é a expressão narrativa, fazendo diferença se a matéria de expressão é a palavra escrita ou a imagem. Por exemplo, enquanto o enunciado lingüístico pode estar associado a uma forma que não seja narrativa, o mesmo não se pode dizer do enunciado cinematográfico. Cf. Gaudreault, 1989: 42-43.

[22] Esta idéia também está presente em Vernet (1995: 92-93), no ponto em que ele argumenta que até mesmo os filmes experimentais, ditos não-narrativos, levam os espectadores a procurar estabelecer relações entre os planos.

através do qual possam ser percebidas relações espaço-temporais, de causa ou de conseqüência entre os planos[23].

Assim, podemos concluir, juntamente com Aumont e Gaudreault, que "a narrativa (...) se inscreve menos no tempo do que na sequência", definindo-se mais pela "ordem de sucessão dos acontecimentos" (Aumont, 1995b: 246). Desse modo, ela pode ser facilmente produzida num livro, onde as imagens fixas são apresentadas seqüencialmente, umas após as outras. Em *Rocinha*, é possível identificar várias séries de imagens que, ao representar pequenos acontecimentos relacionados e sucessivos, nos levam a inferir uma clara continuidade espacial, conduzindo-nos eventualmente à percepção de uma unidade espaço-temporal: as seqüências da capoeira, do *surf*, do passeio na mata, da feira[24].

Sobre esta última, por exemplo, poderíamos dizer que se estrutura de modo comparável ao de uma cena tal como decupada num filme documentário. Na imagem de abertura, um grande plano ordena o espaço: vemos a feira por cima das barracas listradas que atravessam todo o quadro horizontalmente, próximo a nós; em frente, ladeando a extensão da rua, vários prédios pequenos salpicados de placas comerciais e janelas formam uma parede quase fechada. Trata-se de mais uma imagem em formato panorâmico que, ampliada, potencializa ainda mais o impacto que costuma produzir[25]. Seguem-se então flashes da feira, em fotos menores: o vendedor de laranja oferece uma fruta já descascada para alguém; o açougueiro focado lá no fundo, camisa aberta, rivaliza com a cabeça de porco, presidindo o primeiro plano, mesmo sem nitidez; na imagem dos cantadores, a mão e o violão ocupam o centro do quadro. Nas duas fotos seguintes, voltamos ao formato vertical que praticamente enche toda a página. A imagem à esquerda, feita como uma lente grande-angular, produz o efeito ótico que lhe é característico: os botijões presos ao carrinho que o menino empurra, numa linha de fuga da rua estreita, parecem prestes a transbordar da imagem, desproporcionais. Finalmente, vem a foto que fecha a

[23] Para Gaudreault, "a narrativa fílmica é o produto da combinação dialética entre os dois modos da comunicação narrativa", narração e mostração (1990: 73). A instância narrativa superior e sempre impessoal capaz de realizar a fusão entre as duas etapas é denominada de *mega-narrador fílmico*.
[24] Respectivamente, pp. 46-55, pp. 62-69, pp. 70-75, pp. 86-91.
[25] A câmera de formato panorâmico tem sido utilizada sistematicamente por Cypriano nos projetos de documentação de favelas, desde a Rocinha.

seqüência, feita no nível da rua, outro plano geral. Neste caso, o fotógrafo criou um efeito inverso ao da imagem anterior, achatando os planos, provavelmente com a utilização de uma lente teleobjetiva. Se a aproximação dos planos acentua o caos, a composição vertical tenta organizá-lo: no pé da fotografia circula a massa dos freqüentadores da feira; o meio é atravessado pelas lonas de cobertura das barracas, cuja nitidez varia dependendo da sua distância de nós; fios elétricos misturam-se às lonas e também ao último plano, formado pelas fachadas de três andares recortadas por janelas quadradas. Fim da seqüência. Preenchendo os intervalos ou as lacunas entre essas imagens, construímos a continuidade de um espaço representado, cujo referente sabemos existir no mundo. Da seqüência espacial, pode-se, portanto, produzir um efeito de duração na experiência temporal do espectador, na medida em que passeamos pela feira.



Se é possível identificar seqüências ordenadas por um modo narrativo, há alguns momentos em que grupos de imagens se evidenciam como registros de pequenos inventários. Nestes casos, o que está em jogo é a formação de um catálogo de tipos, fazendo valer uma outra lógica, tão importante nas práticas fotográficas

quanto a forma narrativa. As fotos que individualizam algumas edificações da Rocinha, escolhidas a dedo, são um exemplo. Em quatro imagens da série, o fotógrafo-pesquisador mantém a mesma composição guiada por uma função descritiva: todos os enquadramentos, verticais, procuram registrar as construções por inteiro, situando-as minimamente em seu entorno e optando por um ponto de vista que assegure a exibição de suas particularidades. A quinta fotografia, horizontal, também cumpre a tarefa de descrever uma casa, cuja fachada, mínima, pintada de branco, coincide com o vértice formado por dois becos: apenas aqui, há a presença de uma menina que observa o fotógrafo pela porta entreaberta, escondendo parte do corpo. Percebe-se claramente o fotógrafo agindo como um colecionador empenhado na pesquisa de tais soluções arquitetônicas criativas e inusitadas, pautadas pela exigüidade de espaço e às vezes pela precariedade material.



A presença de muitas fotos de crianças da Rocinha remete também a uma lógica de categorização, apesar das singularidades de cada menina e menino. Há várias dessas imagens no livro, mas em um certo ponto configura-se uma série que, dada a maneira como foi construída, indica igualmente um ponto de vista que o fotógrafo deseja colocar. É que a seqüência começa com uma cena muito forte: um menino negro segura um revólver, sentado numa escadaria estreita ladeada por paredes de cimento muito sujas, olhando-nos de frente. É a única foto em que um signo da violência aparece de forma explícita no livro. Na verdade, esta imagem tem uma relação importante com a anterior: a que mostra um pequeno muro, mais parecido com uma lápide, onde há uma inscrição pintada de branco, muito gasta, que lemos com dificuldade: JARDIM CRECHE SOSSEGO DA MAMÃE – INSCRIÇÕES ABERTAS. Ao virar a página, deparamo-nos com o olhar impassível do garoto. Assim como Marcela, os traços do rosto traem uma certa dureza: suas feições parecem ser as de um homem, a cabeça é um pouco desproporcional ao resto do corpo que, mesmo infantil, também é forte, atarracado. A presença da arma pode oferecer uma decodificação muito rápida ou simplesmente nos fazer medo. Os tons são de um cinza chumbo. Prosseguindo na leitura do livro, entretanto, há uma quebra: vamos ao pólo oposto da inocência infantil, com as fotos de meninas muito risonhas brincando para a câmera. Na primeira, as crianças parecem mesmo provocar a ação do fotógrafo, aproximando-se das suas lentes. Na imagem seguinte, uma garota de biquíni, num dos becos da favela, mostra as mãos cobertas de espuma. O belo menino Michael, molhado provavelmente por um mergulho no mar, é o próximo a aparecer, posando relaxado para o que chamamos de close-up: o quadro frontal bem fechado no seu rosto. É uma imagem forte, mas a foto que fecha a série é uma panorâmica na qual estamos na areia da praia, próximos à faixa de arrebentação das ondas fracas. Muitas crianças brincam na parte rasa do mar, a certa distância. Em primeiro plano, no centro do quadro horizontal, uma menina sentada na areia de costas para nós, contempla todo o cenário, alheia à cena. Esta foto funciona também como passagem para a próxima seqüência, a dos pescadores, e encerra o bloco das crianças com a atitude de contemplação comum a muitos personagens de Cypriano no livro *Rocinha*.

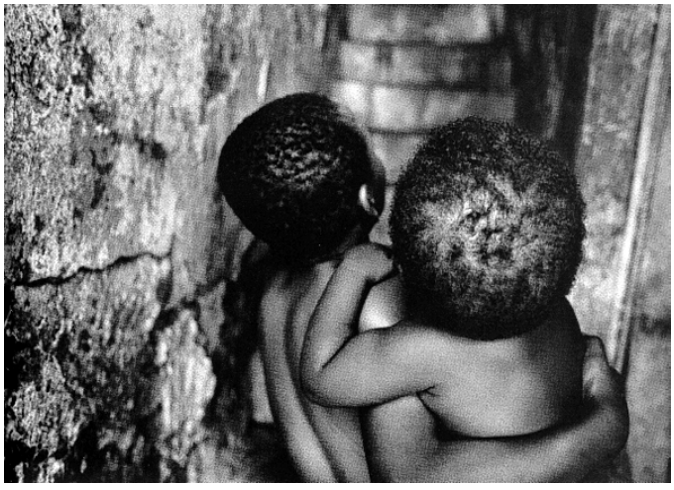


Ainda lembrando o modo do inventário, encontramos uma série de close-ups que parecem estancar o fluxo das seqüências narrativas. Agindo como um colecionador, o fotógrafo registra de maneira sistemática várias faces de moradores da Rocinha. Ao todo, encontramos seis destes enquadramentos, além de um retrato um pouco mais aberto. Alguns deles aparecem isolados na obra, em momentos chave, funcionando como uma barreira que nos obriga a parar e olhar bem antes de virar a página, como acontece com a foto do garoto com a arma ou com o close-up de MC Gorila, que fecha a apresentação de personagens. Mas temos também, num determinado ponto, uma seqüência de closes de quatro moças, Cecília, Verusa, Veridiana e Carla, uma após a outra na página nobre da direita, deixando o outro lado em branco. A primeira imagem é a mais forte. Vem logo depois de uma seqüência relativamente longa e pesada que começa mostrando mães adolescentes, passa pelo uso de drogas, pelo quarto escuro onde se vê um corpo feminino seminu, pelo erotismo das brincadeiras de carnaval e

termina na degradação e no choro no beco[26]. Daí vem o retrato de Cecília, parecendo suspender o tempo, seguido das outras. Voltaremos a elas.



Esta série de closes prepara para a seqüência final do livro. A partir daí, começam a se alternar rigorosamente dois tipos de fotos: vistas da favela e imagens nas quais os sujeitos lançam seu olhar sugerindo um estado de contemplação ou a direção de um movimento futuro: no topo de uma pedra, um garoto olha para baixo, tendo o Cristo Redentor, pequeno, ao fundo; Eliane tem o perfil emoldurado por um buraco quadrado na parede e os olhos voltados para cima; Michael contempla a paisagem da favela aos seus pés. Para terminar o relato, André Cypriano escolheu a imagem de dois irmãos pequenos. O menino maior segura o outro no colo. De costas para nós, no primeiro lance de uma escada, estão prontos para subir. Ao contrário daquela primeira imagem em que o bebê nas costas do pai contempla um espaço aberto, aqui as paredes se fecham em torno deles, por todos os lados. Ainda assim, apesar dos degraus estreitos e sujos que têm



[26] Tal seqüência não apresenta seus limites tão claros no livro quanto as outras que comentamos até aqui. Neste caso, nós a consideramos uma seqüência porque são mostradas sucessivamente cenas que podem ser associadas por tratarem de questões relacionadas ao comportamento sexual e ao uso de drogas.

diante deles, o olhar das crianças dirige-se para o alto. Vemos aí o gesto do fotógrafo querendo instalar, em algum lugar, alguma esperança.

Rocinha, o livro, tem ainda um epílogo: o pequeno texto "A origem da Rocinha – História contada por antigos moradores a André Cypriano". Através dele, ficamos sabendo das circunstâncias da ocupação do lugar, nos anos de 1940. Os primeiros a chegar ali foram 24 guardas sanitários, conhecidos como "mata-mosquitos", e suas famílias. Na época, as autoridades permitiram que eles morassem ali para o melhor controle da epidemia de febre amarela. Depois da pausa propiciada pela leitura desta história das origens, encontraremos ainda mais duas panorâmicas aéreas, uma sobre a outra, que mostram toda a região da favela: antes e depois da área ser ocupada. Um fecho para nos fazer pensar.

4.4. De dentro da cena

Como podemos caracterizar a cena fotográfica instaurada por André Cypriano e sua câmera em *Rocinha*? Concentremo-nos inicialmente nas fotografias em que as pessoas são o assunto principal, ainda que não constituam o único tema (por exemplo, quando são flagradas em determinadas situações como a feira). Entre as 96 imagens do livro, 63 mostram a gente da Rocinha[27]. Algumas delas são retratos bem cuidados: este, sem dúvida, é o forte do trabalho de Cypriano. Outras registram as pessoas em suas ações cotidianas ou em acontecimentos planejados em função do foto-documentário que vai se produzindo ali. Em cada uma dessas situações, o fotógrafo terá um *modus operandi* específico.

Um grande número de imagens do livro foi fabricado através do jogo da pose, ainda que a foto em questão não seja exatamente um retrato naquela configuração clássica, próximo do close. Vejamos, por exemplo, as fotografias de Lílian e Eliane. De Lílian, vemos apenas seus braços envolvendo o pescoço com

[27] Os únicos registros de pessoas estranhas ao lugar, não contabilizados aqui, correspondem a duas fotos que mostram turistas se aglomerando numa laje para fotografar a vista grandiosa que une a Rocinha à praia de São Conrado e, depois, cruzando a favela em jipes abertos. O outro elemento de fora se apresenta através de cartazes de propaganda eleitoral: a candidata sorridente, bem no alto da copa de uma árvore, e o retrato ilegível de um aspirante a deputado, já desbotado, num poste de madeira.

suavidade e seu rosto. Os olhos estão baixos. A luz estudada faz brilhar nos pontos certos sua pele cor de ébano. No quadro predomina a escuridão do lugar em que foi fotografada e que agora a emoldura. De certa forma, Lílian encarna um ideal de beleza negra secular, presente há muito na iconografia colonial. Eliane, na página ao lado, posa detrás de um muro de beiradas recortadas que esconde seu corpo, deixando os braços e ombros nus à vista. O fundo, de casinhas na encosta do morro, está desfocado, destacando a figura da moça. Enquanto Lílian desvia seu olhar, Eliane nos encara serenamente, firme, através do olho da câmera. As lindas moças da Rocinha posam para Cypriano cientes de que estão numa performance para uma câmera, de que estão numa cena sob o olhar do outro. Não se trata de deslegitimar, por princípio, tal procedimento. Como já sabemos, no largo espectro da fotografia documental contemporânea, cabem muitos métodos de trabalho que lidam de maneiras diferentes com o vínculo que as fotos e o fotógrafo têm com o mundo e com os outros. Nossa observação, portanto, tem apenas a finalidade de sublinhar a existência da cena em andamento, instaurada pela ação do fotógrafo e sua câmera.



A auto-*mise en scène* das moças remete nitidamente às posturas que ajudam a conferir *glamour* às modelos da publicidade e da moda que dominam a esfera do espetáculo. É bem provável que, nesta situação, Cypriano estivesse dirigindo seus modelos. Ele relata: “embora eu procure uma imagem natural, há certas fotos que eu planejo; muitas vezes eu peço para as pessoas posarem para a câmera. Acho que eu misturo a foto de moda, que eu faço no meu dia-a-dia, com

o documentarismo". Neste tipo de cena, vive-se mais plenamente – e talvez, conscientemente – a experiência da fotografia como um jogo, "uma partida sempre em andamento, onde cada um dos parceiros (o fotógrafo, o observador, o referente) vem *arriscar-se* tentando fazer a jogada certa", como uma vez caracterizou Dubois (1994: 162)[28]. "Não se coloca a questão da Verdade ou do Sentido", mas apenas a eficácia da jogada, ele escreve. Nesta mesma passagem, Dubois faz referência à *compulsão da repetição* que às vezes toma conta do fotógrafo:

> "a *compulsão à repetição* é algo essencial ao ato fotográfico: não se tira *uma* foto, a não ser por frustração; tira-se sempre uma série – metralhemos em primeiro lugar, a seleção vem depois –; só há satisfação em fotografar a esse preço: repetir não esse ou aquele assunto, mas *repetir a tomada* desse assunto, repetir o próprio ato, recomeçar todo o tempo, recuperar, como justamente na paixão do jogo, ou como no ato sexual: não conseguir se dispensar de acertar seu tiro" (1994: 162)[29].

A repetição da tomada ficou registrada nas fotos da sessão de Cypriano com MC Gorila e MC Preto. É mais uma cena em que o fundo no qual as figuras existem é o do casario da favela. Quatro imagens dividem uma página dupla e assim nós podemos vê-las todas juntas, numa micro-narrativa que nos permite reconstruir o tempo encapsulado naquela seqüência. Vivazes, os rapazes brincam um com o outro diante da câmera, para a câmera. A cada golpe do fotógrafo eles devolvem mais uma jogada e assim conseguimos flagrar o modo como vão se transformando em imagem, colocando-se sob o olhar de um outro que está fora da cena. Ali, eles parecem querer encarnar o estereótipo dos rapazes descolados que devem ser os MCs.

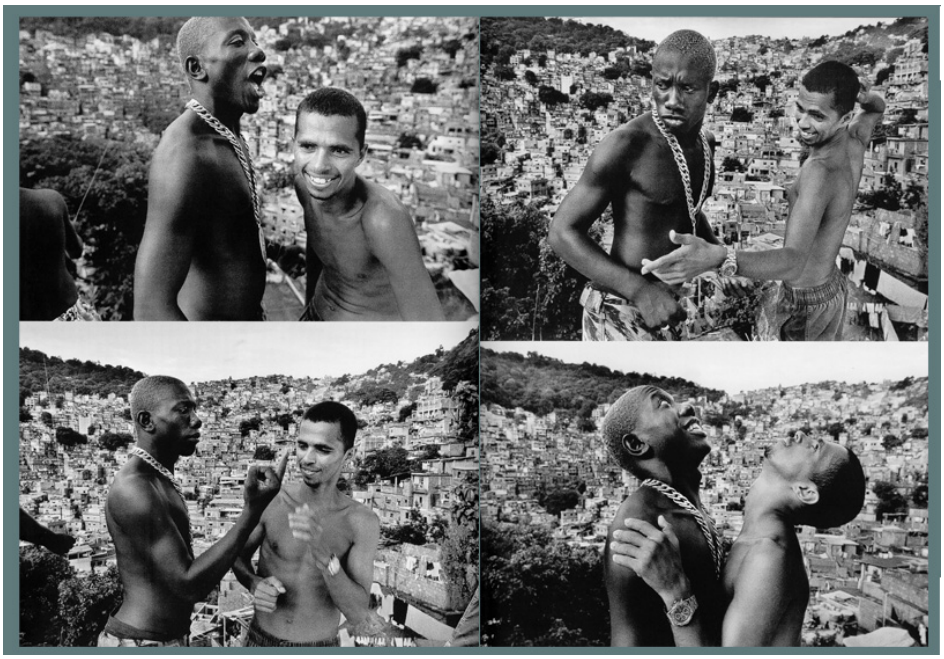
Fica difícil deixar de registrar aqui um trecho bastante citado de Roland Barthes, quando ele diz da sua experiência quando está no lugar daquele que suporta o olhar do fotógrafo, apresentando uma leitura dessa situação que coincide com aquela pretendida neste estudo. Assim ele escreve sobre a posição de alvo assumido pela pessoa que é o referente da imagem fotográfica que, na nomenclatura barthesiana, denomina-se *Spectrum*:

---

[28] Grifos do autor.
[29] Grifos do autor.

> "A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte." (1984: 27)

Assim como fazem Lílian e Eliane – que, ao posar, remetem-nos ao universo da moda – os MCs incorporam aqui atitudes que coincidem com um certo tipo de representação freqüente na esfera midiática. Principalmente MC Gorila, com sua corrente pesada no pescoço indicando um certo *status*, se esforça fazendo caras e gestos de "mau". Corresponde assim, certamente, a uma das categorias do catálogo de visibilidade já bem conhecido ao qual as subjetividades contemporâneas são instadas o tempo todo a se encaixar. Na última imagem da série, porém, o fotógrafo deixa vir uma linha de fuga: ele capta os MCs abraçados, um de frente para o outro, ambos olhando para o alto, de forma a perderem totalmente a ginga agressiva das fotos anteriores. Assim, parecem recuperar sua qualidade de meninos. Nestas seqüências, fica claramente demonstrado o quanto a foto é da ordem do performativo, como constata Dubois, tanto "na acepção lingüística do termo (quando dizer é fazer), bem como em seu significado artístico (a *performance*)" (1994: 162)[30]. Performance dos modelos e performance do fotógrafo.



[30] Grifos do autor.

Se, na maioria das vezes, as pessoas fotografadas aceitam o convite para a cena, em outras ocasiões, percebe-se alguma resistência, ainda que sutil, como aquela percebida na fotografia de Marcela, na capa do livro. A foto de Sandra também dá essa impressão: o fotógrafo está dentro de uma casa e ela, grávida, posa para ele do lado de fora, numa posição oblíqua, junto à soleira da porta. A imagem parte assim do escuro dominante nas bordas, para a luz no exterior da casa, situando a moça no centro da composição, iluminando seu perfil arredondado. Ao seu redor, desenha-se um triângulo cujos vértices são ocupados à direita por duas crianças, uma à sua frente, na sombra, e a outra lá atrás, luminosa também; à esquerda, o triângulo se fecha com o pôster de um galã global. Sandra está tímida, parece se esquivar do ato fotográfico, impondo uma certa distância.



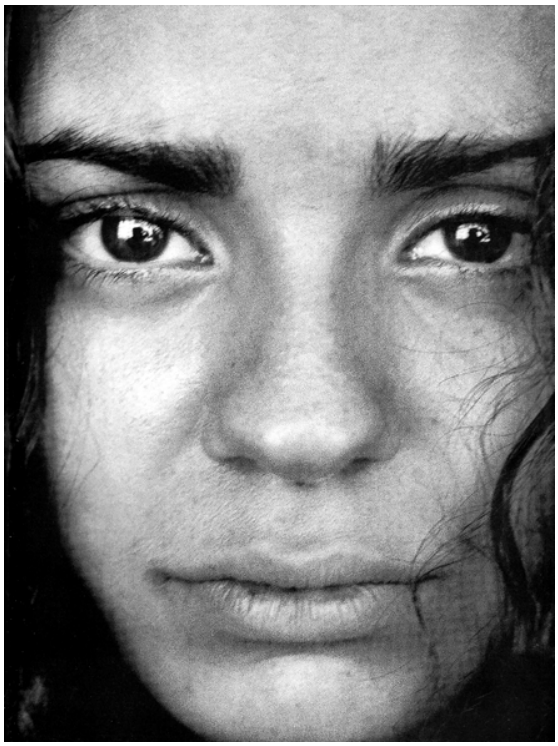


No caso dos close-ups, por outro lado, não há saída possível. O quadro fecha-se no rosto das pessoas retratadas: suas faces nuas são oferecidas por inteiro, ocupando toda a superfície da imagem. Ainda assim, vislumbramos às vezes indícios de uma certa resistência. Sheila, por exemplo, fotografada com folhas de uma planta cobrindo o olho esquerdo para curar uma conjuntivite, desvia o olhar no momento do clique. Retomemos agora a série de closes-ups das moças da Rocinha, mencionada anteriormente. Se Verusa, Veridiana e Carla parecem acomodar-se bem na cena, temos a sensação de que Cecília, que abre a seqüência, está menos à vontade, como se estivesse sendo presa pela imagem.

No seu retrato, talvez até pelo pequeno tremido da foto, quase imperceptível, pode-se entrever uma certa "tendência motora sobre um nervo sensível", definição do afeto que Deleuze busca em Bergson para falar de uma das variedades das imagens-movimento que ele identifica no cinema: a imagem-afecção.

> "A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto... (...) O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto" (Deleuze, 1985: 114-115).

De acordo com a concepção deleuziana, ao pender para um destes dois pólos – superfície refletora e micromovimentos intensivos – teríamos dois tipos de rosto: o rosto reflexivo e o rosto intensivo. Enquanto no primeiro os traços permanecem reunidos "sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível, mas imutável e sem devir", no segundo "os traços escapam do contorno, põem-se a trabalhar por sua própria conta e formam uma série autônoma que tende para um limite e transpõe um limiar" (Deleuze, 1985: 117). Certamente, Deleuze refere-se aqui ao primeiro plano no contexto de uma narrativa cinematográfica e tendo, portanto, seu sentido balizado pelas imagens que vêm antes ou depois dele. No entanto, amparados pela remissão que o filósofo faz às técnicas do retrato utilizadas na pintura, que também tenderiam para um destes dois pólos, não acreditamos que seja despropositado evocar tais categorias para falar do primeiro plano na fotografia. No rosto de Cecília, por exemplo, o efeito de arrastamento dos micromovimentos de sua expressão, ainda que sutil, produzem contornos não tão definidos quanto nos retratos das outras moças. Tal como nas pinturas que se aproximam do pólo do rosto intensivo e nas quais o pintor "opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas", percebemos em Cecília "aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar" (Deleuze, 1985: 115). Assim, no seu rosto, temos a impressão de uma certa hesitação, como se ela se debatesse diante da imobilidade imposta pelo enquadramento, numa última possibilidade de resistência à ação do fotógrafo. Pelo afeto que transborda dessa imagem, a experiência que advém dela dificilmente pode ser a da indiferença – ao menos para o espectador que se der ao trabalho de dedicar-lhe algum tempo.



Estes retratos também não deixam de portar alguma narratividade daquele tipo apontado por Vernet, decorrente de sua mera condição de imagem figurativa. Uma após a outra, somos incitados a perguntar por uma história de vida. O que sabemos dessas jovens? As informações que temos vêm de fora da imagem. Sabemos que moram na Rocinha. Fomos procurar os seus nomes, impressos na última página do livro. Aliás, a publicação tem o mérito de enunciar os nomes de várias pessoas que posaram para as fotos, principalmente para os retratos, prática não muito freqüente entre fotógrafos documentaristas. Em razão disso, o trabalho de Sebastião Salgado já recebeu uma crítica feroz de Susan Sontag:

> "o problema [das fotos de Salgado] está no seu foco voltado para os destituídos de poder, reduzidos à impotência. É significativo que os destituídos de poder, não sejam designados nas legendas. Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que inflamou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições." (2003: 67-68)

Em *Rocinha*, os nomes estão lá, mesmo que na última página, conferindo um saber a mais sobre as pessoas retratadas – para quem queira procurar, é claro. Mas ao encher o quadro com o rosto, elimina-se qualquer outra pista, qualquer outro signo de pertencimento[31]. Ficamos com os nomes e a paisagem de suas faces, sujeitos aos afetos que vêm delas, perguntando sobre o que já viveram e sobre o que elas poderiam ser, superadas quaisquer determinações.

[31] Citando Bela Balázs, Deleuze observa que o primeiro plano abstrai o rosto de todas as coordenadas espaço-temporais (1985: 124).

Além da pose explícita, há também no livro de Cypriano situações em que prevalece aquele tipo de auto-*mise en scène* atribuída por Jean-Louis Comolli ao *habitus*, isto é, condicionada pelas atividades nas quais as pessoas estão engajadas. Ainda que algumas vezes se verifique uma interação direta com o fotógrafo ou um comportamento mais exagerado das pessoas, que sabem que estão sendo fotografadas, as ações aconteceriam independentes da presença da câmera. O fotógrafo então interfere menos, a cena não obedece a planejamentos prévios. Assim, ele deve ser ágil, movendo-se atento em torno do acontecimento para conseguir reconhecer "o ritmo no mundo dos objetos reais" ou "as linhas que vão sendo traçadas pelos sujeitos", como ensinava Cartier-Bresson.

> "Trabajamos en unicidad con el movimiento como algo premonitorio de cómo la vida misma se desarrolla y mueve. Pero dentro del movimiento hay un momento en el cual los elementos que se mueven logran un equilibrio. La fotografia debe capturar este momento y conservar estático su equilibrio". (2003: 229)[32]

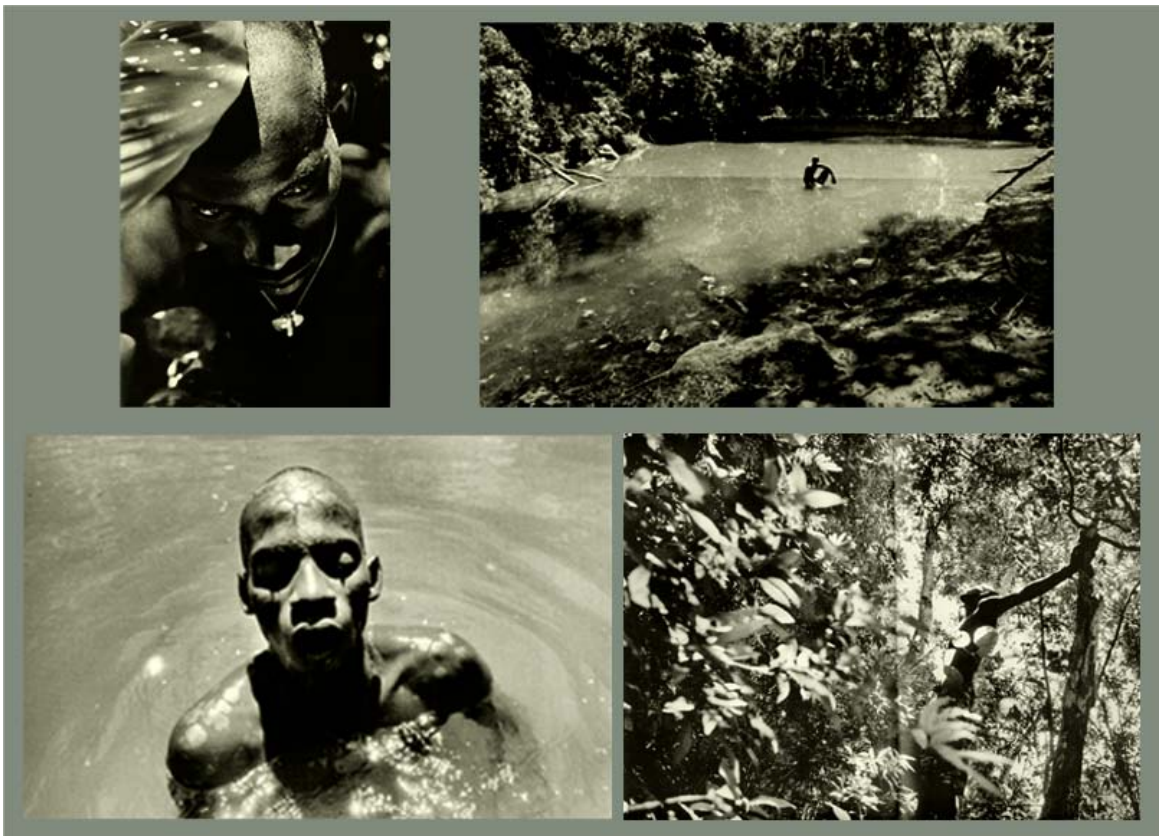
É preciso dizer que, no livro *Rocinha*, tais imagens não são as mais potentes: os homens que soltam pipa, a seqüência da feira, das crianças brincando, as cenas de brincadeiras de carnaval... Provavelmente elas funcionem, para a maioria dos espectadores, como o que Barthes chamou de "fotografia unária", o tipo de foto "mais difundido do mundo", na qual prevalece a experiência do *studium*, capaz de despertar não mais que um interesse geral de caráter cultural.

Finalmente, é possível identificar também os acontecimentos que parecem ter sido produzidos para que fossem fotografados, como se o fotógrafo estivesse cobrindo mais um item de sua pauta. É o caso da previsível seqüência da capoeira e da inesperada excursão que Cypriano faz à mata limítrofe à Rocinha. Na primeira, a roda de capoeira se desfaz para que a sessão de fotografias aconteça. A frontalidade que predomina nas tomadas dos corpos e dos movimentos acrobáticos indica o comando do fotógrafo na busca pelo melhor ângulo, circunscrevendo a cena. As imagens coincidem com outras já bem

[32] "Trabalhamos em unidade com o movimento como algo premonitório de como a vida mesma se desenvolve e se move. Mas dentro do movimento há um momento no qual os elementos que se movem alcançam um equilíbrio. A fotografia deve capturar este momento e conservar estático seu equilíbrio."

disseminadas, sempre produzidas sobre capoeiristas: um homem, cujo enquadramento corta-lhe a cabeça, segura um berimbau, mantendo a cabaça que faz parte do instrumento na altura do abdômen bem definido; alguns executam passos difíceis fora e dentro da roda, para a câmera. Duas delas ocupam a página dupla inteira: uma congela um salto mortal de um rapaz; a outra, as costas enormes de Mestre Taturana, apoiado na murada. Não vemos seu rosto, apenas um pouco do perfil: o pescoço está ligeiramente torcido e o olhar atravessa os limites do quadro, saindo pela direita. Mas o que domina o espaço da representação são as suas costas molhadas de suor.

Na outra seqüência, o acontecimento segue mais frouxo e há uma certa relação de cumplicidade entre o fotógrafo e seu personagem, Tripa, cujo nome está na legenda de duas das fotos. Na verdade, Tripa foi um dos assistentes de Cypriano ao longo da realização do trabalho na Rocinha. Se, provavelmente, ele foi também o guia do fotógrafo pelos caminhos da mata, suas ações, por sua vez, parecem ter conduzido os cliques. As imagens dão a sensação de que o homem está entregue à experiência na floresta, mas sem perder a consciência de que está sendo visto. Ele vai interagindo com aquele espaço, oferecendo-nos seus gestos através da câmera de Cypriano. As imagens, contudo, não cumprem bem a função de identificá-lo: os ângulos de tomada, as sombras profundas do meio do dia, a contraluz, são recursos de que o fotógrafo se serve para, de certa forma, sonegar suas feições. A impressão que se têm é de um silêncio cúmplice entre eles, guiando uma espécie de dança a dois, como escreveu uma vez Comolli (2001b: 115).



É forte a presença dos corpos dos moradores da Rocinha no relato fotográfico planejado e construído por Cypriano. E aqui, na maior parte das vezes, falamos de um corpo que posa remetendo-nos, inadvertidamente ou não, a um catálogo de visibilidades relativamente bem conhecido, que funciona como universo de referência para as subjetividades no momento em que elas são apanhadas no jogo do fotógrafo e sua câmera.

4.5. A encenação do espaço

Na concepção do geógrafo Milton Santos, o espaço é um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, em que um não funciona sem o outro (1997: 90). Tal abordagem tem pontos em comum com a distinção que faz Michel de Certeau (1994) entre “lugar” e “espaço”. Para Certeau, lugar é “a ordem (...) segundo a qual se distribuem elementos nas

relações de coexistência"; refere-se a uma "configuração instantânea de posições", indicando estabilidade (Certeau, 1994: 201). O espaço, por outro lado, é o "lugar praticado"; é um "cruzamento de móveis". Assim, da mesma forma que as imagens fotográficas mostram como as pessoas agem sobre o espaço ou os vestígios de suas ações, elas também oferecem pistas dos modos de subjetivação do fotógrafo ao praticar tal espaço enquanto trabalha na sua representação.

Desde as tomadas aéreas, uma forte impressão que temos da Rocinha fotografada por André Cypriano é sua dimensão monumental, acentuada também pela utilização do formato panorâmico. A opção eventual por ampliações de página inteira ou em página dupla reforça este traço e é muitas vezes importante para a legibilidade da imagem. É preciso ampliar ao máximo para que se possa ler melhor, por exemplo, o plano aberto calcado na paisagem feita de paredes, lajes e janelas empilhadas ou examinar os detalhes das vistas como aquelas que permitem observar pontos nevrálgicos, situados na fronteira da favela com o asfalto, como a Via Ápia e a área próxima ao Túnel Zuzu Angel.



A composição simples que combina as figuras humanas e o fundo homogêneo formado pelas casas da favela também não deixa de trazer este elemento de grandiosidade do espaço. Quando todos os planos da cena estão focalizados, permitindo perceber com igual nitidez as pessoas que posam e, atrás, a trama quadriculada das fachadas e janelas dos barracos, temos uma ligeira

impressão de perda de profundidade, de achatamento[33]: o fundo "cola-se" ao primeiro plano, enfatizando a bidimensionalidade da representação e produzindo mais impacto. Tal procedimento, junto com a maior granulação, ainda contribui para a impressão de um espaço mais liso, no qual as reentrâncias e os volumes da muralha formada pelo casario são neutralizados. É o que acontece com a foto de um grupo de surfistas, tomada numa pedra que é também um mirante, lembrando estranhamente a iconografia típica da conquista das grandes altitudes por alpinistas. Aqui, a composição resulta numa imagem insólita na qual o mar de barracos ao fundo funciona como contraponto para as pranchas dos rapazes que posam, cientes do valor simbólico dos objetos escolhidos para enfrentar a câmera.



Em todas essas cenas, o fotógrafo procura tomar alguma distância da paisagem para melhor apreendê-la, colocando-se assim, de certa forma, fora da favela. Tal procedimento nos leva a um ponto importante a ser destacado quando queremos tratar da maneira como Cypriano lida com o espaço da Rocinha. Na verdade, podemos falar de dois sentidos no movimento de exploração daquele território: um centrípeto e outro centrífugo.

A seqüência de cenas aéreas que vai dar no fundo dos becos instaura o movimento centrípeto, para dentro da favela. Através desta entrada é que chegamos aos logradouros e ao interior das vielas. A maior parte das imagens de ruas e becos estreitos da Rocinha mostra-os em perspectiva, repetindo sistematicamente, praticamente sem variações, uma composição que centraliza o

[33] Embora tenhamos nos referido aqui à impressão de menor profundidade, tal efeito, neste caso, resulta da adoção de uma profundidade de campo maior, nos termos técnicos da fotografia. Grosso modo, isso quer dizer que há foco do primeiro ao último plano, graças ao uso de menores aberturas do diafragma.

ponto de fuga, fazendo convergir de forma estudada planos e linhas. Muitas vezes, tais fotografias de construção precisa deixam sentir em primeiro plano as texturas ásperas das paredes de cimento e de tijolos expostos ou a fetidez da vala negra onde corre o esgoto. O mais freqüente é que as fotos que ressaltam a qualidade táctil deste espaço, explorada com maestria pelo fotógrafo, apresentem também as marcas de signos negativos ou da expressão de uma vivência doída. O que se vê nas ruelas mostradas em detalhes por Cypriano são as ligações clandestinas, a precariedade, a lama podre e o lixo, além das cenas explícitas de embriaguez e desespero. Nestas duas imagens, a grande profundidade de campo oferece a visão de todos os planos perfeitamente focalizados, conferindo um peso material que, de certa forma, ecoa no estado de sofrimento demonstrado pela postura ou expressão dos sujeitos nela representados. Quando a cena é mais leve, como na foto da menina com as mãos sujas de espuma ou no retrato da bela moça de nome Rosana, o espaço – coincidentemente ou não – também perde sua nitidez, sua densidade.



O mesmo formato panorâmico que acentua a monumentalidade da paisagem nos planos abertos gera impacto nas cenas que revelam as entranhas da favela. O documentarista utiliza este recurso para mostrar a extensão do improviso muitas vezes necessário naquela parte da cidade para se ter acesso a serviços básicos como o de água e luz. Impressiona a fotografia do que parece ser o avesso de um beco: embaixo, irrompem canos e joelhos hidráulicos das paredes dobrando-se até o chão; em cima, graças ao *contre-plongée* da tomada, toda a área do céu é destacada, atravessada por um emaranhado de fios. Noutra foto, a lente grande

angular nos possibilita acompanhar o longo caminho de um feixe de canos que, para nosso espanto, segue virando esquinas.



Se for possível ao espectador inferir a existência, naquele lugar específico, de um espaço referencial caótico, percebe-se igualmente nestas imagens o esforço do fotógrafo em organizar este caos no espaço da representação. Os efeitos da grande angular ajudam nesta operação de ordenamento espacial, ao "abrir" os planos, "esticando" seus interstícios, dando impressão de amplidão, como por exemplo, na cena do futebol. Já na foto de um prédio, provavelmente público, todo pichado e com marcas de abandono, o uso desta lente serve para fazer caber a fachada no quadro horizontal e, ao mesmo tempo, produz uma distorção que faz com que as paredes planas escorram para as bordas da imagem.



O gesto forte que disciplina o espaço é observado ainda na série de edificações da favela. Como já foi dito, neste caso o fotógrafo utiliza sua técnica e experiência para realizar tomadas que descrevem as construções com acuidade, situando-as e ao mesmo tempo destacando-as de seu entorno, livrando-as de outros elementos que pudessem interferir na leitura de cada uma delas. Tais imagens exemplificam bem formas construtivas que, como demonstra a pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2001), assumem um feitio próprio nestes territórios: trata-se, no mais das vezes, de uma arquitetura sem projeto, que se vale da bricolagem de diferentes materiais, encontrados ao acaso. Geralmente, placas de madeira formam a primeira versão de um abrigo para o corpo, fragmentado formalmente. Depois, o barraco pode, quem sabe, chegar a ser uma casa de alvenaria, receber o reboco e a pintura, ganhar um puxadinho aqui e ali e, talvez, mais um pavimento para acomodar mais gente da família que cresce, ou até ser negociado, vendido para um terceiro. Na documentação realizada por Cypriano, encontramos desde o abrigo construído com restos de madeira,

que se ergue como se tivesse vida própria num terreno cheio de entulho, ao prédio cujos pavimentos superiores são maiores que os de baixo, ampliando um pouco, a cada andar, o aproveitamento do espaço. Há ainda uma casa de dois andares, circundada por varandas, que se equilibra sobre uma grande pedra. Completando o catálogo, mais adiante aparece uma dupla de imagens que mostram detalhes de barracos, fugindo daquele padrão de enquadramento que exibe a construção por inteiro. Uma delas mostra a linda porta toda feita de latas abertas de óleo e a outra, uma placa eleitoral que, cortada para se transformar em parede de um barraco, produz um jogo de palavras.



O outro movimento identificado no foto-documentário de Cypriano obedece a um vetor centrífugo que, sintomaticamente, efetua a operação de retirar os corpos daquele espaço denso. Este movimento acontece de duas maneiras pelo menos. Por um lado, expandem-se as fronteiras físicas mais óbvias do morro: assim, a Rocinha é também a floresta vizinha; a Rocinha tem praia, tem mar. Torna-se evidente que os moradores freqüentam outras partes da cidade, que também lhes pertence, não estando confinados ali. As seqüências que fazem este percurso para além da demarcação estrita do aglomerado de casas são relativamente bem desenvolvidas. Já vimos o passeio à mata e, além disso, as cenas de praia aparecem várias vezes: há a série do surfe, as fotos dos pescadores, dos banhistas. Produz-se assim uma relação de contigüidade entre a Rocinha e outras áreas que lhe confere outras características espaciais além daquelas já tão codificadas e associadas às favelas.

Ainda entre as imagens que realizam este movimento para fora, encontramos mais um grupo que chama atenção pelo recurso a uma estrutura recorrente: um sujeito, que dá a impressão de estar alheio ao fato de ser observado pela câmera, encontra-se em estado contemplativo num ponto de observação mais alto, diante de um espaço que sabemos ser imenso. Essas fotos

se concentram mais na parte final do livro, mas também aparecem antes, isoladas: Suelen espreguiçando-se no terraço; o garoto sentado no alto de uma laje mirando o Cristo Redentor do lado oposto; o “homem no castelo”, como informa a legenda da imagem de um rapaz próximo aos arcos de uma construção antiga que dá para o mar, estourado pela luz intensa... Todas elas convocam a uma suspensão, como se elas concedessem aos personagens uma pausa, uma trégua – um tempo também para o fotógrafo. A visão de cima ou de longe livra-nos a todos do intrincado traçado da favela, fazendo-o perder sua força. E o procedimento acaba nos revelando mais uma das maneiras encontradas pelo fotógrafo para lidar com a favela, situando-se fora dela, junto com seus personagens.



Em toda a série, a direção do olhar de quem está na cena realiza um movimento de expansão: às vezes é lançado para o fundo do quadro, mais vezes para fora dele, mas sempre para longe de si. Na seqüência que finaliza o livro[34], duas fotografias como essas retornam. Aqui, elas estão encadeadas a imagens de dois tipos: as que mostram planos abertos da paisagem da Rocinha, tomados de longe (o que também supõe um ponto de vista situado fora, como já foi apontado), ou as que apresentam personagens situados embaixo, dentro da favela, mas que procuram com o olhar, de novo, uma saída. Numa delas, o personagem que vê é o

[34] Citada anteriormente: cf. p. 144.

fotógrafo, agora sem a mediação de ninguém. A tomada subjetiva resulta numa cena atravessada por mais de um varal, cheios de roupas penduradas, cujas superfícies sem nitidez ocupam boa parte do quadro. Este primeiro plano confuso, onde se misturam também colunas de ferragens e cimento de contornos bastante difusos, indica a instância de enunciação. O fotógrafo denuncia-se aqui num raro momento de corpo-a-corpo explícito com o espaço, tentando se desvencilhar dos obstáculos que interferem no seu olhar e mirando suas lentes lá no fundo, na figura pequenina do Cristo Redentor. Da mesma forma, os personagens que aparecem efetivamente no quadro, dentro da favela, cercados pela câmera e por paredes de cimento, também buscam algo, dirigindo-se sempre para o alto, para o espaço *off*, onde não podemos ver.



As imagens de André Cypriano revelam uma relação variada com o espaço, sempre muito calculada: começa com as fotos aéreas, chega ao fundo das vielas, individualiza construções, revela as asperezas das paredes, busca as regiões de vizinhança e, ainda, alcança os lugares mais elevados. Às fotos que exibem a

materialidade densa da favela, contrapõem-se os movimentos que, na nossa leitura, traem um desejo de sair, de forçar uma abertura dos espaços. Carregando consigo seu dispositivo, o que o fotógrafo procura, talvez, seja alguma liberação do peso perceptível nas suas imagens de dentro da favela – para si e para seus amigos da Rocinha.

4.6. A invenção dentro do cálculo

O livro *Rocinha* leva o espectador pela mão. O relato visual bem amarrado oferece um percurso onde é possível perceber, a cada vez que viramos uma página, a intencionalidade de uma instância que o organiza conscienciosamente, seja através da forma narrativa dominante, seja por uma lógica de inventário e catalogação que, eventualmente, emerge de maneira mais acabada. Igualmente, a cada clique, sentimos a força do gesto do fotógrafo-autor que controla o tempo da cena, que recorta o espaço, oferecendo um caminho de leitura também para dentro das imagens. O livro *Rocinha* coloca ainda em evidência, desde a primeira folheada, uma estética que procura produzir impacto, explorando, por exemplo, as qualidades plásticas da fotografia em preto e branco, o choque do formato panorâmico e dos close-ups, a estranheza dos ângulos muito abertos e da granulação acentuada, entre outros recursos mobilizados com maestria pelo fotógrafo.

Caberia perguntar agora então qual é a Rocinha que emerge do cálculo e das ações de Cypriano. O que é que se torna visível daquele território no conjunto das imagens? A impressão que se tem é que há um projeto de se formar um amplo painel da vida no morro, tentando contemplar todo um rol de situações consideradas significativas. No entanto, fiel à tradição dos *concerned photographers*, Cypriano não se furta a ressaltar as condições difíceis que permeiam a existência dos moradores da Rocinha. Exibe, logo numa das primeiras seqüências do livro, em primeiro plano, o lixo presente no córrego e na vala negra que descem o morro, a água parada e suja e a enxurrada forte. Embora seja tratada com parcimônia, a violência está presente na imagem do menino com o dedo no gatilho, uma cena tão estranha quanto a que

mostra um corpo feminino seminu na penumbra, a face escondida, o tecido claro da roupa de baixo contrastando com a pele escura. Os becos cujas qualidades tácteis são mais enfatizadas aparecem associados às situações de sofrimento e, afora as crianças e os MCs brincantes, há pouquíssimos sorrisos nas imagens. Na cena dirigida pelo fotógrafo, o tempo da favela é predominantemente lento: as fotos posadas, os close-ups, as tomadas descritivas... Apenas eventualmente, vemos um ou outro acontecimento mais forte acontecendo diante da câmera, como a feira, o rapaz afogado que é socorrido na areia da praia ou a enxurrada que desce o beco e impede a senhora de avançar.

Mesmo investindo na estratégia de desenvolver seqüências narrativas, o livro *Rocinha* não escapa completamente da lógica do inventário de construção do sentido. Tal lógica tensiona o modo narrativo e até se sobrepõe a ele, na medida em que o fotógrafo se desdobra para realizar o registro de uma série de categorias: a arquitetura inventiva, o lixo, os corpos atléticos, os "gatos" na fiação elétrica, o comércio nas ruas, o carnaval, a capoeira, as mulheres bonitas, as mulheres que sofrem, as crianças que brincam, o menino que nos mete medo. É preciso convir que estas são categorias bastante previsíveis quando se trata da representação da favela brasileira. Parece-nos, assim, que André Cypriano emprega todo seu *savoir-faire* na cobertura de uma pauta já muito codificada, valendo-se de signos amplamente disseminados. A segurança com que ele parece dominar os meios da fotografia, portanto, acaba se constituindo como uma linha de força que converge com um quadro de valores que tradicionalmente identifica a favela com o problema social – embora sejam visíveis aqui e ali traços da alegria ou da fortaleza dos sujeitos.

A idéia do documentário vem chancelar o ponto de vista construído por ele, uma vez que ainda traz embutido o pressuposto comprobatório que identifica o que é mostrado dentro de tal regime discursivo como algo verdadeiro. O caráter convencional do registro de Cypriano corrobora esta premissa que, diga-se, é questionada há tempos tanto no campo teórico quanto por práticas que ainda se situam sob o mesmo rótulo institucional, qual seja, o do documentário fotográfico. O traço autoral ou "subjetivo" é uma prerrogativa da qual um fotógrafo como Cypriano não abre mão; por outro lado, é suposto ao documentarista que ele deve ser guiado

também pelo compromisso de retratar algo do que a Rocinha “é” – ainda que estas determinações passem pelo seu filtro.

No entanto, esta maneira mais pesada com que o fotógrafo-autor percebe e dá a ver a favela acaba também o levando a inventar novos percursos – o que acontece quando ele resolve sair dos limites estritos daquele território ou quando constrói outras possibilidades para o olhar de quem vive ali dentro. Assim, ele nos oferece a visão de um espaço que também é multifacetado, que tem várias direções e que não é fechado. Este esforço do fotógrafo revela uma maneira que ele encontrou de lidar com este espaço: a proposição de um jogo que retira os corpos e olhares do labirinto, procurando liberá-los da sensação opressiva experimentada no fundo dos becos, próxima ao confinamento. Por outro lado, a mão firme com que ele conduz a cena – e que, paradoxalmente, confina os modelos que ele fotografa dentro do seu quadro bem armado – muitas vezes produz reações de caráter intensivo nos sujeitos que posam, ativando a manifestação de afetos inesperados, até mesmo aqueles que indicam a existência de uma cumplicidade entre fotógrafo e fotografados.

Num mundo marcado pela profusão de imagens perguntamos: quais delas sobreviverão para daqui a algumas décadas ou séculos mostrar como era o aspecto da nossa época? O que há de lhes dar valor, lhes garantir a sobrevivência? Uma hipótese a ser considerada tem a ver com o trabalho dos meios institucionais que lidam com a fotografia, documental ou não, e que, num determinado raio de ação – ainda que baseados no paradigma do fotógrafo-autor –, desenvolvem mecanismos para recolher essas imagens e fazer com que durem. André Cypriano tem se empenhado para que suas fotografias sejam recolhidas por tal sistema. Assim, provavelmente, suas imagens à base de gelatina e prata poderão brilhar bem mais tarde, como vestígios dos espaços urbanos informais de extensão monumental e das pessoas que existiram ali na virada do século XX e XXI.

5. Viva Favela!

A imagem de uma menina, carateca premiada e moradora do Morro do Alemão, no Rio de Janeiro, é exemplar do gesto que perpassa as numerosas páginas eletrônicas do portal da Internet Viva Favela. A fotografia retrata a personagem de costas, devidamente vestida com o quimono do seu esporte, de braços abertos, carregando um troféu em cada mão. Diante da garota, está a paisagem inconfundível da favela. Nesta foto, não está impressa a postura de alguém que contempla um espaço desafiador, tão freqüente no livro *Rocinha*. Ela não olha para o casario à sua frente, embora isto não signifique uma recusa: sua cabeça pende para trás, na pose característica do momento de celebração. Mais do que isso, quando oferece os troféus ao morro, ela parece lhe dedicar sua vitória. Opera-se assim uma espécie de reversão do signo negativo, tão comum nas notícias de jornal, que caracteriza o vínculo entre as favelas e os seus moradores. Contra o estigma de ser um habitante destes territórios, quer-se sobrepor um outro sentido, deliberadamente construído, que, ao contrário, valoriza este pertencimento. Eis aí o gesto de que falávamos: um gesto de auto-afirmação ao mesmo tempo individual e coletiva.



5.1 Um campo de luta

Situando seu trabalho no campo das produções jornalísticas, o Viva Favela iniciou suas atividades com a missão declarada de se engajar efetivamente na verdadeira disputa em torno das representações das comunidades faveladas e periféricas que se verifica nos últimos anos no âmbito de uma arena midiática, como assinalam vários pesquisadores (Hamburger, 2005; Rocha, 2005; Hollanda & Strozenberg, 2006; Bentes, 2007).

De fato, dentre os projetos aqui analisados, o domínio de ação do Viva Favela é o que mais pode ser aproximado ao de um campo de batalha. O portal foi criado em julho de 2001, por iniciativa da ONG Viva Rio[1]. Segundo o relato da jornalista Cristiane Ramalho (2007)[2], inicialmente redatora e depois editora-executiva do portal entre 2002 e 2005, a idéia começou a ser gestada em 1995, a partir da reivindicação levada por

[1] De acordo com informações veiculadas em sua página na Internet, o Viva Rio é "uma organização não-governamental, engajada no trabalho de campo, na pesquisa e na formulação de políticas públicas com o objetivo de promover a cultura de paz e o desenvolvimento social". A ONG foi criada em dezembro de 1993, por representantes de diversos setores da sociedade civil, como uma reação à violência crescente no Rio de Janeiro. Naquele ano, além de uma onda de seqüestros na cidade, havia acontecido a chacina de oito crianças diante da Igreja da Candelária e a chacina de Vigário Geral, onde 21 pessoas foram assassinadas. Para saber mais, cf. www.vivario.org.br.

[2] RAMALHO, Cristiane. *Notícias da Favela*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. As informações factuais referentes ao Viva Favela apresentadas neste capítulo baseiam-se neste livro, salvo se outra fonte for indicada.

líderes comunitários ao antropólogo Rubem César Fernandes, diretor do Viva Rio, de que fosse articulada alguma ação para mudar a "cobertura monocromática" da grande mídia sobre as favelas, centrada principalmente nos fatos relacionados à violência e ao crime. Na época, o Viva Rio organizava uma passeata contra a onda de violência na cidade, batizada de Reage Rio.

> "Para provar que o movimento não era elitista (o 'Reage Rico', como provocavam seus detratores), o Viva Rio convidou a Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro (Faferj) para integrar a passeata – que levaria a favela em peso para a rua. Em troca do apoio, impuseram uma condição: o Viva Rio teria que ajudar a mudar a imagem da favela na mídia." (Ramalho, 2007: 47)

Ainda em 1995, aconteceram conversas em torno do assunto com representantes de três grandes jornais cariocas: *O Dia*, *O Globo* e o *Jornal do Brasil*. Mas foi apenas no início de 2000, quando se verificava um crescente e significativo uso da Internet, que a idéia de lançar mão dessa mídia começou a se configurar como uma solução viável e relativamente barata para atender ao pedido feito anos antes. Procurado pelo Viva Rio, João Roberto Marinho (que era conselheiro da ONG) aceitou apoiar a implantação do projeto e os primeiros seis meses de seu funcionamento, através do patrocínio das Organizações Globo. Finalmente, com a ajuda de jornalistas experientes[3], o portal Viva Favela saiu do papel.

Do ponto de vista editorial, a estratégia definida pelos idealizadores do projeto foi a de concentrar esforços na produção de conteúdo de interesse do "público de baixa renda", oferecendo acesso a informações relacionadas a emprego, educação, cultura, lazer, esportes. Foi criada a revista *Comunidade Viva*, uma espécie de âncora do portal, além dos sites *Favela Tem Memória* (com depoimentos, reportagens, um dicionário que conta a origem dos nomes de diferentes favelas do Rio e uma galeria de imagens históricas), *Beleza Pura* (com conteúdo direcionado ao público feminino, incluindo moda e beleza, mas também matérias sobre comportamento, sexo e violência contra a mulher), *EcoPop* (que

[3] Para trabalhar na concepção do Viva Favela, foram convidados os jornalistas Xico Vargas e Oscar Valporto; o primeiro como coordenador na fase de elaboração e desenvolvimento do portal e o segundo como editor-chefe (cargo que ocupou durante o primeiro ano de funcionamento do portal). Um dos principais interlocutores de Rubem César Fernandes, ainda na época das primeiras conversas, foi Marcos Sá Corrêa, então editor do site No. (2000-2002), revista eletrônica que contava com colaboradores em todo país, uma experiência que provavelmente inspirou o projeto.

trata da questão ambiental do ponto de vista das favelas) e *Clique Seu Direito*[4] (consultoria jurídica on-line para crianças e jovens), todos hospedados no domínio do Viva Favela[5]. A redação, que chegou a ter trinta pessoas, seria responsável pela produção de matérias para a revista e para os outros sites. Um dos mais importantes diferenciais do portal estava na constituição desta redação: ao lado dos jornalistas profissionais trabalhavam quinze correspondentes comunitários – dez repórteres de texto e cinco fotógrafos – todos moradores de favelas e bairros periféricos do Rio de Janeiro, que passaram por um processo de seleção e capacitação.

Uma das maiores preocupações era a de garantir o acesso efetivo dos moradores das comunidades pobres à Internet e, claro, ao Viva Favela. Assim, paralelamente à implantação do portal, o Viva Rio iniciou outras ações visando a inclusão digital. Foram criadas as Estações Futuro, telecentros equipados com banda larga e instalados preferencialmente em áreas de maior densidade populacional, de acesso mais fácil e nas quais a ONG pudesse contar com parceiros locais. "O projeto deveria andar lado a lado com o Viva Favela. Tanto que os critérios para a escolha dos correspondentes estavam diretamente relacionados aos locais onde seriam instaladas as Estações Futuro", relata Cristiane Ramalho (2007: 48).

Durante mais de quatro anos, o portal funcionou a todo vapor. Entretanto, no final de 2005, depois de ter sofrido uma derrota importante no plebiscito sobre o desarmamento, quando dois terços dos eleitores optaram pela não proibição do comércio de armas e munição no Brasil, o Viva Rio passou por um momento delicado que exigiu a reestruturação de muitos de seus projetos. O Viva Favela, que ao longo daquele ano já vinha passando por um processo de enxugamento dos quadros devido a dificuldades de financiamento, acabou sendo atingido. Contudo, ainda que com uma equipe fixa menor e mesmo que sua atualização não ocorra de forma tão freqüente quanto antes, o portal

[4] Este site não consta mais no mapa do portal.

[5] Atualmente, há também um site destinado a crianças, *Cambitolândia*, no qual é veiculada uma história em quadrinhos cujo personagem principal é Cambito, menino nascido numa comunidade de baixa renda; e o *Foto Favela*, criado em 2006, a partir do acervo de fotografias do projeto, que apresentaremos adiante. A página principal do Viva Favela traz links para outros projetos ligados ao Viva Rio, como a *Rede Viva Rio* (que congrega rádios comunitárias) e o site *Qual Vai Ser?* (divulga eventos culturais visando o público jovem, de 15 a 35 anos, de todas as classes sociais, solidários a práticas comunitárias). Ainda na entrada do portal, encontramos atalhos para páginas de outras ONGs parceiras: o Observatório de Favelas e um site ligado ao Museu da Pessoa (que se dedica ao registro de histórias de vida de cidadãos comuns), onde as pessoas contam suas memórias sobre seu encontro com a cidade do Rio de Janeiro.

mantém hoje suas atividades e estrutura de funcionamento básica, incluindo a colaboração de alguns correspondentes comunitários, que passaram a ganhar por produção.

É preciso deixar explícito que a estratégia de privilegiar o conteúdo destinado aos moradores das favelas e subúrbios não implicava em limitar a este segmento o alvo do portal. Mais do que isso, o que está em jogo aqui é a criação de um espaço acessível a toda a sociedade, no qual as práticas cotidianas das comunidades faveladas poderiam se tornar visíveis de uma forma diversa daquela fixada nos assuntos de polícia, refletindo assim uma visão mais próxima da realidade daquela população. Trata-se da constituição de um espaço público virtual no qual poderiam se encontrar representações provindas de regiões da cidade que, no mundo concreto, estão como que apartadas, separadas por barreiras de toda ordem. Sabemos que os habitantes da favela freqüentam outras áreas da cidade, mas o fato é que as incursões dos moradores do asfalto aos morros e periferias são bem mais raras. A ambição do projeto era então a de construir "uma ponte virtual entre a favela e o asfalto".

Ao longo do tempo, o portal foi obtendo retornos positivos de suas ações. Referimo-nos, por exemplo, aos vários casos relatados por Cristiane Ramalho (2007) em que jornalistas da mídia tradicional procuraram a redação em busca de fontes ou querendo recontar as histórias publicadas no portal, a ponto de ter sido necessário criar um certo protocolo para intermediar as relações entre os correspondentes comunitários e aqueles profissionais, inclusive para que fosse possível quantificar, mesmo informalmente, tal repercussão. A consolidação do Viva Favela como uma referência para a mídia convencional foi inclusive comprovada por pesquisas acadêmicas[6]. Ao contrário dos veículos de comunicação que obedecem à lógica de mercado e que se interessam apenas

[6] Sob orientação de Ilana Strozenberg e Heloísa Buarque de Hollanda, Carolina Cardoso Andrade, realizou a pesquisa *Uma ponte social na rede virtual: a proposta do Viva Favela*, na qual analisa as pautas do portal que tiveram desdobramentos em outros veículos entre novembro de 2003 e março de 2005. "O levantamento mostra que, na maioria das vezes, 84%, os veículos da mídia tradicional eram os grandes interessados em reproduzir as pautas do Viva Favela. Em apenas 16% dos casos, elas exerciam influência sobre a imprensa comunitária ou institucional. Na mídia tradicional, os mais interessados eram as televisões (51%) e os jornais impressos (43%) – em sua maior parte (61%), populares. Apenas uma minoria das rádios (1%) e sites (5%) buscava replicar pautas do Viva Favela. A análise confirmava ainda que a grande imprensa usava as matérias do portal para contornar a falta de acesso às favelas." (Ramalho, 2007: 191). A professora Ilana Strozenberg coordenou uma pesquisa sobre o Viva Favela no Laboratório de Jornalismo, Antropologia e História Oral da Faculdade de Comunicação Social da UFRJ.

pelo furo exclusivo, o portal sempre foi receptivo a essas demandas, que indicavam exatamente o sucesso do trabalho – desde que o Viva Favela fosse citado como fonte.

Além disso, uma outra função começou a ser desempenhada pelo projeto: o de rede social[7]. Várias matérias reverteram em benefícios diretos para as comunidades. Vale citar rapidamente algumas dessas histórias, contadas na matéria *Pontes Virtuais*, do finalzinho de 2004, apresentando um balanço daquele ano. Uma entrevista com o presidente da Associação dos Moradores da Cidade de Deus, publicada no EcoPop, levou um representante do Governo Federal a articular a implantação de uma central de produção de biocombustível naquela área. Noutra ocasião, uma jornalista decidiu oferecer sua ajuda a mulheres internas do Presídio Talavera Bruce, depois saber, através do portal, que as detentas desejavam criar um jornal dentro da instituição. São apenas alguns exemplos para mostrar que, ao potencializar conexões entre segmentos sociais distintos, organizações formais ou informais e indivíduos, a rede construída pelo Viva Favela tem criado oportunidades concretas para os sujeitos nela engajados, mostrando-se capaz de modificar redes sociais pré-existentes, ampliando possibilidades.

Voltando ao ponto que nos interessa neste estudo, é preciso então assinalar que as imagens fotográficas veiculadas no portal são produzidas no contexto de uma ampla rede social, boa parte dela institucionalizada, que tem objetivos claros e múltiplas estratégias distribuídas em seus diferentes "nós". Ainda que a ONG Viva Rio tenha sempre respeitado os critérios jornalísticos da redação, de acordo com Cristiane Ramalho, procurando rejeitar a prática de um certo "jornalismo chapa branca" de muitas iniciativas no campo da comunicação comunitária, a entidade tem, assim como o Viva Favela, as suas metas. Certamente, isto se reflete no trabalho dos correspondentes comunitários.

5.2 Entre o jornalismo e a inclusão visual

Como vimos, o grande desafio que pautou o projeto Viva Favela era o de conseguir interferir no modo como os territórios populares e seus moradores aparecem quase sempre associados a assuntos relacionados à violência no jornalismo praticado

[7] Ilana Strozenberg utilizou este conceito, entendido como "um conjunto de relações construídas intencionalmente como estratégia para a realização de uma ação política" para compreender o caráter das interações construídas a partir do portal (apud Ramalho, 2007: 191).

pela chamada “grande mídia”. Esta percepção não está equivocada. No âmbito da pesquisa *Mídia e violência: tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil*, realizada por Sílvia Ramos e Anabela Paiva (2007), uma análise de oito jornais do Rio revelou que as palavras “favela” e “morro” estão em primeiro lugar na lista das mais usadas nos textos que cobrem a violência, aparecendo em 24,95% das matérias[8]. Entre os jornalistas e editores entrevistados pelas pesquisadoras, há um consenso de que a imprensa tem responsabilidade pela cobertura estigmatizante sobre as favelas e periferias, caracterizando-as como espaços exclusivos da violência. A maioria destes jornalistas:

> “admite que a população dessas comunidades raramente conta com a cobertura de assuntos não relacionados ao tráfico de drogas e à criminalidade. A cultura, o esporte, a economia e as dificuldades cotidianas enfrentadas pelos moradores desses locais aparecem muito pouco em jornais e revistas, especialmente quando se considera o imenso número de reportagens e notas sobre operações policiais, tiroteios, invasões, execuções, etc.” (Ramos & Paiva, 2007: 77)

Embora a pesquisa também considere a importância do registro de crimes e assassinatos – até mesmo como forma de cobrar e fiscalizar a ação da polícia e da Justiça, dando visibilidade a atos violentos que poderiam ser simplesmente ignorados – a avaliação é de que a cobertura falha ao não contemplar a pluralidade de experiências vividas nessas comunidades. Falha também quando se observa, como mostram os dados, que a maioria das matérias sobre a violência utiliza como única fonte os policiais de delegacias e batalhões da área onde ocorreu o crime da vez. Predomina ainda um jornalismo factual e textos superficiais, no qual há pouco cuidado em contextualizar os acontecimentos com dados estatísticos, históricos, opiniões de especialistas, etc, levando a um efeito de naturalização da tragédia quando associada a esses lugares.

Quando questionados sobre as causas da cobertura ruim, muitos jornalistas relatam terem sido vítimas de reações hostis por parte dos moradores de favelas e periferias, principalmente quando eles chegam acompanhando ações policiais. Assim,

[8] A amostra principal analisada nesta pesquisa incluiu textos de nove jornais brasileiros de três estados (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais). Foram realizadas ainda entrevistas com 64 profissionais da imprensa, além de policiais, especialistas em segurança pública e observadores. O relatório da pesquisa pode ser acessado no endereço www.ucamcesec.com.br.

um procedimento para lhes garantir segurança, acaba produzindo um círculo vicioso que deixa o trabalho dos jornalistas cada vez mais difícil de ser realizado sem a proteção da polícia e, conseqüentemente, deixando-os mais sujeitos a hostilidades. Um outro fator apresentado que ajuda explicar a má qualidade da cobertura das favelas é a elitização das redações verificada desde os anos de 1970, quando se passou a exigir diploma universitário, implicando na contratação de uma grande maioria de jornalistas de classe média a partir de então. Se hoje os jornalistas estão mais bem preparados tecnicamente, pouquíssimos deles têm alguma experiência em relação ao cotidiano de comunidades faveladas. "Como eu vou dizer que o meu jornal não é um jornal da zona sul, se a minha equipe é quase toda fincada na zona sul?", perguntou um dos editores entrevistados. "Eu posso querer contratar um repórter de zona norte ou um negro de classe baixa, mas tenho que ter estruturas internas, corporativas, jornalísticas que estimulem isso" (apud Ramos & Paiva, 2007: 81).

No Rio de Janeiro principalmente, a presença de grupos armados nas favelas, que dificulta a entrada e a saída dos jornalistas, é que foi apontada pela maioria dos profissionais como o grande empecilho. É preciso negociar com as associações de moradores ou mesmo com representantes dos bandidos para conseguir entrar. E, depois do assassinato de Tim Lopes, em 2002, algumas empresas tem se recusado a fazer este contato. O repórter da TV Globo, André Luiz Azevedo, credita a cobertura limitada a essa situação: "A gente não pode mais entrar em algumas comunidades, não pode mais mostrar o dia-a-dia, porque para fazer isso é preciso pedir permissão ao tráfico e a gente jurou que não ia fazer mais isso" (apud Ramos & Paiva, 2007: 81).

Iniciativas isoladas mostram que alguns veículos têm se esforçado para mudar a tônica da cobertura, noticiando também fatos positivos. Mas o quadro geral ainda recomenda o reforço a uma série de ações visando a aproximação da imprensa com essas comunidades. Neste cenário, a opção do Viva Favela de trabalhar com correspondentes comunitários assume uma outra dimensão que não simplesmente a busca por um olhar "de dentro". Havia também uma razão prática: tratava-se de uma estratégia para conseguir ter acesso às favelas e aos seus moradores, apostando que, assim, o portal seria capaz de produzir conteúdos de interesse jornalístico que

apresentassem um diferencial importante em relação àqueles presentes na mídia convencional, feita por "jornalistas da zona sul".

No que diz respeito à fotografia, a produção do Viva Favela pode ainda ser associada a um outro espaço discursivo. A equipe de fotógrafos participou ativamente do movimento de "inclusão visual", atualmente em andamento no Rio de Janeiro e outras cidades do Brasil. Na verdade, são cada vez mais freqüentes, em várias partes do mundo, os projetos sociais que lançam mão da fotografia com o objetivo de estender a grupos minoritários o direito de produzir e controlar sua própria imagem – algo que faz parte da experiência burguesa desde o século XIX. Na grande maioria deles, fotógrafos e arte-educadores de fora das comunidades lideram os projetos. Do Brasil, entre 10 e 18 grupos têm participado todos os anos dos Encontros sobre Inclusão Visual, organizados pelo FotoRio desde 2004, sob a liderança do fotógrafo e antropólogo Milton Gurán[9]. Em 2005, no âmbito do FotoRio, aconteceu a Jornada Internacional de Inclusão Visual, que reuniu, além do projeto brasileiro Imagens do Povo, o trabalho de organizações baseadas em Buenos Aires, Santiago de Cali, Cidade do México e Marselha[10].

A maneira como estas iniciativas funcionam e os recursos de que dispõem variam enormemente, mas, em geral, compartilham a premissa de que a fotografia pode ser um instrumento importante de fortalecimento da cidadania e da auto-estima destes grupos, ao lhes oferecer a oportunidade de produzir a própria representação que terá, em alguma medida, uma visibilidade pública – dentro e fora da sua comunidade. Isto é feito principalmente através da organização de eventos locais ou exposições em equipamentos culturais situados em outros pontos da cidade, visando também atrair a atenção de potenciais patrocinadores. No entanto, é preciso dizer que embora o espectador "de fora" tenha um peso significativo, tão ou mais importante é o gesto de

[9] Entre os projetos que já participaram estão: Alto Retrato, Arte em Lata, Casa das Artes da Mangueira, Da Lata na Lapa, Escola Popular de Fotografia, Fotografite, Laboratório de Imagens do Instituto Oswaldo Cruz, Mão na Lata, Nosso Olhar, Oficina de Imagem e Comunicação, Olhares do Morro, Olho Vivo, Rede de Trabalho e Educação da Maré, Pro-Jovem, São Martinho, Sensibilizando o Olhar, Turismo Jovem Cidadão, Ver se Vendo e Viva Favela (todos esses do Rio de Janeiro), além dos projetos Ensaio (PB), Foto Ativa (PA), Fotolibras / Feneis (PE), Kabum (BA), Lata Mágica (RS), Observatório Arte Fotográfica (PE), Olha Aqui (PR), O olhar do outro e o outro olhar (PE) e Outro Olhar (MG).

[10] São eles: Grupo Contraluz (Buenos Aires), Foto Esperanza (Cali), Marseille: Panier/joliette (Marselha) e Foto Red "Tepito en la mira" (Cidade do México).

se mostrar para a comunidade de origem e para outros grupos com os quais haja uma identificação.

Segundo vários relatos de coordenadores e representantes dos projetos, publicados nos Anais do 1° Encontro sobre Inclusão Visual (2004/2005), o processo de sensibilização do olhar envolvido no aprendizado da fotografia propicia que os sujeitos envolvidos nos projetos passem a perceber seu cotidiano e o de sua comunidade de uma outra forma, aguçando-lhes a consciência sobre sua realidade e sobre si próprios. Além disso, a educação visual envolve o exercício da discussão de todo tipo de fotografias, produzidas pelos grupos ou não, permitindo uma compreensão maior do poder da imagem e seu papel nos mecanismos de controle social. Às vezes, os projetos incluem atividades que levam os participantes a freqüentarem outros espaços da cidade, a viajarem, travando contato com outras pessoas, abrindo-lhes os horizontes, enfim.

Em alguns projetos, existe a proposta de profissionalização efetiva dos alunos e de criação de oportunidades de trabalho, como é o caso, por exemplo, do próprio Viva Favela, além dos bancos de imagens ligados aos projetos Olhares do Morro e Imagens do Povo, nos quais a comercialização das fotos é um objetivo importante. Neste caso, os critérios de seleção dos participantes são mais específicos, visando garantir a continuidade e o engajamento no trabalho: geralmente são escolhidas as pessoas que já possuem algum vínculo com organizações sociais ou que possuam um maior grau de escolaridade.

Freqüentemente, nos discursos produzidos no âmbito dos projetos, é nomeada a necessidade de fazer frente aos estereótipos negativos com os quais determinadas parcelas da sociedade vêm sendo sistematicamente retratadas pela grande mídia, particularmente nos discursos jornalísticos. É perceptível o esforço, comum ao trabalho de diversas ONGs que atuam na comunicação comunitária e em áreas carentes, em quebrar o "espelho negativo" com o qual essas pessoas são obrigadas a se defrontar ao longo da vida. Este caráter afirmativo acaba ensejando um predomínio da produção e veiculação de imagens consideradas positivas em relação a esses territórios e aos seus moradores.

Enfim, é preciso considerar que a produção fotográfica do *Viva Favela* relaciona-se a esses dois espaços discursivos importantes, ao menos em seu momento inaugural. De um lado, quer situar essas imagens num campo onde devem prevalecer valores jornalísticos para atender aos objetivos do portal. Por outro, insere-se entre aquelas

iniciativas qualificadas como projetos de inclusão visual nos quais há o comprometimento, mais ou menos explícito, em fortalecer a auto-estima da comunidade envolvida. Veremos em seguida como se constitui o grupo de correspondentes comunitários e sua forma de atuação no projeto.

5.3 O lugar do coletivo: sobre correspondentes comunitários, redatores, editores.

No projeto Viva Favela, a câmera foi delegada a cinco correspondentes comunitários que, eventualmente, contavam com o reforço das editoras Kita Pedroza (uma das fundadoras do portal e editora de fotografia entre 2001 e 2003) e Sandra Delgado, que a sucedeu, permanecendo na função até 2005. Para a equipe original do projeto, foram selecionados Deise Lane (Complexo da Maré), Nando Dias (Rocinha), Rodrigues Moura (Complexo do Alemão), Tony Barros (Cidade de Deus) e Walter Mesquita (Baixada Fluminense).

Embora todos eles já conhecessem alguns fundamentos básicos da fotografia, tinham pouca ou nenhuma experiência em fotojornalismo. Nando Dias começou a fotografar depois de ganhar uma câmera de Tripa, assistente de André Cypriano no trabalho da Rocinha e que também o apresentou ao fotógrafo paulista. Rodrigues Moura, por sua vez, foi fotógrafo de eventos como festas, bailes e casamentos por 23 anos, mas nunca havia trabalhado com fotojornalismo até chegar ao Viva Favela. Tony Barros, que atuou muitos anos em projetos comunitários, tinha feito cursos de fotografia no SENAC, assim como Walter Mesquita. Uma das mais jovens da equipe, Deise Lane havia ganhado sua primeira câmera fotográfica aos 13 anos. Quando entrou para o Viva Favela, já tinha feito cursos com Adriana Medeiros e João Roberto Ripper[11] e trabalhado no jornal de bairro *O Cidadão*, do Complexo da Maré.

De qualquer forma, todos os quinze selecionados para a equipe do Viva Favela, repórteres e fotógrafos, tiveram que passar por um treinamento que durou uma semana,

[11] O fotojornalista João Roberto Ripper tem atuado há anos em projetos de documentação social. Neste trabalho, aproximou-se da ONG Observatório de Favelas e, junto com a organização, idealizou o projeto Imagens do Povo, que coordena ainda hoje. Criado em 2004, o Imagens do Povo é um centro de documentação, pesquisa e formação de fotógrafos e documentaristas populares situado no Complexo da Maré. Ele é integrado pela Escola de Fotógrafos Populares, um banco de imagens e uma agência de fotografias. Para saber mais cf. www.imagensdopovo.org.br.

onde aprenderam os fundamentos do jornalismo e do fotojornalismo e receberam dicas sobre computação e Internet. Depois disso, os fotógrafos ainda fizeram cursos livres oferecidos pela escola Atelier da Imagem, que mantém uma parceria com o portal. De forma coerente com as necessidades de profissionalização implicadas no projeto, mais do que a simples posse da câmera e o acesso a um espaço para publicar as imagens produzidas por eles, os fotógrafos do Viva Favela tiveram a oportunidade de aprimorar o seu domínio da técnica e da linguagem fotográfica e fotojornalística, num processo que se estendeu ao dia-a-dia, em todas as etapas de produção das matérias[12].

As reuniões de pauta eram semanais e contavam com a presença de toda a equipe, constituindo-se num espaço privilegiado de troca e aprendizagem, considerado por muitos como a essência do projeto. Era o momento em que os correspondentes se encontravam e encontravam os profissionais da redação, levando as matérias encomendadas na semana anterior e discutindo novas histórias e temas para serem abordados no portal. Nesses encontros, iam se fortalecendo a intimidade e a confiança entre os membros do grupo. Um dos repórteres comunitários, Carlos Costa, relata: "É a razão de ser do Viva Favela, sobretudo no início quando começávamos a ver o alcance das matérias e sua repercussão. É uma grande escola, as pessoas aprendiam e ensinavam através dos diferentes pontos de vista"[13]. Kita Pedroza, primeira editora de fotografia do portal, conta que sempre foi valorizada a convivência dos jornalistas com os correspondentes, dos correspondentes entre si e destes com outras regiões diferentes da sua. Muitas vezes, as reuniões aconteciam na casa de um deles, levando todos para dentro de alguma das comunidades. "Nossa postura sempre foi de que nós temos tanto a ensinar quanto a aprender"[14].

Cristiane Ramalho conta que "os tópicos eram sempre tão inéditos para nós, moradores do asfalto, que ouvir aquelas várias histórias era como assistir a um

[12] Mais tarde, através do Programa Voluntariado Carioca (Provocar), uma parceria entre o Viva Rio e a UniCarioca, alguns correspondentes ganharam bolsas de estudo nesta universidade privada, entre eles dois dos fotógrafos. Deise Lane iniciou o curso de Jornalismo, tornando-se responsável pelo estúdio de fotografia do Núcleo de Comunicação e Novas Mídias da faculdade. Walter Mesquita também ingressou no mesmo curso e atualmente é o editor de fotografia do Viva Favela. Mais velho que os companheiros de equipe, Rodrigues Moura também voltou a estudar e concluiu o ensino médio em 2005.

[13] Em depoimento ao repórter Rodrigo Nogueira, na matéria "Notícias da Favela", publicada em 27/02/2008 na revista *Comunidade Viva*.

[14] Depoimento registrado nos anais do 1° Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro (2004/2005: 51).

documentário sem edição" (2007: 71). Muitas vezes, os assuntos considerados como pautas óbvias pelos profissionais da redação, eram vistos como temas banais pelos correspondentes. E vice-versa: "era difícil explicar a diferença entre os fatos que despertavam grande interesse na comunidade, mas que não tinham maior apelo para quem não morasse nela" (Ramalho, 2007: 73). Houve também uma certa dificuldade por parte dos correspondentes em lidar com as demandas das diferentes organizações e lideranças de suas comunidades, que queriam ter acesso ao portal para divulgar suas ações.

Verifica-se por esses e outros relatos, um processo colaborativo funcionando no Viva Favela, onde atuavam editores e jornalistas "de fora" e repórteres e fotógrafos "de dentro", desde o momento de definição das pautas, cada um fazendo valer sua experiência. A declaração de Walter Mesquita corrobora esta observação:

> "o que eu acho muito bacana no projeto é o fato de que o pessoal da redação não impõe pauta. A gente é que leva o que a gente acha interessante. Chega lá na reunião toda segunda-feira, discutimos se é viável fazer a pauta ou não, e a partir desse momento a gente começa a construir juntos essa matéria."[15]

Se as reuniões semanais funcionavam como um espaço de troca em diversos níveis, no momento do contato entre os correspondentes comunitários e seus entrevistados estava assegurada a existência de uma experiência comum e de uma maior zona de interseção entre os quadros simbólicos de uns e de outros, embora não possamos ver aí uma relação necessariamente entre iguais. Tomá-la assim, de forma direta e simples, seria ignorar que a população que mora nas favelas e periferias é bastante heterogênea, não só no que diz respeito a diferenças de renda familiar[16] como

[15] Depoimento registrado nos anais do 1° Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro (2004/2005: 83).

[16] "A mesma favela que apresenta sinais de prosperidade tem, sem dúvida, enormes problemas, carências evidentes e muitas pessoas vivendo em condições de penúria", constatam Dulce Chaves Pandolfi e Mário Gryszpan (2003: 25), que realizaram a pesquisa "Um estudo dos efeitos das ações de Organizações Governamentais e Não Governamentais em comunidades de baixa renda", junto ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (Cpdoc / FGV). O livro *A Favela Fala* (2003), organizado por eles, traz os depoimentos de 12 líderes comunitários de favelas do Rio de Janeiro, colhidos ao longo deste trabalho. Numa entrevista por ocasião do lançamento da publicação, Dulce Pandolfi chamou atenção para o fato de que a favela pode ser considerada como uma cidade dentro da cidade, citando como exemplo a Rocinha, cuja parte inferior concentra um comércio bastante desenvolvido: "É uma faixa de classe média dentro da favela em que há lojas, bancos, Mc Donald's, imobiliárias, lojas de móveis, persianas, tem de tudo lá. (...) [Logo acima, há]

também quando se analisa suas relações com a sociedade formal e a maneira como exercem sua cidadania[17]. Rita de Cássia, correspondente comunitária do Cantagalo, por exemplo, declarou à Cristiane Ramalho: "O contraste social não existe só quando a gente olha do morro para baixo e vê os grandes prédios de Copacabana e Ipanema. A gente tem isso dentro da própria comunidade" (2007:23). Igualmente, seria incorreto considerar que, no momento da tomada da imagem fotográfica, não há assimetrias entre os sujeitos na cena, além da diferença relativa à posse da câmera.

Ainda assim, o conhecimento que os correspondentes têm da realidade da qual falam ou que fotografam é obviamente muito maior do que aquele de quem não mora nas comunidades: além da intimidade que têm com a sua geografia, estes fotógrafos e repórteres possuem também laços sociais e relações de pertencimento com estes espaços e com o grupo que vive neles. Podem dedicar dias e dias à procura de uma boa pauta ou ao desenvolvimento de um ensaio ou reportagem fotográfica: um trabalho cotidiano e contínuo, bem diferente das visitas rápidas e pontuais dos jornalistas de fora.

Outro trunfo decisivo diz respeito a um maior domínio dos códigos de conduta usuais exigidos das pessoas que circulam em áreas eventualmente sujeitas ao controle de criminosos ou de milícias. Cláudio Pereira, correspondente do Complexo da Maré, conta que sempre ligava para os amigos antes ir fazer uma reportagem numa das comunidades da sua área de cobertura, para saber como estava o clima na região. Mas ressalta que não era necessário pedir licença ao pessoal do tráfico: "Todo mundo sabe quem é quem dentro da comunidade. Você liga para o cara, marca, vai lá, faz a matéria e vai embora. Não mexem com você. Há um modo de chegar, você não tem que ficar olhando para Deus e o mundo, por exemplo."[18] Passar o equipamento fotográfico para as mãos dos próprios moradores das favelas, portanto, constituiu-se também numa

---

valas negras, casas sem a menor condição de higiene, que não têm acesso a nada." Este quadro deixa patente uma disputa de classe dentro da favela, entre os de cima e os de baixo. (Duran, Cristina R. *A voz do morro*. Disponível no site www.observatoriodefavelas.org.br. Acesso em 13/11/2006)

[17] Jailson de Souza e Silva apresentou uma classificação de quatro diferentes tipos de comportamento de moradores do Complexo da Maré, no qual avalia "seus níveis de relação com a sociedade formal e com os parâmetros de exercício da cidadania institucional": em que medida levam em conta os meios legais para resolver seus problemas, se pagam seus impostos e taxas, se mantêm os filhos na escola, se têm a carteira de vacinação em dia, se possuem documentos formais, etc. Para saber mais cf. Souza (2001).

[18] Apud Ramalho, 2007: 110.

estratégia para penetrar naqueles territórios de uma maneira que jornalistas identificados com os principais órgãos da imprensa jamais conseguiriam.

> "o fotógrafo e o próprio correspondente de texto são da comunidade. Isso abre portas pra caramba, é diferente da grande mídia, que o pessoal passou a rejeitar, pelo menos na minha comunidade na Baixada Fluminense. Quando via um carro da TV Globo, do jornal O Dia, qualquer grande mídia, o pessoal já repudiava, saía fora. E pra gente é totalmente diferente, eles não vêem como se a gente estivesse ali fazendo uma matéria, uma reportagem. É como se fosse um amigo na casa deles, fazendo uma entrevista e tal, batendo um papo. A gente nem chama de entrevista, a gente chama 'Vamos bater um papo a respeito de determinado assunto'. E dali, começa a fotografar e tal, e as pessoas se abrem para isso, é bem bacana."[19]

Ainda assim, mesmo entre os correspondentes comunitários, alguma vulnerabilidade mais ou menos perceptível sempre existiu no trabalho de campo. "Morar em favela exige cuidado com o que se fala", ensina Bete Silva, correspondente do Complexo do Alemão (Ramalho, 2007: 31). Várias vezes os repórteres e fotógrafos foram confrontados com pedidos de explicação ou, no caso destes últimos, simplesmente advertidos por olheiros do tráfico a não apontar a câmera para determinado lugar. Sintomaticamente, houve uma ocasião em que a comunidade chegou a proteger o fotógrafo Tony Barros da polícia. Um moto-taxista tinha acabado de ser morto por policiais e Tony, passando por ali por acaso, começou a fotografar. Queriam tomar sua câmera, foi perseguido e teve que se esconder com a ajuda dos moradores.

Procedimentos que tornassem o trabalho de todos mais seguro eram rotina e, mais, uma exigência bem marcada. Mas teria seu preço. Segundo Cristiane Ramalho, os repórteres comunitários raramente concordavam, por exemplo, em falar sobre violência, considerado um tema tabu, inclusive pela maioria dos possíveis entrevistados. Os correspondentes "privilegiavam escancaradamente o lado não-violento e cor-de-rosa de suas comunidades" (2007: 18). A ex-editora-chefe reconhece que a abordar "a favela do bem" coincidia com os objetivos do portal, mas também funcionava como forma de garantir a segurança da equipe. De acordo com o relato de Cristiane, quando surgia uma pauta mais quente para ser apurada, os correspondentes

[19] Depoimento de Walter Mesquita registrado nos anais do 1° Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro (2004/2005: 83).

argumentavam com os jornalistas: “Vocês colocam o pé na favela e saem correndo. A gente continua lá. Nós é que vamos ser chamados para o ‘desenrolo’” (2007: 35).

No entanto, a certa altura, ficou evidente que o portal estava falhando na cobertura de um problema crucial para se compreender a realidade das comunidades. Além disso, a associação da violência às favelas, veiculada constantemente na mídia convencional, contribuía para uma percepção cada vez forte daqueles territórios como o espaço do medo. Embora o tema nunca tivesse sido excluído da linha editorial do Viva Favela, a oposição dos repórteres comunitários acabava dificultando a sua abordagem. Em março de 2004, numa reunião de avaliação, o jornalista Xico Vargas chegou a argumentar que o portal corria o risco de virar a revista Caras da favela se continuasse a ignorar a questão e mantivesse o clima “água com açúcar” que prevalecia nas páginas do site (Ramalho, 2007: 134). A conclusão é de que a equipe não se poderia mais se furtar a tratar do assunto, ainda que tivesse que procurar uma outra forma de abordá-lo, privilegiando os efeitos da violência no cotidiano das pessoas e evitando a todo custo reproduzir os estereótipos que ligavam as favelas ao crime. Uma saída foi a criação da seção *Vidas Perdidas*, que contava as histórias das famílias que perdiam seus entes queridos na guerra entre o tráfico, as milícias e a polícia. Ainda assim, a resistência dos correspondentes acabou limitando a experiência[20]:

> “Algumas belas matérias chegaram a ser feitas. Mas não havia regularidade na produção e era sempre difícil arrancar uma sugestão da equipe. Com o tempo, a seção foi definitivamente esquecida. (...) Para os correspondentes, colocar o dedo na ferida sempre foi muito difícil.” (Ramalho, 2007: 135)

Além de se preocupar com a própria segurança, os fotógrafos e repórteres do Viva Favela também argumentavam sobre o perigo de tornar públicas as declarações ou imagens de alguns entrevistados que, inadvertidamente, pudessem se prejudicar. “Sabemos o limite e a forma com que determinado assunto pode ser mostrado. Mesmo

[20] No seu livro, Cristiane Ramalho conta que foi a equipe de jornalistas profissionais que insistiu na cobertura da violência nas favelas e que acabou pondo mãos à obra, privilegiando um enfoque que procurava mostrar que os moradores, ao terem seu cotidiano e suas vidas afetadas drasticamente, eram as maiores vítimas da situação de guerra que viviam. Depois de um tempo, alguns poucos correspondentes comunitários também passaram a colaborar neste tipo de matéria. Cf. Ramalho, 2007: 128-147.

que as próprias pessoas não saibam. Em primeiro lugar está a integridade delas", declarou a fotógrafa Deise Lane por ocasião da inauguração da primeira exposição do grupo, em 2003[21]. E, sobretudo no início do trabalho, o maior temor era de "revelar histórias que os colocassem em 'posição de confronto' com a comunidade" (Ramalho, 2007: 34).

Por outro lado, à medida que iam se espalhando as histórias de personagens que, depois de aparecer no Viva Favela, receberam apoio ou atenção da própria comunidade ou de pessoas de fora, as portas foram se abrindo cada vez mais para os correspondentes. Através deles, os moradores passaram a solicitar a abordagem de determinados assuntos e problemas, e essas idéias eram levadas para o fórum privilegiado das reuniões de pauta.

No momento da edição, os jornalistas entravam em cena para valer, principalmente os redatores. Muitas vezes, o que voltava para a redação era um texto bruto: os erros de apuração, os trechos truncados, os excessos, enfim, tudo isto aparecia e tinha que ser tratado com cuidado pelos redatores e repórteres comunitários, uma vez que o leitor da Internet costuma ser mais exigente. No caso da fotografia, de vez em quando faltava uma identificação completa de determinada imagem ou pequenos problemas deste tipo, mas o resultado geral era avaliado como bastante positivo pelas editoras de texto e de fotografia. Mais de uma vez o adjetivo *singular* foi usado por elas para qualificar a produção do grupo, referindo-se às cenas registradas, "dificilmente reveladas a olhares passageiros".

Os fotógrafos tinham uma certa liberdade para propor pautas, desenvolver ensaios e para se dedicar até mesmo a outros projetos, embora fossem muito demandados pelos sites do portal e também pelo Viva Rio, que costumava contratá-los para a cobertura de eventos específicos. Tony Barros conta: "Eu sabia que tinha o meu compromisso com a pauta da semana e, no meio tempo, eu fotografava então um pouco do cotidiano"[22]. Sandra Delgado, que substituiu Kita Pedroza em 2004, comenta sobre a autonomia que eles desfrutavam quando estavam em campo:

[21] Depoimento dado ao repórter Carlos Collier para a matéria "A favela vista por dentro", publicada no Viva Favela em 17/06/2003.
[22] Depoimento registrado nos anais do 1° Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro (2004/2005: 88).

> "Eu não estou dizendo: 'Fotografa isso, fotografa aquilo.' Eu dou uma orientação básica. A foto é sempre fruto de uma visão muito própria de cada um. Quem está mostrando uma perspectiva e um olhar são eles, e esse olhar é completamente diferente do nosso. (...) É uma relação muito delicada porque muitas vezes estão entrevistando pessoas muito próximas e precisam preservar essa relação. Em compensação, tem coisas que só eles conseguem fotografar." (Ramalho, 2007: 157-158)

Além de constarem das matérias, as imagens produzidas para algumas reportagens eram selecionadas para a publicação, em maior número, na seção *Galeria*, que se caracteriza, assim, como um trabalho em progressão, sempre aberto. O caráter dinâmico que tem um sítio virtual sugere uma mobilização constante da equipe, apontando para a existência de uma esfera compartilhada de decisões também no momento da edição das imagens. O mesmo princípio colaborativo norteou as exposições do grupo e a criação do site Foto Favela.

Ao longo dos cinco anos de funcionamento pleno do projeto, os repórteres comunitários circularam intensamente pelos territórios intrincados de diferentes favelas e subúrbios cariocas. O acervo fotográfico produzido por eles é estimado atualmente em quarenta mil imagens. Deste imenso material, cerca de 840 fotos[23] foram escolhidas para serem projetadas nos espaços de maior visibilidade do portal dedicados às imagens – a seção *Galeria*, da revista *Comunidade Viva* e o site Foto Favela, criado em 2006 (e que possui um link destacado na página de entrada do Viva Favela) –, certamente porque atendem, em alguma medida, os objetivos do projeto. Este conjunto constitui a amostra que será examinada por nós. Na seção *Galeria*, nosso recorte corresponde às reportagens e ensaios produzidos exclusivamente pelos fotógrafos da equipe do Viva Favela e publicados no período de maior atividade do portal, que vai de 2001, quando foi colocado no ar, até o final de 2005. Incluímos também nesta seleção o material relativo à exposição itinerante do grupo, *Moro na Favela*, organizada e registrada na *Galeria* em fevereiro de 2006, quando percorreu várias comunidades do

[23] Para esta contagem, consideramos apenas as fotos produzidas pelos fotógrafos do Viva Favela, publicadas entre 2001 e fevereiro de 2006, quando aconteceu a itinerância da última exposição do grupo, *Moro na favela*. Trata-se de uma estimativa, uma vez que algumas imagens repetem-se em diferentes páginas e/ou seções.

Rio, encerrando, desta forma, um ciclo. Do site Foto Favela, interessam-nos especialmente as seções *fotógrafos*, *ensaios* e *exposições*[24].

5.4 A fotografia na *Galeria*

Dentro da revista *Comunidade Viva*, o espaço privilegiado da fotografia foi nomeado de *Galeria*. A seção foi inaugurada em agosto de 2001, com a publicação de *O tempo passa e a Maré fica – Transformações urbanas*, com algumas fotos do acervo Rede Memória do CEASM – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré. Desde o início, a proposta era da *Galeria* estar aberta a contribuições de moradores das comunidades em geral e também a "qualquer foto que conte alguma história dessas comunidades de baixa renda, qualquer temática ligada à área social", de acordo com a primeira editora de fotografia do portal, Kita Pedroza[25]. Ainda que não estivesse restrita a publicar apenas fotografias do grupo diretamente ligado ao Viva Favela, boa parte da seção é constituída por trabalhos deles. No período estudado foram publicados 49 ensaios e reportagens; destes, 35 haviam sido produzidos pelos correspondentes comunitários e/ou pelas editoras de fotografia do portal.

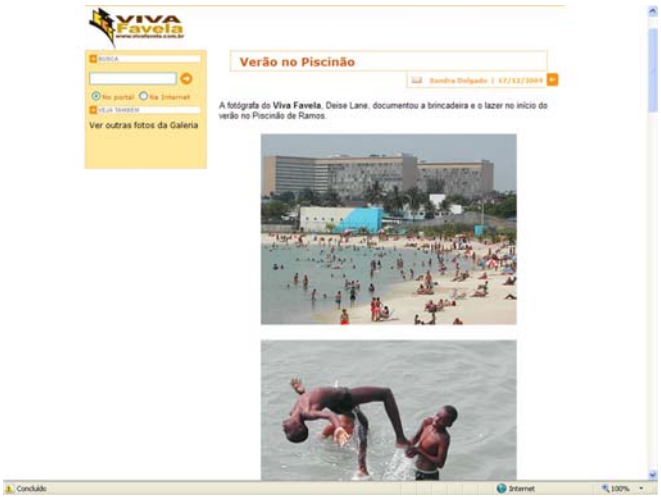
Demorou um pouco antes que a equipe imprimisse um certo ritmo de atualização à seção. Em setembro de 2001, Kita Pedroza realizou e publicou imagens do espetáculo *Folias Guanabaras*, dirigido por Ivaldo Bertazzo e encenado pelo Corpo de Dança da Maré. Só em janeiro do ano seguinte foi colocada no ar a primeira reportagem fotográfica assinada por um correspondente comunitário: *Imagens da tragédia*, de Rodrigues Moura que registrou os estragos de enchentes no Complexo do Alemão. Estes dois temas, situados de certa forma em pólos opostos, ilustram bem a tônica da seção. São dois eventos aos quais podemos atribuir um valor de notícia. Da mesma forma, a maior parte das páginas da *Galeria* é regida pela lógica do fato

[24] Há ainda duas outras seções no site. Na tela do *banco de imagens*, existe atualmente apenas um parágrafo informando sobre as características do acervo do projeto e a intenção de disponibilizá-lo futuramente. A seção *galeria aberta*, por sua vez, apresenta ensaios de outros fotógrafos ou entidades parceiras, mas desde o lançamento do site não sofreu atualizações. São eles: Rocinha (por André Cypriano), Afroreggae (por Ierê Ferreira), Santa Marta (por Ação Fotográfica) e Comunidade Invisível (por José Dionísio). As imagens destes ensaios não serão estudadas por nós.

[25] Depoimento registrado nos anais do 1° Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro (2004/2005: 52).

jornalístico. Sua pauta poderia ser comparada com aquela que orienta as editorias ou cadernos de cotidiano dos grandes jornais brasileiros. No entanto, ao contrário desses veículos, que quase sempre condenam as práticas culturais e sociais dos moradores dos espaços populares à invisibilidade, retratando a favela apenas no momento da tragédia, a *Galeria*, obedecendo ao mesmo princípio do portal, procura se constituir como um espaço justo de visibilidade. O que se pretende é assegurar, como prega o bom jornalismo, a abordagem dos dois lados da questão – embora na maioria das vezes a ênfase recaia sobre os aspectos positivos, como já vimos. Ficamos sabendo dos shows, da vida noturna, do lazer e da cultura da favela, das ações pela paz, mas também das tragédias, da violência, da precariedade e das dificuldades do dia-a-dia. As fotografias tornam visíveis as riquezas culturais, sociais e históricas das comunidades bem como suas táticas de resistência diante dos problemas e desafios cotidianos.

Dentre as 35 páginas da seção que trazem a produção dos fotógrafos do Viva Favela, 21 são pautadas por eventos, correspondendo à cobertura de festas religiosas, manifestações, programas esportivos, culturais, etc. É o caso de reportagens *Posso me identificar?* (manifestação pública no aniversário de um ano do assassinato de quatro jovens na Favela do Borel registrada por Walter Mesquita), *Folia de São Sebastião* (ensaio de Rodrigues Moura, sobre a festa no Morro da Formiga, na Tijuca) e *Festa Interrompida* (fotografada por Nando Dias quando um evento cultural que acontecia na Rocinha teve que parar por causa de um confronto entre traficantes e policiais)[26]. As outras 14 páginas apresentam conjuntos de fotografias que resultam da exploração dos temas independentes da existência de algum evento associado. Neste grupo aparece a tendência de se aproximar do formato do ensaio fotográfico, ainda que de forma incipiente, no qual



[26] Publicadas respectivamente em 20/04/2004, 26/01/2005 e 19/07/2005.

prevalece alguma pesquisa formal e uma edição mais criteriosa. Ainda que tenha sido realizado a partir de alguma sugestão, o trabalho depende mais de um investimento pessoal do fotógrafo. Citamos como exemplos *Verão no Piscinão*, de Deise Lane (um bem-humorado registro do lazer no Piscinão de Ramos) e o ensaio no qual Tony Barros fotografou modelos da Cidade de Deus, usando a própria comunidade como cenário[27].

Quase todas as páginas da seção *Galeria* contam com um texto curto de apresentação, de dois ou três parágrafos, que apresenta informações gerais sobre o evento ou assunto fotografado, contextualizando minimamente as imagens. O uso de legendas é irregular: algumas matérias não as utilizam, noutras elas acompanham apenas algumas imagens. Há situações em que a opção é pela foto-legenda, como no ensaio de Rodrigues Moura, *Grávidas de Esperança*, em que a cada retrato está associado um pequeno depoimento das moças e mulheres jovens fotografadas sobre sua situação e expectativas em relação à gravidez e ao filho que vai chegar.

De forma geral, os critérios vigentes no momento da edição observam padrões básicos do fotojornalismo, segundo os quais a informação deve ter prioridade sem descartar a possibilidade de explorar valores plásticos das imagens. Em sua maioria, as fotos publicadas são tecnicamente adequadas e mostram que os fotógrafos do Viva Favela sabem explorar os elementos visuais, os efeitos de composição, a escolha dos pontos de vista, do momento do clique, etc. Às vezes temos a impressão de um certo excesso de imagens: algumas matérias perdem a força pela falta de concisão, com a presença dispensável de algumas fotografias desinteressantes. Noutros casos, a edição é mais bem cuidada, fazendo valer critérios jornalísticos e/ou estéticos na escolha das imagens. A organização eventualmente sugere uma forma narrativa ao apresentar as fotos em seqüência, representando momentos significativos dos acontecimentos, elegendo fotos de abertura e fechamento da série. A reportagem *Abaixo os bob tecos!* (de Tony Barros, sobre um grupo de meninos que, durante a campanha de desarmamento, passou uma tarde convencendo os amigos a lhes dar as armas de brinquedo) e o ensaio *Brincando nos campos do senhor* (no qual Walter Mesquita mostra o cotidiano de internos no Sítio dos Meninos São Vicente de Paula,

[27] Publicados respectivamente em 17/04/2004 e 05/07/2002. O ensaio de Tony Barros foi transformado por ele no projeto *Lente dos Sonhos* que, inclusive, já gerou oportunidades de trabalho para muitas moças fotografadas.

abrigo para garotos de 7 a 18 anos no município de Paty dos Alferes)[28] são exemplos. O ensaio de Walter Mesquita pode inclusive ser aproximado ao gênero fotojornalístico conhecido por *picture story* ou histórias em fotografias, onde "uma série de imagens se integram num conjunto que procura constituir um relato compreensivo e desenvolvido de um tema", abordando "diversas facetas do assunto a que se reportam" (Sousa, 2002: 127)[29].

De certa forma, podemos ver na publicação das fotografias numa seção exclusiva da revista, a valorização do trabalho desses profissionais e, ao mesmo tempo, mais uma estratégia de afirmação. Em meados de 2005, o trabalho do grupo foi reconhecido: a equipe de fotógrafos do Viva Favela foi agraciada com o prêmio Documentary Photography Project, concedido pela Open Society Institute[30]. Com os recursos obtidos, foi criado o site Foto Favela (www.fotofavela.com.br), além de ter sido produzida a exposição itinerante *Moro na favela*, ambos em 2006.

5.5 Foto Favela

No Foto Favela, procurou-se organizar a produção dos fotógrafos de outra maneira, um pouco mais livre dos imperativos do fotojornalismo, aproximando-se mais da forma do foto-documentário.

Na página de entrada, encontramos uma animação em que um espaço destinado a uma imagem, dividido em quadrados menores, vai sendo sucessivamente ocupado por fotografias diferentes, como um *pot-pourri* visual. Depois disso, chega-se a um texto de

---

[28] Publicados respectivamente em 16/09/2004 e 07/04/2004.

[29] No caso dos ensaios do Viva Favela, trata-se mesmo de uma aproximação com a *picture story*, não podendo ser tomado como um exemplo acabado do gênero. O formato *picture story* ou *photo story* apareceu pela primeira vez nas revistas alemãs dos anos de 1920-30, combinando dinamicamente texto e imagem na sua paginação. Segundo Jorge Pedro de Sousa, "Munkacsi fazia nome na *Berliner Illustrierte*, tal como Kertész, que também verá publicada, em 1929, no *BIZ*, aquela que se considera ser a primeira verdadeira *photo story*, um ensaio subjectivista sobre a vida monástica no mosteiro de Notre Dame de la Grande Trappe. Kertész, um dos fundadores da fotografia moderna, foi, de alguma forma, o mestre da chamada fotografia humanista francesa de Cartier-Bresson, Doisneau e Brassaï." (Sousa, 2000: 79) Sobre os gêneros do fotojornalismo cf. Sousa, 2002: 109-132.

[30] Segundo informações do edital, o prêmio é oferecido a "fotógrafos documentaristas que já completaram um corpo significativo de trabalho em temas de justiça social para colaborar com uma organização parceira e propor novas formas de uso da fotografia como instrumento de mudança social positiva". A Open Society Institute é ligada à Soros Foundations Network, criada pelo mega-investidor George Soros. Para saber mais, cf.: www.soros.org/initiatives/photography/focus_areas/distribution.

apresentação do projeto. À esquerda da tela, aparece o menu principal do site, que contempla as seguintes possibilidades de navegação: *fotógrafos*, *exposições*, *ensaios*, *banco de imagens* e *galeria aberta*. O design é simples e elegante: página de fundo branco, letras acinzentadas e de corpo pequeno, com exceção dos títulos de seção e algumas partes da logomarca do site, em preto, laranja e amarelo. A partir do menu principal, chega-se às telas nas quais visualizamos os sub-menus correspondentes ao conteúdo da sua respectiva seção. Cada opção do sub-menu é acompanhada por uma pequena vinheta fotográfica.



O primeiro título do menu principal conduz à seção que apresenta o trabalho dos fotógrafos separadamente, incluindo o das duas editoras que se sucederam na função no período estudado. O critério de autoria, como se vê, ganha proeminência. Cada fotógrafo tem uma página exclusiva, na qual há uma tela de visualização onde as imagens vão se sucedendo automaticamente[31]. Sob a área de exibição da fotografia maior, há um índice visual das fotos, em formato pequeno. O usuário pode navegar por

[31] Rodrigues Moura e Walter Mesquita têm duas entradas associadas ao seu nome, uma vez que cada um apresenta dois ensaios diferentes.

essas imagens: basta posicionar o mouse em algum dos lados do índice para fazê-lo correr e clicar sobre as miniaturas das fotografias para ampliá-las. Além disso, há um botão com os símbolos de "pausa" e de "continuar"[32]. Abaixo da área das imagens, um texto apresenta os ensaios e, acima, um discreto *link* leva à biografia do fotógrafo. Com poucas exceções, não há o uso de legendas nesta seção.



É perceptível nos ensaios assinados pelos fotógrafos um maior nível de elaboração das seqüências visuais. É o caso dos trabalhos *Salve Jorge* e *Circo Baixada*, de Walter Mesquita e *Folia de Reis*, de Rodrigues Moura. Os dois últimos, inclusive, foram publicados anteriormente na *Galeria*, com uma outra edição. Aqui, cada conjunto ganha mais consistência e coesão, embora a forma como as fotografias estejam apresentadas não ajude muito a definir hierarquias e sinalizar percursos: as imagens têm o mesmo tamanho, vão se sucedendo em intervalos regulares, deslizando sem sobressaltos. Além disso, trata-se de uma apresentação em *looping*, na qual o final da seqüência se une ao seu início, continuando até que o espectador resolva sair da tela.

[32] Este design repete-se em todas as outras seções baseadas em exibições de imagens, com as devidas variações em relação ao texto específico de cada uma delas.

Nesta seção, de caráter marcadamente autoral, os fotógrafos revelam uma faceta documental que vai além do registro meramente jornalístico dos eventos. No ensaio *Comunidade Cidade de Deus*, de Tony Barros, o que aparece forte é o gesto de observação dos pequenos eventos cotidianos, quase banais, fruto de um trabalho contínuo do fotógrafo, íntimo daquele espaço e das pessoas que ali moram. Em *Favelas: Imagens cotidianas*, Kita Pedroza apresenta uma amostra das imagens produzidas ao longo de seis anos de convivência com as favelas e comunidades periféricas cariocas, num conjunto imagético que ressalta a utilização do espaço e os traços de uma religiosidade marcante. Sandra Delgado, por sua vez, em *Vila Mimosa*, concentra-se na histórica zona de prostituição do Rio de Janeiro, na qual não há cafetões a dominar as mulheres que ali trabalham, a maioria delas moradoras de comunidades de baixa renda.

A seção seguinte tem no sub-menu entradas para as imagens das duas principais exposições realizadas pelo grupo – *Moro na favela* (2006) e *Por dentro da favela* (2003) – e para um texto que detalha a itinerância destas mostras, além de participações em outros eventos. A primeira exposição aconteceu dentro do evento FotoRio 2003, no Centro Cultural da Light, onde ficou por quase quatro meses. Trazia uma seleção de 140 imagens produzidas pelos fotógrafos do portal até então, das quais 90 fotografias estão no site, na seção correspondente. *Moro na favela*, mais recente, já foi concebida como uma exibição itinerante. O recorte que orientou a seleção de 50 fotografias (todas reproduzidas no site) pretendeu evidenciar "a identidade em permanente movimento" do morador da favela. A idéia era de devolver "aos retratados imagens de suas casas, famílias e rotinas de vida" e, ao mesmo tempo, mostrar às pessoas das comunidades como são as outras favelas. Assim, a mostra foi levada para Cidade de Deus, Rocinha, Grota (no Complexo do Alemão), Piscinão de Ramos (no Complexo da Maré) e Queimados (na Baixada Fluminense)[33].

[33] O acontecimento da exposição em cada uma das comunidades ganhou também um registro fotográfico específico no site. Em quase todos esses lugares, algo especial aconteceu: quando a mostra ocorria em vias públicas, os organizadores tiveram a idéia de oferecer cada uma das fotos para serem adotadas pelos comerciantes locais. Aqueles que aceitaram participar assumiram o compromisso de colocar a imagem sob sua responsabilidade na fachada de seu estabelecimento e recolhê-las à noite. Na Rocinha, por exemplo, as fotografias ficaram expostas numa rua comercial de grande fluxo de pessoas, movimentando ainda mais o lugar.

Finalmente, na página intitulada *ensaios* do Foto Favela, reafirma-se o caráter coletivo do projeto, presente também na seção *exposições*. Nestes dois lugares (com exceção do ensaio Comando Verde Amarelo, como veremos) as imagens produzidas pelos fotógrafos do projeto apresentam-se misturadas, embora tenham sua autoria identificada. A seção *ensaios* é particularmente importante para nosso estudo por eleger quatro temas significativos que sintetizam de alguma forma o que o Viva Favela como um todo procurou reforçar no campo de luta em torno das representações no qual se inseriu. O ensaio *Cabeça Feita* exibe a variedade e o colorido dos penteados afro, realizando um pequeno inventário das maneiras pelas quais quem tem "cabelo duro", como se diz popularmente, pode criar um belo visual, desde que se tenha "atitude". *Arquitetura* registra o modo como este espaço é ocupado e, sobretudo, praticado por seus moradores. A violência a que estão submetidos os moradores das favelas e periferias, por sua vez, aparece de forma comovente, às vezes chocante, em *Vidas Perdidas*. Enquanto estes três primeiros ensaios coletivos, cada um a seu modo, apontam para a especificidade de uma identidade étnica e cultural ou para a singularidade de uma experiência urbana e humana, em *Comando Verde Amarelo*, Walter Mesquita, sem perder de vista o que é peculiar ao espaço favelado, concentra-se nos sinais do que é comum a todos os brasileiros, ao documentar a invasão das cores nacionais nas comunidades durante a Copa do Mundo de 2002.

Voltaremos às imagens do Foto Favela e também às da *Galeria* logo adiante. Por ora, gostaríamos apenas de ressaltar que estamos muito longe da estrutura fechada de um livro de fotografias, onde é possível reconhecer um percurso mais ou menos linear. Ao contrário do modo narrativo encontrado em *Rocinha*, por exemplo, que guia o espectador ao longo de um único e bem amarrado relato visual, nos sites Viva Favela e Foto Favela, a organização das imagens oferece-nos múltiplas possibilidades de entrada a partir de diferentes indexadores. Elas podem ser vistas como integrantes de matérias jornalísticas do portal, como elementos de reportagens ou ensaios fotográficos circunscritos a certos eventos ou temas, acompanhadas por textos curtos na *Galeria* e ainda visualizadas através da apresentação fluida do Foto Favela. Trata-se aqui de uma série de encruzilhadas materializada nas diversas possibilidades de

navegação ou mesmo produzidas através das aproximações que a memória vai efetuando à medida que mergulhamos nas imagens.

Percorrendo esta miríade de imagens, a experiência que advém é a do acúmulo de impressões sobre aqueles espaços urbanos singulares, sobre seus moradores e o que acontece a eles. Assim, a recorrência de certos procedimentos, signos visuais ou elementos plásticos será um critério importante no momento em que nos perguntamos que favela é essa oferecida pelo projeto. Analisaremos a seguir, através de séries que extraímos de todo este material, as formas visíveis que emergem a partir da presença e da ação dos fotógrafos e suas câmeras e que, depois, são escolhidas para chegar até nós[34].

5.6 Espaço labiríntico

Como descrever as favelas cariocas a partir do que nos oferecem as imagens produzidas pelos fotógrafos do projeto Viva Favela?

Embora estejamos tratando aqui do registro fotográfico de comunidades diferentes, situadas em áreas distintas da cidade, a paisagem, os logradouros e as casas das favelas que vemos nessas imagens apresentam uma série de elementos comuns. De longe, os terrenos acidentados aparecem cobertos de construções quadradas, destelhadas, como num mosaico sem figura, no qual predominam as cores do cimento e do tijolo. Mais de perto, pode-se divisar os becos e as lajes em diferentes alturas, as fachadas fragmentadas, além das paredes que não seguem nenhum padrão e vão se juntando a outras paredes, formando esquinas, dobras, recortes imprevistos.

Esta conformação dos espaços resulta de um processo histórico peculiar de ocupação, bem diferente daquele usual da dita cidade formal. De modo geral, as favelas foram se constituindo à margem do padrão racionalista comandado por arquitetos e urbanistas preocupados em gerir o espaço visando sua eficiência e em

[34] No processo de formação das séries aqui apresentadas desconsideramos completamente o modo como as imagens estão organizadas na *Galeria* ou no Foto Favela. As fotografias foram destacadas de seu contexto original e combinadas livremente ao longo do trabalho analítico. Isto não impede que, em alguns momentos, as fotos de uma determinada seção dos sites coincidam em alguma medida com o conjunto definido aqui. É o caso do ensaio *Arquitetura*, do Foto Favela. Boa parte das imagens deste ensaio temático aparece na próxima seção deste capítulo (que analisa a representação do espaço nas fotografias produzidas pelo grupo).

eliminar todo tipo de resíduo capaz de perturbar tal ordem. Segundo o trabalho da arquiteta e pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2001), pode-se dizer que há uma estética da favela. Mesmo sendo diferentes, as favelas possuem uma identidade espacial própria. Jacques chegou a três figuras conceituais, associadas a três escalas diferentes, que exemplificam as propriedades básicas do dispositivo espaço-temporal característico de tais territórios:

> "1. *Fragmento (do corpo à arquitetura). Resultante da observação dos barracos, da forma fragmentária de se construir nas favelas, baseada na idéia de abrigo, que difere completamente da prática da arquitetura projetada por arquitetos.* (...) Ao invés de arquitetura, a prática construtiva das favelas ligada ao acaso [dos materiais encontrados] e ao inacabado corresponde mais a uma 'bricolagem' (...). A bricolagem seria uma arquitetura do acaso, uma arquitetura sem projeto. (...) A grande diferença entre o abrigar da bricolagem e o habitar da arquitetura é temporal, pois abrigar diz respeito ao que é temporário e provisório, e habitar, ao contrário, ao que é durável e permanente.(...)
> *2. Labirinto (da arquitetura ao urbano). Baseia-se no estudo do conjunto de barracos, do processo urbano labiríntico das favelas, compreendida através da noção de percurso e conseqüentemente da experiência do espaço urbano espontâneo, que é muito diferente do espaço desenhado por urbanistas.* (...) Aí está a grande diferença entre a favela e o labirinto mítico grego projetado por Dédalo, o arquiteto: a favela não possuiu uma planta prévia, ela não foi desenhada, projetada.
> *3. Rizoma (do urbano ao território). Diz respeito à ocupação selvagem dos terrenos pelo conjunto de barracos, e sobretudo ao crescimento rizomático das favelas formando novos territórios urbanos, fundamentado pelo conceito de comunidade, independente de qualquer planejamento urbano ou territorial.* (...) A própria invasão de espaços vazios determina um ato de demarcação e de um conseqüente processo de territorialização. (...) O sistema erva-rizoma é o oposto da árvore-raiz [da cidade-projetada] (...) pela sua multiplicidade, acentricidade (ou excentricidade) e instabilidade (em movimento constante)."[35]

Em suma, essas figuras conceituais permitem-nos compreender as favelas como um espaço-movimento, "ligado sobretudo ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, e ao mesmo tempo, ao movimento do próprio espaço em transformação" (Jacques, 2001), o que chama atenção, portanto, para sua dimensão temporal ou para a forma como ocorre ali uma "temporalização do espaço". Seja pelo longo período em que os repórteres fotográficos do Viva Favela se dedicaram a percorrer tais trajetórias labirínticas, seja pelo grau de familiaridade que possuíam com esses espaços, as imagens do projeto conseguem esquadrinhar as favelas, constituindo um arquivo que,

[35] Grifos e negritos da autora.

certamente, nos oferece a oportunidade de visualizar algo de seu território, de seu traçado urbano singular, de sua arquitetura, dos abrigos, dos corpos.

Assim como no livro de André Cypriano, não faltam na iconografia do Viva Favela as tomadas obtidas a partir de pontos de vista elevados, abarcando os conjuntos das edificações em planos mais abertos. No entanto, se no livro *Rocinha* o fotógrafo procura incluir na cena um sujeito que olha a paisagem, aqui as fotografias são construídas de maneira mais direta e dispensam a mediação do olhar de um outro representado na imagem. É o fotógrafo – e, junto com ele, o espectador – que contempla as vistas dos pontos altos das favelas, o que permite situá-las dentro de uma determinada geografia, ver como estes territórios se espraiam, se encaixam na paisagem: as vistas para o mar e a cidade, a vizinhança com as matas, a maneira como o casario acompanha as curvas das montanhas. Noutros casos, as imagens concentram-se nas casas, aproximando-se mais ou menos, dependendo do lugar, na medida certa para encher o quadro com elas, ainda que eventualmente apareça uma moldura de vegetação ou uma pontinha do céu. No trabalho do Viva Favela, o uso predominante da fotografia colorida resulta numa impressão muito mais realista destes espaços, proporcionando uma observação bem mais rica do que aquela possível nos planos abertos de *Rocinha*.



Mas é no momento em que os fotógrafos começam a descer dos mirantes, tão pródigos em nos brindar com as vistas de tirar o fôlego – seja pela massa monumental de edificações ou pela paisagem deslumbrante do Rio de Janeiro –, e dirigem seu olhar para dentro das favelas é que o conjunto de imagens do projeto ganha maior densidade – até mesmo do ponto de vista material. Quando isso acontece, conseguimos flagrar o

corpo-a-corpo das pessoas com os lugares que praticam, vivendo neles, percorrendo becos, ladeiras e abismos, ocupando com suas ações os cheios e vazios do “texto” urbano (Certeau, 1994: 171), neste caso um texto labiríntico, quebrado, não planejado, imprevisível.



Começando ainda de tomadas obtidas do alto, não falta o registro do lazer típico nas lajes: o churrasco com os amigos, a piscina de plástico, o banho de sol. As lajes se elevam de forma privilegiada em relação ao restante do casario que se vê nas imagens. Por outro lado, estes terraços, mesmo que situados nas áreas privativas das residências, oferecem-se ao olhar dos que estão acima deles, numa espécie de cascata de visibilidades.



Num movimento contrário, em muitas fotografias, vemos atividades cotidianas de caráter privado a se desenrolar nos espaços públicos que, nessas comunidades, costumam funcionar como extensões das casas. Atrás das crianças que jogam bola, na rua, há mais de um varal atravessando toda a fachada de uma residência. Em dia de jogo do Brasil, não raro a televisão vai para o lado de fora, como mostram as fotos da movimentação das comunidades durante a Copa do Mundo. Temos ainda a fotografia das meninas que se deixam pentear na porta de casa e, assim como suas cabeleireiras, estão à vontade, inclusive diante do fotógrafo. Enquanto as mulheres de pé que penteiam os cabelos conversam quase alheias à presença da câmera, a garota sentada em primeiro plano a encara tranqüilamente, relaxada.



O uso que fazem os moradores dos logradouros públicos pode ser visto também na foto do homem que exibe um imenso porco preto deitado no chão, parecendo estar se preparando para matá-lo, ou de um grupo de meninas pulando corda numa área um pouco alargada de um beco, formado e limitado pelas construções humildes.

Nestas imagens, os becos são tomados em perspectiva, num enquadramento comum a várias fotos: compondo diferentes planos, as superfícies heterogêneas formadas por paredes, tapumes, cercas, muros, etc, partem das bordas laterais do quadro e vão se afastando de nós em direção a um ponto de fuga, às vezes de maneira desordenada. Na cena do porco, a fileira de postes sinaliza o trajeto estreito, num eixo perpendicular ao espectador, ultrapassando as crianças que observam atentas o acontecimento. Atrás das garotas pulando corda, sabemos que a ruela continua, em declive. Mas não podemos prosseguir, somos impedidos por algo que parece ser um muro. Há também a cena do carteiro que percorre um beco estreito em direção a uma parede iluminada: neste caso, apenas duas paredes ásperas ladeiam o corpo do homem. E um rapaz de quem não vê a cabeça sobe uma escadaria cujos degraus formam linhas diagonais por força da composição torta, que não revela o que há no final dela. No espaço fechado das favelas, o ponto de fuga quase sempre topa com uma barreira física qualquer, logo adiante; ou então apenas uma nesga do céu ou da vegetação que fica além permanece visível.



Uma vez estando efetivamente dentro desse traçado labiríntico, o olhar não consegue ir muito longe, é difícil avançar. Da mesma forma, às vezes as pessoas parecem estar sitiadas por elementos físicos que se fecham em torno delas em diferentes planos. Embora saibamos que há brechas aí, não as vemos. Quando não há uma construção, é uma formação de pedra que veda a passagem. Duas fotografias, particularmente, são exemplares da maneira como os moradores aparecem como que capturados por uma espécie de espaço-armadilha totalmente cercado por paredes de texturas diferenciadas: tijolos, superfícies rebocadas, pinturas manchadas... Na primeira delas, em preto e branco, ainda temos a profundidade produzida pelo varal e pelo ângulo de visão que ressalta os volumes das edificações. Na outra, colorida, a grande profundidade de campo, que coloca tudo em foco, desde as casas mais próximas até as mais distantes, cria aquele efeito de achatamento dos planos, ressaltando a bidimensionalidade da imagem. O corte espacial que elimina, embaixo, a murada onde as moças apóiam os braços gera um estranhamento, reforçado pelo modo como aparece o corpo inteiro de uma criança pequena, segurada por trás numa janela no centro do quadro. De certa maneira, podemos dizer que se produz aí um estado de confinamento dos corpos neste espaço denso.



Quando as pessoas são fotografadas nas janelas de suas casas, de frente para nós, a sensação de clausura resulta da forma como elas estão contidas no quadro dentro do quadro, formado pelo corte quadrado nas paredes gastas, emolduradas por esquadrias. Na fotografia noturna, dominada pelos tons esverdeados da luz artificial, por exemplo, nosso olhar precisa contornar as paredes que se impõem no primeiro plano, antes de chegar às figuras em silhueta do casal, tomado em *contre-plongée*, no

fundo do quadro. Não há como liberar todo o espaço para compor uma frontalidade e os planos se aproximam.



No entanto, seria um equívoco dizer que a produção fotográfica do projeto apresenta os habitantes das favelas e periferias irremediavelmente assujeitados, oprimidos por um determinado espaço, restringindo o campo de sua experiência. Inclusive, se assim fosse, estaria em desacordo com o próprio objetivo do Viva Favela, que é justamente o de projetar uma outra imagem dessas comunidades, mais positiva, para além do signo da falta e do sofrimento. Por exemplo, mesmo que cercados pelas edificações que se colam umas às outras, vemos os rapazes do SBR Rocinha[36] lançando seu corpo no ar, sem medo, em manobras radicais na famosa curva do "S" ou usando rampas de diferentes bairros do Rio de Janeiro. É preciso ressaltar o fato óbvio de que os moradores das favelas também circulam por outras áreas da dita "cidade partida", a trabalho ou a passeio.



Várias áreas suburbanas cariocas, por outro lado, estão situadas em locais planos e, assim, encontramos também fotos que retratam espaços populares mais abertos e menos densos. Muitas fotografias tomadas nas ruas de Cidade de Deus por Tony Barros, por exemplo, possibilitam esta visão: dos meninos brincando numa esquina onde já há uma "arena" desenhada pelo movimento dos piões; das cinco lindas garotinhas que

[36] SBR corresponde à abreviação das modalidades praticadas: *skate*, *bike* e *roller*.

posam (entre elas, duas carregam garrafas *pet*: teriam ido buscar água ou leite?). O ensaio Verão no Piscinão, da fotógrafa Deise Lane, reproduzido na *Galeria*[37], também pode ser visto como um contraponto àquela experiência de confinamento, ao mostrar os corpos livres e soltos em seu momento de lazer. O mesmo vale para a foto de Sandra Delgado, também realizada no Piscinão, em que um casal brinca na água, a mulher deixando-se segurar pelos braços, de costas para namorado. A posição que ocupam no quadro, num dos pontos áureos do retângulo, bem como o contraste entre a água que reflete a luz e silhueta dos seus corpos, peculiar da imagem em preto e branco, tudo chama atenção para seu gesto incomum que, ao mesmo tempo, expressa liberdade.



Examinando o conjunto de imagens do projeto, é possível ainda observar como as práticas dos moradores dos territórios favelados imprimem sua marca no espaço de maneira muito mais efetiva do que ocorre na dita cidade formal. Lembramos aqui da invisibilidade que Michel de Certeau (1994) atribui ao "texto" escrito pelos pedestres nos seus trajetos diários, numa malha urbana projetada e arranjada de forma a induzir deslocamentos em tese mais eficientes. Interessado, de forma geral, na investigação

[37] Publicado em 17/12/2004.

das variadas práticas ordinárias que resistem à razão técnica organizadora da vida social, Certeau afirma, a certa altura do livro *A invenção do cotidiano*, que "o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos" (1994: 177). Há uma passagem em que o autor compara a experiência de estar "embaixo" na grande cidade e a experiência de vê-la do alto, apreendendo o conjunto à distância, possivelmente com maior clareza. Ele escreve sobre os pedestres:

> "Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapa à legibilidade." (1994: 171)

Ora, ao contrário do que acontece na relativa fixidez do traçado urbano formal, no espaço-movimento que é a favela, constituída de forma autônoma simplesmente pelo fato de ter sido abandonada ou tratada com descaso durante muito tempo pelos poderes constituídos, as práticas cotidianas são capazes não apenas de deixar marcas visíveis, como efetivamente moldam o espaço físico, ganhando assim, maior legibilidade. Não queremos dizer que, quando se trata do gesto dos moradores das favelas, o ato de caminhar deixa de ter este estatuto de enunciação desafiadora da legibilidade que Certeau lhe atribui, mas apenas assinalar que o sistema urbano representado nessas imagens é maleável e conformado concretamente pela ação diária e direta de seus praticantes.

É a necessidade que pauta a criação dos espaços ou as intervenções que visam a melhora de condições de existência. É porque as pessoas passam por determinado lugar que um caminho vai sendo traçado, a cada dia, confirmado ou não pelo trajeto escolhido pelos transeuntes. Foi provavelmente a lama da chuva que levou o morador do barraco que fica no sopé desta pequena ladeira a pavimentar esta escada, talvez com ajuda de outros vizinhos que também seriam beneficiados ou, simplesmente, são solidários. Se é preciso passar na pinguela precária todos os dias, ao lado do barranco desmoronado, é possível que a comunidade ou os moradores mais próximos se mobilizem de alguma forma para minimizar os riscos, através da prática usual do mutirão.



Da mesma maneira, o espaço também guarda os rastros das intervenções violentas que atormentam o cotidiano das pessoas que ali vivem. Numa esquina cujas paredes estão mais expostas à guerra entre traficantes e polícia, é possível ver as marcas dos tiroteios que formam um padrão quase homogêneo, ocupando todas as superfícies visíveis. Bem na linha de tiro, o que se vê agora são os contornos um pouco tremidos da figura de uma menina que vai saindo da cena de bicicleta. Cápsulas de projéteis catados no chão da favela da Rocinha são mostradas para a câmera: mais uma evidência do que aconteceu e ainda pode acontecer ali. Outra imagem da Rocinha mostra um rombo produzido por um tiro, bem próximo à janela de uma casa. De dentro, um rapaz posa para a câmera, evidenciando a vulnerabilidade do seu corpo, da sua vida. Há ainda o registro das iniciais do Comando Vermelho, pichada numa parede verde, querendo não deixar dúvidas sobre a presença e o poder dos criminosos no lugar.



Há uma história social que se torna visível, até mesmo incontornável, acumulando seus vestígios nas quebradas, nos becos que se ramificam, nas paredes e nos muros. E, como também exemplifica a série de edificações documentadas por André Cypriano, olhando mais de perto, com atenção, esta história se revela também

nas casas que vão se modificando com o passar do tempo, sempre inacabadas, abertas ao porvir. Quando a pesquisadora Paola Jacques (2001) diz de uma temporalização do espaço efetuada pelos construtores da favela, ela refere-se especialmente ao modo como aquilo que começa como um abrigo para o corpo vai sendo melhorado de forma contínua, com o concurso dos materiais que aparecem ao acaso, sendo reaproveitados, ou adquiridos aos poucos. Em alguns planos abertos das imagens do Viva Favela, é possível ver os barracos em diferentes estágios construtivos, ainda que, hoje em dia, a grande maioria seja de alvenaria (confira nas imagens na página 195). Depois que a política da remoção de favelas foi esvaziada[38], cada vez mais os moradores investem em construções mais sólidas, seja porque crêem que não terão mais que sair dali, seja como forma de garantir a permanência no lugar conquistado.



Uma imagem em especial parece trazer nela, sutilmente incrustadas, diferentes temporalidades. À esquerda do quadro, eleva-se uma laje, inacabada, mostrada apenas parcialmente. Abaixo desta plataforma de concreto, outras camadas de ocupação humana se apresentam em diferentes alturas, remetendo estranhamente à imagem de um sítio arqueológico abandonado. (Que lugar estranho é esse onde está o fotógrafo? Numa

[38] Nos anos de 1950, havia uma lei proibindo a construção de casas de alvenaria nos morros do Rio de Janeiro e a população era vigiada de perto pela polícia. Como a maioria dos barracos surgia em terrenos particulares ou da União, era uma forma de não garantir aos moradores que os ocupavam a posse definitiva das terras. A partir dos anos de 1970, as coisas se acalmaram e o uso dos tijolos foi liberado, mas as casas de alvenaria começaram a predominar durante o primeiro governo de Leonel Brizola (1982-1986). Para saber mais cf. matéria “Do estuque ao tijolo”, publicada no site Favela Tem Memória (06/02/2004).

janela? Numa outra laje?) Vemos apenas as coberturas de algumas casas feitas de telhas de cerâmica, mais antigas, um telhado de amianto completado por placas que não sabemos se são de madeira ou de zinco, lonas pretas distribuídas por vários pontos para proteger das chuvas. Ao fundo, curva-se um ramo alto que parece ser de bambu. Um canteiro cercado de tela verde e uma cadeira vazia, ambos localizados sobre a laje nos indica uma função presente deste espaço ao mesmo tempo apontando para um possível uso futuro.



Uma sensação de antiguidade, por sua vez, emana da fotografia que mostra a passagem intricada para uma moradia que parece ser subterrânea, escavada mesmo na terra, lembrando uma cidadela medieval. Noutra, é a velha árvore de raízes imensas no alto do Morro Cantagalo que assinala o tempo passado. Incrustada nela, parecendo compartilhar da mesma duração que a árvore, ergue-se uma casa de estuque ou de pau-a-pique, técnicas seculares associadas ao que se chama de arquitetura da terra, que tira do próprio chão o material para as paredes de uma morada. Por trás de uma outra casa de pau-a-pique, isolada num ponto alto do Pavão-Pavãozinho contempla-se a paisagem conhecida da cidade maravilhosa, podendo-se ver a geografia do Pão de Açúcar. Estas imagens singulares, verdadeiros achados, demonstram uma vantagem inegável das posições ocupadas pelos fotógrafos do Viva Favela, cujo saber deriva da convivência íntima com estes espaços, além do trabalho de observação e de registro diários e persistentes por um longo período de tempo.



5.7 A encenação da identidade

Se na seção anterior exploramos as imagens que descrevem os espaços e o corpo-a-corpo de seus praticantes com o meio em que vivem, vamos agora nos voltar para o exame das fotografias do Viva Favela que colocam como elementos centrais os habitantes dessas comunidades periféricas. Como se constituem essas cenas?

Principalmente nos primeiros tempos de funcionamento do portal, a equipe de fotografia do projeto pôde comprovar o quanto a presença de uma câmera levantava suspeitas entre os moradores, como relata Cristiane Ramalho:

> "Inicialmente, (...) a câmera costumava gerar muita desconfiança nas favelas. Só aos poucos a população foi percebendo que, com suas lentes, os fotógrafos podiam denunciar injustiças, registrar abusos, cobrar mudanças do poder público – e também ser um instrumento de proteção. Cada um dos cinco sentiu isso na pele à sua maneira" (2007: 151)

Tal fato implicava na necessidade de toda uma atenção e delicadeza no movimento de aproximação das pessoas entrevistadas e fotografadas. O fotógrafo Tony Barros, da Cidade de Deus, conta:

> "Toda vez que eu ia fotografar, as pessoas se escondiam. Eu comecei a explicar às pessoas que era importante aquela imagem no sentido de alguém poder mostrar como eles vivem, e se aquela fotografia naquele momento não mudasse aquela história, em algum momento ia ajudar para que as pessoas pudessem refletir e criar uma solução para a situação delas. Elas ficavam mais tranqüilas, e deixavam eu fotografar."[39]

Muitas vezes, os próprios correspondentes, repórteres e fotógrafos, tinham o cuidado de imprimir e levar a matéria publicada para o entrevistado. Segundo Walter Mesquita, fotógrafo baseado em Queimados, na Baixada Fluminense, aqueles que não tinham acesso à Internet costumavam cobrar esse retorno. Outros conseguiam ver o material através de um parente ou de um patrão.

A cumplicidade entre os sujeitos presentes na cena fotográfica, perceptível em boa parte das imagens produzidas no âmbito do Viva Favela, portanto, não pode ser

[39] Depoimento registrado nos anais do 1° Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro (2004/2005: 88)

considerada como dada desde o início do trabalho do grupo, de alguma forma garantida pelo fato de que os fotógrafos também moravam ali. Foi algo que teve que ser construído com o tempo, na medida em que os correspondentes iam vencendo desconfianças e também aprendendo a lidar com a vigilância às vezes velada, às vezes explícita, exercida pelos grupos armados eventualmente no controle de uma determinada área. Neste trabalho constante e paciente da equipe, reforçado pela crescente visibilidade do portal, aos poucos as pessoas foram abrindo a guarda.

Por esses relatos, fica claro também que um argumento forte utilizado pelos fotógrafos na negociação com os sujeitos fotografados, pelo menos no início, era a necessidade de mostrar os problemas vividos pela comunidade, recuperando a velha função de denúncia da fotografia. Desta vez, tal tarefa estaria a cargo de alguém de dentro do grupo. Assim é que muitos concordaram em se deixar fotografar numa situação de precariedade material extrema, ainda que demonstrando, com sua atitude corporal, alguma reserva – reserva que, em geral, era acatada na construção da imagem, como veremos. Numa foto, por exemplo, uma família é retratada na janela de seu barraco feito de placas de madeira. As quatro pessoas estão em primeiro plano, à esquerda do quadro: suas cabeças se encaixam umas nas outras, de forma que podemos ver todos seus componentes por aquela abertura. A composição situa a janela obliquamente em relação ao espectador, que pode seguir, à direita, a margem do córrego onde se amontoam muitos outros barracos, desfocados, ao fundo. Neste retrato, entretanto, cada membro da família dirige seu olhar a um ponto diferente. Apenas aquele que parece ser o pai olha diretamente para a câmera. Nas outras personagens da cena, os olhares miram o nada, fora da imagem, indicando uma interioridade que não podemos alcançar; no máximo, poderíamos somente especular sobre ela.



Esses olhares desviantes deixam transparecer um certo recato ou constrangimento das pessoas que, a despeito disso, cooperam com o fotógrafo, posicionando-se para a câmera. Uma mulher deixa-se fotografar na entrada de sua morada improvisada: um abrigo feito de fragmentos toscos de madeira e pequenas placas, coberto de lona. No colo, traz a filha de vestido branquinho de babados, roupa de domingo. A moça sorri e evita olhar para câmera, dirigindo-se a um terceiro que está fora do quadro, bem à direita do fotógrafo. O bebê, alheio à cena, olha para baixo, prestando atenção na bacia de água suja sobre o chão de terra batida, próxima à porta. O vestido novo da criança, tão branco, contrasta com tudo que há de inacabado ao seu redor. Outra mãe também posa na porta do barraco de chapas de madeira. A construção avança para além de um barranco, ficando parte dela suspensa. A mulher tem o corpo um pouco recuado para dentro da casa. A criança pequena está do lado de fora, encostada na parede frágil, e olha para seus chinelos. Abaixando os olhos, exibe para nós o alto de sua cabecinha estranhamente calva, incomum. A mãe também não encara o fotógrafo: um braço pende ao lado do corpo, o outro está para trás e seu olhar baixo cai no vazio, num ponto cego adiante dela. A despeito da cena pública da qual todos parecem estar cientes, a reserva que as pessoas manifestam nesses casos é respeitada pelos fotógrafos.

Embora marquem presença, as fotografias que possuem um caráter de denúncia, entretanto, não são a maioria na produção do Viva Favela. Afinal, uma das missões mais importantes dos fotógrafos do projeto é de fazer com que a favela “mostre a sua cara” – uma outra cara, bem entendido, diferente daquela associada a um espaço precário e à violência. Uma vez que os fotógrafos comunitários possuem as câmeras e a perícia necessária para manejá-las, acredita-se que a tarefa a ser empreendida é a de multiplicar as representações consideradas legítimas para combater os estereótipos, oferecendo-lhes um canal de visibilidade – dentro e fora das comunidades. Sendo assim, torna-se central o que poderíamos chamar de indexadores de identidade ou o que os sujeitos elegerão ou não para dizer: “eis a nossa identidade”.

A exposição de vínculos familiares faz parte deste gesto de afirmação. No interior de uma casa cujas paredes ainda não têm reboco, o menino e o avô sorriem na

hora do retrato. O garoto, sentado sobre a mesa, passa o braço por cima do pescoço do senhor idoso, que corresponde ao gesto de camaradagem. Numa bela imagem, a mãe e a filha já adulta, muito parecidas, posam abraçadas. No fundo desfocado, vemos parte de um barraco de madeira e fragmentos de materiais que não podemos identificar. Nesta desordem do espaço, elas envolvem completamente o corpo uma da outra, como se estivessem se protegendo, mantendo-se de frente para nós. Mais relaxados, dois garotos gêmeos colocam-se simetricamente para a foto, abraçados, segurando a bola à frente deles. Ao materializar nas imagens os vínculos entre as pessoas, quer-se deixar explícito o pertencimento destes sujeitos a um grupo familiar, que tem uma história particular e um futuro, numa operação que evidencia algo que é comum, que é condição partilhada por todos.



Nas imagens que possuem um traço afirmativo mais forte é freqüente a atitude decidida do sujeito que assume uma postura ativa diante da câmera, ciente dos espectadores de dentro e de fora da favela. Um recurso muito utilizado é a exibição de objetos pelo retratado, deixando patente o domínio de todo um código cultural por parte de fotógrafos e de fotografados, bem como a consciência de que a imagem ali em produção teria uma função de conferir visibilidade pública àquele que está na foto como alguém que é parte de uma comunidade. Em tais imagens posadas, ambos são cúmplices e conscientes da operação que toma cada objeto como um signo. Trata-se da aqui da versão explícita da “pose dos objetos”, descrita uma vez por Roland Barthes. Desde os seus primeiros escritos sobre a fotografia, ele já apontava para os objetos como excelentes elementos de significação:

> "por um lado, são descontínuos e completos em si mesmos, o que, para um signo, é uma qualidade física; e, por outro lado, remetem a significantes claros, conhecidos; são, pois, elementos de uma verdadeiro léxico, estáveis a ponto de poder facilmente estabelecer sua sintaxe." (1990: 17)



Na série de fotos apresentada aqui para exemplificar tais "poses de objetos", o ato de exibi-los assume uma função fática clara, uma vez que a interpelação ao espectador da imagem está evidente no gesto dos modelos que posam e mesmo na frontalidade da cena construída pelo fotógrafo e pelo fotografado. A intenção é de produzir uma imagem em que os objetos exibidos funcionam para indicar com segurança o sentido pretendido, não deixando espaço para dúvidas. Através de objetos-símbolos, mostram-se para o espectador: a mulher trabalhadora, o comunicador, o artista sanfoneiro, os rapazes músicos, os surfistas, o grafiteiro. Além de representar um atributo do sujeito que está diante da câmera, os objetos ainda podem simbolizar aspectos da sua experiência, como, por exemplo, o lazer a que tem direito todo filho de Deus: a cerveja gelada e espetinho de queijo em dia de praia. Enfim, com este procedimento quer-se garantir a prevalência do sentido óbvio da imagem, como o chamou Barthes, este que decorre do uso de símbolos já largamente codificados nas práticas culturais. Este sentido óbvio impõe-se ao espectador por uma dupla determinação, conforme explicita o autor ao comentar fotogramas do filme *Ivan, o terrível*, de Serguei Eisenstein:

> "é intencional (é o que quis dizer o autor) e é tomado de uma espécie de léxico geral, comum, dos símbolos; é um sentido que me procura, a mim, destinatário da mensagem, sujeito da leitura, um sentido que parte de S.M.E. e que vai *à minha*

> *frente*: evidente, é claro (...), mas de uma evidência *fechada*, presa em um sistema completo de destinação." (1990: 47)[40]

Na maior parte das vezes esta exibição calculada dos objetos conspira para que se produza o que Barthes, noutro texto, designou como "fotografia unária", tipo de imagem que tende a oferecer ao espectador apenas a experiência do *studium*, que fatalmente nos leva a reencontrar as intenções do fotógrafo. "A fotografia é unária quando transforma enfaticamente a realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio" (1984: 66). No caso do Viva Favela, o aspecto unário funciona como uma das estratégias mais constantes de confrontação dos estereótipos negativos detectados na mídia convencional. Convocadas por essa disputa, algumas fotografias evidenciam, como tática mesmo de resistência, a escolha por brigar com as mesmas armas que funcionam na arena midiática, recorrendo a um mesma reserva simbólica e à mesma sintaxe utilizada nas fotografias de reportagem em geral. Neste caso, a construção da imagem parece buscar a plenitude do representado, procurando encarnar valores que vão bater de frente com as representações indesejadas, através de uma série de procedimentos que empurram o sentido para um lugar unívoco, destinado a combater o sentido da estereotipia e do estigma.

A mesma ênfase verificada nas fotos que recorrem à pose dos objetos é encontrada em algumas imagens em que o que vale é a pose dos sujeitos. Aqui as pessoas fotografadas se engajam no projeto do fotógrafo oferecendo à cena não só uma certa postura ou gesto como também traços identitários inscritos no seu próprio corpo. Na série "Cabeça Feita", por exemplo, publicado na seção *ensaios* do Foto Favela, vários jovens e crianças exibem orgulhosos as diversas formas de usar os cabelos crespos característicos da população negra e mestiça brasileira: cortes diferenciados, trancinhas, miçangas, *dreads*, lacinhos de fita ou simplesmente uma modelagem estudada dos volumes. Se a apresentação das fotos desses penteados lembra a forma de um catálogo, fruto de uma pesquisa por parte dos fotógrafos (o que evidentemente não deixa de



[40] Grifos do autor.

ser), esse conjunto de imagens cumpre esta outra função, mais importante dentro do contexto do projeto. Trata-se de afirmar: “veja como aqui há beleza também”. De alguns fotografados, não vemos o rosto: eles oferecem apenas a nuca ou o alto cabeça, de maneira a facilitar a visualização dos detalhes inventivos e adereços dos penteados. Outros posam como modelos, assumindo uma atitude de quem está seguro com sua imagem, num registro típico do universo da fotografia de moda.

Entre as fotografias que favorecem esta prevalência do unário poderíamos situar também um grupo numeroso que torna visíveis diferentes manifestações culturais das comunidades. Nesses casos, em geral, os sujeitos são flagrados numa cena pública ou em rituais que aconteceriam independentemente da ação do fotógrafo. As fotos mais freqüentes são aquelas que registram a participação de crianças e jovens em projetos artísticos, culturais e esportivos que proliferam nas favelas e periferias de todo Brasil. Em alguns casos, são iniciativas de organizações que apostam no poder da arte, da educação e do esporte de oferecer a estes sujeitos outras perspectivas para olhar e estar no mundo. Noutros, trata-se do engajamento dos próprios indivíduos em atividades que lhes interessam, como é o caso da turma do movimento hip-hop: grafiteiros, *rappers*, *b-boys* e *b-girls*. As imagens são significativas, sem dúvida, mas dificilmente despertam algo mais do que aquele “interesse polido” provocado pela experiência do *studium*, na qual a cultura vale como um contrato entre criadores e consumidores que assegura a compreensão das intenções do fotógrafo (Barthes, 1984: 48). Assim como as fotos da série Cabeça Feita, o objetivo principal aqui parece ser o de colocar em circulação uma contra-imagem, tendo em vista o contexto da disputa das representações midiáticas: no lugar da violência, apresenta-se a riqueza da cultura local e práticas de resistência; no lugar da pobreza, é oferecida a beleza da raça.



Embora não seja correto afirmar que é o tema que determina esta espécie de fechamento dos sentidos, isso acontece também quando examinamos boa parte das fotos que documentam manifestações populares e religiosas, como a Folia de Reis, o jongo, o Carnaval, etc. A maioria delas vale-se daquilo já muito codificado, limitando-se a acenar com um sinal identitário que deve ser associado ao grupo. Colocadas para funcionar assim como exemplificadoras, raramente ultrapassam aquele sentido óbvio da imagem.

Por outro lado, a despeito de toda intencionalidade que possa existir por parte de fotógrafos e fotografados, certamente encontramos muitas imagens nas quais emergem detalhes que interferem na imantação de sentidos governada mais ou menos por essa necessidade de reafirmar uma determinada representação. Isto acontece mesmo nas séries marcadas mais fortemente por aquele aspecto unário. Em meio aos registros fotográficos de tradições populares, por exemplo, a imagem em que uma adolescente carrega um estandarte, num subúrbio do Rio, é intrigante. Ela caminha na direção do fotógrafo, que registra o instante preciso em que uma perna elegantemente adianta o passo. A bandeira, praticamente encobrindo todo o corpo da jovem, traz desenhada a figura do diabo, que vai acompanhada aqui, de forma inusitada, pelo personagem dos desenhos animados conhecido como Taz (o indefectível “Demônio da Tasmânia”), ambos cercados por caveiras. O colorido intenso do estandarte se destaca na cena, mas é o entorno que faz a força da imagem: nele é que encontramos os vestígios das formas de viver que vão além do que se quer representar: a casa muito simples, de aspecto abandonado ao fundo, o mato que cresce no que poderia ser um jardim, a cerca de pedaços de madeira heterogêneos. Noutra fotografia, vemos a movimentação de crianças em torno de um carrinho de pipocas. Parece estar anoitecendo e a luz amarela das lâmpadas de tungstênio ilumina a cena. Mas é o teto baixo sobre as pessoas que nos leva a pensar se alguém mora ali em cima ou sobre o tipo de sociabilidade que tem lugar naquele espaço.



Também no ensaio Cabeça Feita, há imagens nas quais são oferecidos elementos que colaboram para que a leitura resvale, levando àquilo que Barthes, em oposição ao sentido óbvio, chamou de sentido obtuso (1990: 47). Por exemplo, temos a expressão enigmática nos olhos da moça que segura para o fotógrafo uma menininha de cabelos cheios de adornos coloridos, como se estivesse assim se colocando fora do quadro. Ainda nesta mesma série, está também a foto de uma moça conversando displicentemente no orelhão, com uma touca na cabeça. Na cena cotidiana que expõe o preparo que envolve o tratamento para os cabelos, no plano mais aberto que preserva o contexto, no gesto banal com o qual ela vira a cabeça, procurando alguma coisa lá adiante... Em tudo isto essa foto se opõe a outra imagem que retalha a figura feminina no Piscinão de Ramos: numa pose rígida, as unhas prateadas presas na cintura e combinando com o relógio, a moça exibe apenas parte do corpo. Sua cabeça está cortada e vemos apenas os contornos sensuais, a parte de baixo do biquíni estampado com a bandeira do Brasil, produzindo-se assim um sentido óbvio.





As fotos de Tony Barros para o seu projeto Lente dos Sonhos, por sua vez, situam as modelos nos cenários muito pobres da Cidade de Deus. Esta escolha é estratégica para o fotógrafo, que não quer deixar dúvidas de que as beldades são mesmo da favela, segundo seu próprio depoimento: "Eu fiquei dois meses tentando convencer as modelos a fotografar dentro da comunidade. Bem vestidas, bonitas, usando a comunidade como pano de fundo. Elas queriam ir para a Barra da Tijuca. Eu falei 'não, tem que ser na Cidade de Deus'."[41] Na imagem vertical, vemos no fundo da cena um grupo de moradores que, como nós, admira a moça em primeiro plano. Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky comentam esta fotografia como uma evidência do quanto é importante, nos projetos de inclusão visual, a visibilidade alcançada tanto dentro das comunidades, quanto fora delas: "sua beleza e elegância, e a admiração que suscitam, destinam-se tanto a nós como aos 'seus'" (2007: 77). Mas, para além dos sentidos que podemos extrair dessas fotografias, há o estranhamento gerado por um certo desacordo entre as moças muito maquiadas e bem produzidas, em poses de manequim, e a passarela precária de tábuas estreitas, o matagal ao lado delas ou o corrimão de madeira na beira do córrego de margens mal cuidadas.



[41] Depoimento registrado nos anais do 1° Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro (2004/2005: 88).

Como se vê, não é possível atribuir às imagens produzidas pelos fotógrafos do Viva Favela características gerais que dariam conta de definir todo o conjunto. Aliás, em se tratando de fotografias, qualquer generalização, como temos argumentado ao longo deste trabalho, é algo bastante problemático. Se, por força mesmo dos objetivos que estão na origem do projeto, alguns procedimentos adotados na cena denotam a preocupação constante em produzir uma representação que bate de frente com aquela associada ao precário e à violência – e assim o fazem –, isto não impede que sentidos obtusos também invadam eventualmente as imagens, compondo com elas.

Da mesma forma, muitas vezes o que pauta a produção dos fotógrafos do projeto não é a confrontação direta das representações veiculadas na cobertura jornalística sobre as favelas, mas sim a necessidade de abordar os mesmos assuntos privilegiados naquele circuito, mas sob um outro ponto de vista. Referimo-nos aqui especificamente à questão da violência, cujo tratamento, como vimos anteriormente, representou um desafio para os jornalistas do portal. As imagens do projeto que registram acontecimentos violentos certamente não poderiam explorar os ângulos que enfatizam o horror, freqüentes nas fotografias publicadas em tablóides populares. Além dos vestígios dos tiroteios nas paredes, a violência se materializa nas fotografias do Viva Favela pela presença da polícia. Os policiais são fotografados em ação, de armas nas mãos. Em nenhuma das cenas estão de frente para a câmera: um policial olha para o alto, outro adentra o beco dando as costas ao fotógrafo ou, ainda, dois policiais são vistos de cima, a certa distância, gesticulando ao lado de um corpo coberto por sujo de sangue. Como bem notam Jaguaribe e Lissovsky, trata-se da única representação de um sujeito “de fora”:

> “A função dessas imagens, no contexto da fotografia inclusiva, não é *denunciar* a brutalidade da ação policial, demasiado notória e freqüentemente enfocada pela mídia, mas constituir um lugar para o ‘de fora’ impossível de ser ocupado. Na condição de ‘outro do outro’, o policial é aquele cujo olhar não permite qualquer identificação. Assumir o ponto de vista do policial seria, em última instância, assumir a exclusão *em ato* e trair o sentido inclusivo das imagens.”(2007: 86)[42]

[42] Grifos dos autores.



Ainda no que se refere à violência, há um grupo de imagens em especial que consegue colocar-se num outro registro. Nele, um objeto particular assume grande relevância: trata-se de fotografias de pessoas mortas em episódios violentos, mostradas para a câmera pelos familiares das vítimas, geralmente as mães. Para elas, a fotografia comparece dentro do quadro como a marca dolorosa que restou de alguém que se ama e que se foi. E, nesses casos, este alguém querido se foi por "morte matada". Os retratos dessas mulheres, assim reunidos, apresentam rastros visíveis da experiência do luto, da hora mais aguda ao momento em que as lágrimas secam.





Em alguns casos, elas olham diretamente para a câmera, com as fotos nas mãos, naquele mesmo gesto de interpelação ao espectador identificado anteriormente, que se vale da "pose de objetos". Uma delas, de frente para nós, carrega um bebê, também atento ao fotógrafo e, do outro lado, segura o porta-retrato de frisos dourados onde está a foto de um rapaz: não sabemos se ele é seu filho ou se é o pai do menininho. A expressão do seu rosto, no centro da composição, tem sinais de tensão, ainda que os lábios desenhem um leve sorriso ao posar, como se costuma achar conveniente nos rituais do retrato. A outra mulher tem o nariz e os lábios vermelhos por causa do choro recente, os cabelos desalinhados. Ela se posiciona obliquamente em relação ao fotógrafo, preservando-se um pouco, mas não vacila ao exibir duas fotografias (seriam dois os filhos perdidos?), dirigindo seu olhar para nós, afirmando a sua existência e a de seus entes queridos que se foram.

Em duas outras imagens, vemos as mães que contemplam as fotografias dos filhos mortos, encenando um momento de rememoração. Numa delas, diante de um fundo de papel de parede estampado, de tons azulados, o menino retratado no pôster preto e branco é que se dirige para o espectador, sob o olhar materno partindo do lado oposto do quadro. Noutra cena, a mulher tem o corpo voltado para frente e a foto do filho morto está sobre a mesa, virado para ela. Produz-se um efeito de espelhamento, em que o menino no retrato sorri, alheio a seu destino, enquanto a mãe o observa amorosamente, os olhos baixos, "envolvendo com o pensamento o rosto amado" (Barthes, 1984: 101).

Fotografadas num momento de dor mais sentida, em público, no que parece ser o sepultamento dos filhos, duas outras mães não conseguem olhar para lugar algum. Os olhos estão quase fechados, a curva dos lábios exprimem o desespero e o choque da perda. Ainda assim, expõem às pessoas na rua as fotos dos meninos assassinados, nas quais eles aparecem bem vestidos, em trajes próprios de cerimônias escolares.

Apesar da dor muito íntima presente em todas as situações, cujos traços são apresentados a nós, nas imagens dessas mulheres algo mais está em jogo: a intencionalidade de um apelo que se quer público. A maioria das fotos foi produzida para a seção *Vidas Perdidas*, que tentava justamente falar da violência através do luto, mostrando as pessoas por trás do registro frio da notícia de jornal ou de um dado

estatístico, oferecendo “uma existência civil ao indivíduo morto”, nas palavras do jornalista Flávio Pinheiro (apud Ramalho, 2007: 135). As fotos exibidas funcionam como objetos que autenticam aquelas existências e, com tal gesto, essas mães querem mostrar que os filhos tinham uma família, tinham um nome – uma vida.

5.8 Entre a fotografia unária e uma lógica dos vestígios

Depois de percorrer parte do extenso material imagético produzido no âmbito do Viva Favela, fica claro que, enquanto espectadores atentos, passamos por diferentes registros: pelo unário e pelo super-codificado, mas também pelo ambíguo, pelo inusitado, pelo anódino ou ainda por alguma coisa de táctil que afeta a maneira como compreendemos ou sentimos aqueles espaços. De certa forma, a produção fotográfica do Viva Favela preserva ainda a dimensão de um grande arquivo bruto que, certamente, comporta outras possibilidades de leitura. Este acervo apresenta uma diversidade de modos da imagem, ainda que seja possível identificar também a ênfase que se dá a certo tipo de fotografia em detrimento de outros.

Tanto no portal quanto no site Foto Favela, a ordenação deste conjunto heterogêneo se esforça para dar conta dos objetivos que estão na base do projeto: oferecer uma outra representação da favela e de seus moradores, que escape da visão calcada nas notícias ruins relacionadas à violência urbana ou a tragédias decorrentes das situações de pobreza e da precariedade. Do ponto de vista de uma cobertura jornalística do que acontece nos territórios populares, o trabalho do Viva Favela, de fato, representou uma ampliação significativa dos temas abordados, refletindo melhor a variedade da experiência das pessoas que ali vivem. E, de modo geral, os fotógrafos comunitários do projeto são bem sucedidos na maneira como traduzem suas intenções nas imagens: eles dispõem do conhecimento técnico necessário e sabem manejar a linguagem fotográfica e os procedimentos que ajudam a garantir uma eficácia da comunicação. Além disso, estavam envolvidos em todas as etapas de produção, desde as reuniões de pauta até a veiculação das fotografias, fazendo assim valer seu ponto de vista em todo processo.

É preciso reconhecer que, neste empreendimento, ganham maior visibilidade as representações consideradas positivas – configurando-se até mesmo, às vezes, estereótipos com o sinal trocado. A imagem forte que fica é aquela que mostra as favelas como comunidades dinâmicas, vivas, espaços marcados pela solidariedade, pela inventividade e pela alegria de seus moradores, apesar dos momentos de dor e de todas as dificuldades. A ênfase nas ações e eventos cotidianos, por sua vez, quer sublinhar que essas pessoas são "gente como a gente", cidadãos como nós, do asfalto. Em certa medida, o Viva Favela satisfaz sim aos "anseios de representação democrática", cuja percepção é cada vez mais orientada para a visibilidade midiática (Jaguaribe & Lissovsky, 2007: 90). Mesmo que a relação fotógrafo-fotografado seja a de velhos conhecidos, a esfera pública está claramente instalada já no momento da tomada fotográfica.

Toda esta intencionalidade, perceptível na construção de muitas das imagens e também na maneira como elas são organizadas, acaba levando – como, aliás, acontece em toda parte – ao predomínio das fotografias unárias: aquelas pelas quais passamos todos os dias e que provocam desde um interesse superficial até a indiferença, embora seja fácil compreendê-las justamente porque mobilizam um repertório simbólico de domínio geral.

Por outro lado, este mesmo dispositivo possibilita também o aparecimento de linhas de fuga. Aqui e ali, percebemos um transbordamento do que se quer representar. No campo de ações que o projeto constituiu para si, as condições de produção das imagens e a sua proliferação propiciam, no final das contas, que se ultrapasse o jogo binário de oposição simples entre as representações midiáticas, de um lado, e as que são veiculadas no portal, de outro. Muitas vezes somos impelidos a olhar de novo uma imagem: algo nos desafia. Pode ser um estranhamento, o inusitado, o que dificulta a leitura, enfim, algo que nos obriga a voltar numa fotografia ou que nos leva a meditar sobre ela muito depois de tê-la visto. Pensamos, com Barthes, no *punctum* ou no sentido obtuso que pode invadir a imagem, perturbando o interesse cultural que se espera suscitar através do registro de uma determinada situação ou compondo com o sentido claro que se quer veicular. Mas pensamos também numa lógica dos vestígios que se manifesta algumas vezes, especialmente quando são fotografias que deixam ver

ou que se detêm na descrição dos espaços, tais como são praticados por seus habitantes. Este tipo de imagem ganha muito mais importância pelo vestígio que ela é.

Neste ponto, a proximidade que os fotógrafos mantêm com as suas comunidades mostrou-se um trunfo valioso, reforçado pelo trabalho cotidiano, contínuo. “A vidência do fotógrafo não consiste em ver, mas em estar lá”, diz a máxima barthesiana (1984: 76). Este “estar lá” por tanto tempo, como é o caso dos fotógrafos comunitários, permite de vez em quando que eles realmente nos surpreendam pelo gesto de exibir o “raro” ou um “achado”, como se revelassem segredos bem guardados nos recantos dos morros e subúrbios. Mas, para além de tais proezas, o que, para nós, apresenta-se mais potente são os resíduos que permanecem nas bordas do fotograma, que se amontoam nos cantos e nas passagens, secretando uma outra temporalidade, fazendo-nos vislumbrar uma outra experiência. Nessas imagens, parece-nos que os fotógrafos comunitários acatam o modo com a favela resiste à operação tipicamente moderna de organização do quadro que busca eliminar da cena os elementos “supérfluos”, resultando numa estética que pretende dominar o tempo e o espaço. É como se o fotógrafo aqui não estivesse separado do espaço e, assim, pudéssemos perceber como ele próprio o percorre e, às vezes, acaba se dobrando a ele.

Enfim, em boa parte das imagens nas quais os espaços das favelas estão representados, impõe-se uma lógica dos vestígios. Vestígios de uma materialidade densa, heterogênea, que cerca os corpos e que insiste em se fazer presente nas imagens, por seu excesso, por seu peso e pela imprevisibilidade com que se desdobra preenchendo os vazios. Vestígios das forças humanas que vêm moldando tais espaços, vestígios de gestos acumulados, de uma história social sedimentada em cada morada, em cada esquina, em cada beco, por todo o labirinto.

6. *No mundo maravilhoso do futebol*: o jogo que perturba a cena

Um menino abraça a bola, deitado na grama. É quase noite. A imagem impressa na página dupla do livro *No mundo maravilhoso do futebol* captura nossa atenção. A pose parece ter sido arranjada com cuidado: ele repousa seu corpo pequeno delicadamente no chão, de lado, as pernas meio dobradas, estendendo uma sobre a outra; a cabeça apóia-se na bola, de uma maneira que lembra aquele gesto de quando nos aconchegamos a um travesseiro macio, querendo um bom sonho. O céu está tomado pelo cinza de nuvens pesadas e o mato, salpicado por restos de plástico e de papel, dá a impressão de crescer desordenadamente ao redor. Um dos postes, ao fundo, já está aceso. Mas ainda há luz suficiente para o registro fotográfico, mesmo que a imagem resulte granulada e que as cores apareçam desbotadas e distorcidas pela subexposição – o que criou uma atmosfera única na cena. Alheio ao espaço que o circunda, o menino tem os olhos atentos, aguardando o solene momento do clique. Seu olhar dirige-se à câmera, mas parece ultrapassá-la e nos alcança, intensamente. Qual seria o "pensamento desse instante", como perguntaria Barthes? Um mundo sonhado e imaginado é o que evoca o conjunto das imagens do livro. Estamos num outro registro, que vai além da preocupação de mostrar a favela "como ela é".



6.1. Os sujeitos no mapa de um projeto de cooperação

O livro *No mundo maravilhoso do futebol* resultou de um trabalho desenvolvido ao longo de três anos com crianças moradoras do Morro do Cascalho, zona oeste de Belo Horizonte, conduzido pelos artistas Julian Germain, Murilo Godoy e Patrícia Azevedo. Em 1995, o trio visitou a favela levando a proposta de realizar um projeto de fotografia junto com as crianças da comunidade. Logo eles teriam que lidar com 41 meninos e meninas, além de nove moças, todos entusiasmados com a oportunidade de usar uma câmera para fotografar o que quisessem da sua vida, das pessoas queridas, do seu lugar. Nos anos seguintes, os artistas voltaram para oferecer oficinas de pintura e de texto, abrindo espaço para a participação de outras crianças e de pessoas mais velhas que estivessem interessadas. Em outubro de 1996, uma exposição no Centro Cultural da UFMG exibiu 50 fotografias, 30 pinturas sobre papel e 12 textos produzidos nas oficinas. O livro saiu em 1998, numa edição bilíngüe, pela Basalt Publishers (Amsterdam).

A exposição e a publicação foram os primeiros frutos mais graúdos gerados por uma experiência de colaboração artística profícua e duradoura entre o britânico e os artistas brasileiros[1]. As origens desta parceria remontam a maio de 1993,

[1] Na mesma época das oficinas de fotografia no Morro do Cascalho, o trio trabalhou também com crianças com trajetória de rua. Esta experiência gerou até o momento: a exposição *No olho da rua* (1997), que contava com dez cartazes, tipo lambe-lambe, fixados nos principais corredores de tráfego de Belo Horizonte ao longo de dois meses e, em 2007, um jornal praticamente só com fotografias, em

quando Germain visitou o Brasil como um dos participantes da coletiva *Fotografia Contemporânea Inglesa* que integrava a primeira edição do Mês Internacional da Fotografia, realizado em São Paulo. Tratava-se da versão itinerante da mostra *Documentary Dilemmas – Aspects of British Contemporary Photography 1983-1993*, na qual a curadora Brett Rogers, do Visual Arts Department do British Council, reunia nomes importantes da geração de fotógrafos que despontou na Inglaterra nos anos 80, entre eles Paul Graham, Martin Parr e Anna Fox[2]. A exposição acolhia novas estratégias retóricas detectadas nas práticas fotográficas daquele período, como o uso da cor, o *fill-in flash*[3], as legendas, as seqüências e o uso de textos dentro da imagem, etc, que rompiam com as formas tradicionais do foto-documentário dominante na Inglaterra até então, baseado na estética do preto e branco.

Um dos mais jovens daquele grupo, Germain apresentava nesta exposição fotografias do projeto *Steelworks*, publicado em 1990, e ao menos uma imagem de outro trabalho, em preparação na época, o livro *In Soccer Wonderland* (1994). Em *Steelworks*, Germain observava os efeitos do desmantelamento da indústria siderúrgica que durante 140 anos dominou a economia da cidade de Consett, norte da Inglaterra, documentando em textos e imagens a experiência dos seus moradores. Na região consumou-se o maior projeto de demolição na Europa, sob o governo conservador de Margareth Tatcher. Contudo, como afirma o fotógrafo, o

---

formato tablóide, distribuído gratuitamente nas ruas da área central da cidade e encartado na revista inglesa *Photoworks* (nov-apr 2007/08). A exposição *No olho da rua* já foi levada também à Espanha, à Holanda e à Inglaterra. Antes da publicação de *No mundo Maravilhoso do Futebol*, algumas imagens de ambos os projetos foram selecionadas para compor o anexo *Através do espelho infantil*, da exposição itinerante de Julian Germain, *In Soccer Wonderland*, promovida pelo British Council (1995). Em 2000, a exposição completa do projeto *No mundo maravilhoso do futebol* foi levada para o Centro Português de Fotografia na cidade do Porto. Além dos projetos que aconteceram no Brasil, os artistas já realizaram oficinas com crianças de famílias imigrantes em cinco cidades da Holanda e, igualmente, com moradores de um bairro simples da cidade do Porto, a Freguesia da Vitória, em Portugal (que resultou no livro *Vitória: verso e reverso*, publicado em 2004). Atualmente, eles preparam o livro *No olho da rua*, reunindo fotografias produzidas com as crianças de rua em 1995 e em 2005, quando uma outra rodada de trabalho ocorreu com parte daquele grupo inicial, formado agora por adolescentes e adultos.

[2] A lista completa dos integrantes desta exposição: John Davies, Anna Fox, Julian Germain, Paul Graham, Tommy Harris, Anthony Haughey, Chris Killip, John Kippin, Karen Knorr, Martin Parr, Paul Reas, Paul Seawright, Jem Southam (Cf. http://collection.britishcouncil.org)

[3] Tradução literal: flash de preenchimento ou enchimento. Utilizado durante o dia para equilibrar ou para reforçar a iluminação do elemento em primeiro plano. Por vezes, este uso do flash resulta numa imagem de cores mais saturadas e, às vezes, numa imagem "crua".

livro também diz respeito à fotografia, sobre quem fotografa e por quê. Se a temática de *Steelworks* guarda afinidades com a agenda da tradição do documentário de observação social, Germain já manifestava neste primeiro livro o interesse por outras práticas fotográficas. Durante o processo, ele conheceu Tommy Harris, fotógrafo de um pequeno jornal local, e ficou fascinado pelo seu arquivo e pela sua relação despretensiosa com fotografia[4]. A partir deste encontro, Germain começou a coletar também instantâneos de álbuns de famílias da cidade e acabou incorporando este material ao livro, assim como fotos de Harris. Em *Steelworks*, o fotógrafo reproduziu também a reportagem sobre Consett "Men of steel", publicada na *Sunday Times Magazine*, em 1974, incluindo as imagens do renomado fotojornalista Don McCullin. O resultado foi um conjunto que alguns poderiam rotular como pós-moderno, pela forma como mistura fotografias originalmente produzidas em diferentes domínios, textos publicados anteriormente ou não, além de pequenas declarações de cidadãos de Consett, colhidas pelo fotógrafo. O livro marcou sua trajetória e o projetou na cena fotográfica britânica no início dos anos 90[5].

Também desde *Steelworks*, Germain se distinguia por uma abordagem sensível, baseada fundamentalmente nas relações construídas com as pessoas fotografadas, saindo um pouco fora da tendência da época que valorizava imagens frias, mais distanciadas ou até mesmo irônicas (como é o caso do trabalho de Martin Parr). Sobre o projeto de Consett, o fotógrafo conta que costumava encontrar as pessoas nas ruas ou nos *pubs*, e pedia para ficar mais um tempo com elas, conversando e fazendo algumas fotos. "Para mim, a fotografia é uma maneira de encontrar e estar com as pessoas, uma forma de descobrir o mundo", declara Germain.

---

[4] Em conversa com o público na Baltic Centre for Contemporary Art, Inglaterra, em 21/04/2005. Disponível em vídeo no endereço www.balticmill.com. As declarações do fotógrafo citadas aqui foram extraídas desta palestra bem como da entrevista por mim realizada em 14/08/2007, salvo se houver outra indicação.

[5] O fotógrafo já realizou exposições individuais em diferentes partes do mundo como Londres, Tókio, São Paulo, Buenos Aires, Roma e Nápoles. Foi também Fellow in Photography no National Museum of Photography, Film and Television (Inglaterra). Atualmente ele é um dos editores da revista *Useful Photography*, publicação que, a cada número, reúne uma coleção de fotografias originalmente produzidas ou publicadas para atender finalidades práticas, por exemplo: fotos de pessoas desaparecidas, fotos digitais caseiras realizadas para vender produtos na Internet, imagens do tipo "antes e depois", etc.

Esta forma de trabalho foi assim o conduzindo a um território onde se potencializam o caráter artístico e documental da fotografia. Em 1991, ele iniciou outro projeto sobre um tema mais leve, no qual sempre foi um aficcionado: o futebol. Mais uma vez, ao lado da sua produção fotográfica – em que procurava explorar mais o significado do futebol na sua vida e na vida das pessoas, as experiências dos torcedores e a atmosfera dos estádios e menos os acontecimentos valorizados pela típica cobertura de imprensa –, Germain investiu também na tarefa de colecionar toda uma iconografia relativa ao esporte, incluindo outros materiais além da fotografia, ampliando seu escopo. Foi neste período que ele conheceu Patrícia Azevedo e seu trabalho, durante o Mês Internacional da Fotografia de 1993, em São Paulo.

Naquele mesmo ano, a fotógrafa participaria da coletiva *Novíssimos – A produção dos anos 90* (Galeria Fotóptica, São Paulo), organizada pelo grupo Panoramas da Imagem[6], cuja proposta era de questionar "a foto como prova de verdade" e apresentar "uma visão contemporânea dissociada da tradicional segmentação de linguagens"[7]. Nas palavras da artista, a série que foi apresentada nesta mostra, *Construções*, é uma pesquisa sobre "a estética popular e pessoal visível nas residências e logradouros públicos (...) em cenas e quadros corriqueiros do cotidiano"[8]. Através de uma técnica muito particular de fotocomposição, desenvolvida desde 1991, a fotógrafa rompe com a representação realista, fundindo diferentes imagens numa só, lançando mão de instrumentos que ela improvisa no laboratório como máscaras, transparências, esponjas, estampas, etc. Diz Patrícia: "Essa técnica permite que a imagem apareça com o tom da memória, em proporções e volumes variados e no espírito da minha mão que protege e projeta a luz no papel com seu humor e sua paciência"[9]. Das fachadas de casas e igrejas

[6] O grupo era formado pelos fotógrafos Eli Sudbrack, Everton Ballardin, José Fujocka Neto e Rubens Mano. Entre 1993 e 1998, organizaram pelo menos quatro edições da exposição intitulada *Novíssimos*, além de debates e oficinas de estudo e criação fotográfica.
[7] Conforme consta no folheto da primeira mostra (apud Mendes, 1996).
[8] Em depoimento registrado na matéria "Fotografia construída", publicada na revista eletrônica *Zapp Cultural* (Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, Ciclope, n°2, 1997. CD-ROM.)
[9] Em depoimento registrado na revista eletrônica *Zapp Cultural* (Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, Ciclope, n°2, 1997. CD-ROM)

mineiras de suas fotos assim construídas, saltam retratos de famílias, bibelôs, desenhos, vasos de flores, cruzes de papel de seda e crochês.

Além dos projetos conjuntos com Julian Germain e Murilo Godoy, Patrícia Azevedo prosseguiu no desenvolvimento de seu trabalho fotográfico, uma produção marcada por processos intuitivos que se impõem à artista a partir de suas experiências pessoais[10]. Permeando sua obra com igual força, persiste o interesse pela cultura visual e, especialmente, é claro, pelos usos sociais da fotografia e seu significado cultural. Na obra realizada para o evento *Arte/Cidade III – A cidade e suas histórias* (1997), projeto de intervenção urbana com curadoria de Nelson Brissac Peixoto, a fotógrafa produziu grandes panorâmicas da região em que se situava o local da exposição, no caso dela, galpões e chaminés das Indústrias Matarazzo, próximo ao trecho ferroviário que servia pontos estratégicos de uma São Paulo fabril. A fotógrafa compôs suas montagens a partir de imagens de arquivo e contemporâneas, cujos fragmentos eram justapostos de forma às vezes desproporcional, sem preocupações quanto à escala ou à perspectiva[11]. Numa outra série, *Retratos Vazios*, Patrícia recolheu santinhos de candidatos que inundam as ruas na época das eleições, pisoteados, rasgados, amassados, sujos. O material foi utilizado como matriz para a produção de fotogramas. Trata-se de uma técnica tão antiga quanto a fotografia, apropriada e transformada pelos artistas das vanguardas do início do século XX, através da qual objetos quaisquer ou, no caso, os santinhos, são colocados diretamente sobre o papel fotográfico no laboratório,

[10] Segundo o currículo resumido publicado no livro *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*, Patrícia Azevedo: "Participou das seguintes coletivas: *As Imagens que se Apresentam ao Espírito durante o Sono*, Centro Cultural UFMG, BH (1992); *Novíssimos - A Produção dos Anos 90*, Galeria Fotóptica, SP (1993); *Retratos*, Museu Mineiro, BH (1994); Foto Biennle de Enschede, Holanda (1995); *Novas Travessias - Contemporary Brazilian Photography*, Photographers Gallery, Londres (1996); mostra Antártica Artes com a Folha, SP (1996); *No Mundo Maravilhoso do Futebol*, Centro Cultural UFMG (1996); *Arte Cidade*, SP (1997). Há trabalhos do artista nas revistas *European Photography* (nº 51, Alemanha, 1992) e *Imagens* (nº 1, Campinas, 1994) e nos livros *Cenas de um Belo Horizonte* (pesquisa iconográfica), de 1994, e *Contemporary Brazilian Photography*, Londres (1996)" (Ribeiro & Silva: 1997, 420). De lá para cá, a fotógrafa participou de diversas coletivas: *II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba* (1998); *Geração 90* (Paralela à 24° Bienal Internacional de São Paulo, 1998); *No olho da rua*, Vigo Vision, Espanha (2002), Kunsthaus, em Rotterdam, Holanda (2002) e Northern Gallery for Contemporary Art, em Sunderland, Inglaterra (2005); *Anônimos: 100 anos com e sem John Cage*, no Centro Cultural da UFMG (2002); *Monstruário ilustrado*, no Itaú Cultural, São Paulo (2002).

[11] Recentemente a artista foi comissionada para produzir panoramas da cidade de Sunderland, Inglaterra. O trabalho foi desenvolvido no período em que foi Artista Residente convidada do projeto Creative Partnerships, entre janeiro e março de 2006.

gerando assim uma imagem em negativo do original. Devido à transparência do papel impresso, as imagens da série registram, sobrepostos, frente e verso dos santinhos, um dos lados invertido, além das manchas e da sujeira, produzindo lacunas. Às vésperas das eleições de 2002, a artista distribuiu seus santinhos vazios, na Praça Sete, ponto nevrálgico de Belo Horizonte.

Depreende-se assim que, apesar de certas diferenças estéticas ou de formas diversas de manejar o dispositivo fotográfico observáveis na produção de Julian Germain e Patrícia Azevedo, ambos compartilham e manifestam uma visão conceitual sobre a fotografia bem como o interesse pela sua presença na história, na cultura e na intimidade de todos nós. Já em 1993, quando se conheceram, a fotógrafa auxiliou o britânico em sua pesquisa iconográfica para o projeto sobre o futebol. No ano seguinte, Germain voltou ao Brasil acompanhando a exposição *In Soccer Wonderland* e, por meio de Patrícia, conheceu também o artista gráfico Murilo Godoy. Na época, o fotógrafo convidou a dupla para acompanhá-lo em suas andanças, que davam prosseguimento ao projeto sobre o futebol, pesquisando a iconografia popular referente ao tema e também procurando campos de futebol de várzea, que pretendia fotografar no Brasil. A visita ao campinho de terra do Morro do Cascalho, em Belo Horizonte, situado entre uma avenida movimentada e uma beira de montanha, bem na entrada da favela, fez surgirem novas possibilidades de ação.

Segundo o relato de Patrícia, quando chegaram ali munidos de suas câmeras, aconteceu algo típico: os três foram cercados de crianças que pediam para serem fotografadas e para fotografar. “Quando os meninos manifestaram tanto o desejo pela câmera, por fotografar, por ver o mundo através do visor, nós pensamos: puxa, seria legal se fizéssemos um projeto em que eles mesmos fotografassem”[12]. Foi quando decidiram procurar a Associação Comunitária. Seu presidente, Adilson, vejam só, era também o responsável local pelo extinto Projeto Dente de Leite de Futebol, criado pela prefeitura. Julian Germain se apresentou como um fotógrafo que realizava há quatro anos um trabalho sobre futebol e disse de seu interesse em articular um projeto na comunidade. Não demorou para que as

[12] Entrevista a mim concedida em março de 2007.

portas se abrissem. Adilson logo sugeriu que fossem selecionados para participar do projeto todos os inscritos nos times de futebol da comunidade: 41 meninos, entre 8 e 14 anos, e nove moças, entre 14 e 30 anos. Além disso, cedeu o espaço de um pequeno bar de sua propriedade para a realização das oficinas.

Os recursos necessários foram obtidos através do remanejamento do orçamento da itinerância da exposição de Germain, *In Soccer Wonderland*, que aconteceu entre 1995 e 1996 na América Latina. O British Council, que a patrocinava, permitiu que parte da verba destinada a despesas de hospedagem fosse usada para a compra de 50 câmeras simples do tipo "aponte e dispare" (também chamadas de *shoot camera*), além de filmes suficientes para atender às atividades previstas e os custos com a revelação[13]. Assim, os artistas iniciaram o projeto sem nenhuma vinculação institucional, nenhuma obrigação, prazo ou compromisso quanto à forma final que assumiria o trabalho.

Em abril de 1995, começaram as oficinas. O futebol constituiu-se como uma chave de entrada na favela para os três artistas e mais do que isso, funcionou para que se estabelecesse um vínculo entre eles e as pessoas do lugar. Germain, particularmente, já havia experimentado este potencial do futebol para criar relações entre indivíduos de culturas as mais diversas:

> "É uma coisa maravilhosa, você pode ir a qualquer lugar e falar com as pessoas. Você pode ir à Palestina e o pessoal do Hamas conhece o Manchester da Inglaterra. (...) O futebol pode ser um pontapé inicial para fazer amigos ou fazer parcerias. Todas as sugestões que fazíamos... 'Você gostaria de fazer um projeto de fotografia com a gente?' 'Sim! Por que não?'"

No caso de *No mundo maravilhoso do futebol*, não existia uma preocupação com o treinamento dos participantes das oficinas e muito menos com a sua profissionalização. O que se pretendia era simplesmente oferecer a oportunidade aos moradores do Cascalho de utilizar a fotografia para registrar algo de sua experiência, num grupo social em que tais possibilidades são, no mínimo, limitadas por suas condições econômicas. Considerando o uso da fotografia vernacular[14] nos

[13] O mesmo material foi usado também na realização das oficinas com as crianças de rua.
[14] "Feita a partir de uma inocência visual quase total, ela [a fotografia vernacular] é a maneira fotográfica de criar memórias privadas e familiares e de registrar os eventos mais comuns, pessoais e

seus trabalhos anteriores, Julian Germain avalia que o projeto do Cascalho deu um passo adiante ao perguntar às pessoas se elas queriam fotografar junto com os artistas. Deste modo, o fotógrafo e seus parceiros passaram da situação de coletar as imagens despretensiosas típicas dos álbuns de família à ação de promover o acontecimento da fotografia.

No período das oficinas, as crianças e moças – que pouquíssimas vezes haviam tido a oportunidade de fotografar ou que nunca o haviam feito – foram encorajados a observar "o mundo em que vivem e expressar seus sentimentos e suas idéias, com liberdade para escolher e criar suas próprias imagens", conforme diz o texto do folder do projeto. Não foi preciso pedir diretamente a eles que fotografassem coisas relacionadas ao futebol. Por outro lado, tudo conspirava para que isso acontecesse. Todos sabiam qual era o título do projeto e ainda puderam conhecer parte do trabalho de Germain, numa exposição improvisada no bar de Adilson, onde aconteceu também uma reunião para explicar a proposta a todos.

No primeiro encontro, os 50 inscritos receberam uma câmera carregada com filme e tiveram explicações simples sobre o funcionamento e a operação do equipamento. "Abrimos a câmera e explicamos que quando se aperta o disparador, abre-se um buraco e a luz entra. Por isso, é preciso ter luz", relata Patrícia. Murilo Godoy conta que eles também os estimularam a usar outros ângulos, o quadro vertical além do horizontal. Os participantes foram ainda advertidos a ter certos cuidados básicos como, por exemplo, não abrir a parte posterior da câmera ou prestar atenção para não colocar os dedos diante da objetiva. Além destas orientações de ordem prática, foram ainda sugeridos alguns temas para o trabalho e que eles fizessem notações sobre suas experiências. Germain conta: "Pedimos para que fizessem quatro coisas: um auto-retrato, uma foto do seu lugar favorito, objeto favorito e de sua família. Mas eles não tinham que fazer isso. Apenas dissemos que quando fizessem as fotos gostaríamos que eles pensassem em fazer essas quatro coisas." Segundo Patrícia, a proposta do projeto não era restringir, mas gerar uma "onda". "A idéia inicial era trabalhar com a imagem fotográfica como

---

comunitários" (GREEN, Johnathan. Fotografia como cultura popular: The Family of Man. In: *American photography – a critical history, 1945 to the present.* New York: Harry N. Abrams, Inc., 1984. Tradução mimeo. de Rui Cezar Santos).

uma linguagem capaz de expressar o imaginário dessas comunidades (...). Durante todo o processo, 'cutucamos' o mundo interno destas pessoas".

Em campo, portanto, os participantes da oficina estavam livres para fotografar, levando apenas aquelas sugestões e sentindo a confiança neles depositada pelos organizadores, que deixavam explícita a sua crença de que eles seriam capazes de produzir boas fotos e, claro, de que eles cuidariam bem do equipamento[15]. Essa confiança, relatam os artistas, foi também um fator importante para o fortalecimento do vínculo com os participantes, ajudando a garantir seu envolvimento no projeto.

Ao todo, cada um utilizou, em média, quatro rolos de filme colorido. A cada encontro, eles recebiam entusiasmados as cópias das suas fotos e trocavam mais um filme exposto por outro virgem. No momento da troca, o grupo fazia uma roda e cada um apresentava as melhores e piores fotos do pacote da vez, que às vezes iam para um mural. A conversa partia daí.

> "Um dizia: 'Nossa, ficou escuro...' 'Mas a que horas você tirou?' 'Às seis.' 'Então porque você não volta e tira às cinco?' 'Pode?' 'Pode, claro.' Tinha umas coisas assim, mas o menino é que puxava. A gente nunca falou: isso é certo, isso não é. Pensou uma coisa que não ficou legal... 'Ah, não deu? Sempre acontece isso... Mas, e o que ficou diferente? Ficou legal?' Aí, o que achava que não tinha nada para mostrar, descobria outra coisa que ficou boa. Mostrava e os outros vinham. Alguns ficavam até o final, conversando, querendo mais. (...) A fotografia é generosa, todo filme tem uma foto boa".[16]



[15] Os artistas relatam que raramente tiveram problemas com a devolução das câmeras. "No trabalho do Cascalho houve apenas uma situação de um pai que ficou bravo pelo garoto ter ido à oficina de fotografia ao invés de ter ficado em casa cuidando do irmão mais novo. Aí, ele lançou a câmera contra a parede", conta Murilo Godoy (em entrevista a mim concedida em março de 2007).
[16] Patrícia Azevedo, em entrevista a mim concedida em março de 2007.

Ainda que mediada pela câmera, a relação entre fotógrafos e fotografados era, nesse projeto, no mais das vezes, uma relação de iguais, não apenas porque compartilhavam a condição de moradores da favela, mas pelo fato de que era totalmente possível ocorrer a troca dos papéis: uns e outros poderiam mudar de posição a qualquer momento, uma vez que o conhecimento ou qualificação técnica não era condição para o uso do equipamento simples. Bastava o desejo, o gesto de enquadrar e apertar o botão.

Embora evitassem permanecer no Cascalho enquanto as crianças fotografavam[17], os artistas também produziram suas fotos. No momento em que o projeto começou, por exemplo, eles tiveram que pedir uma autorização formal aos pais para que os menores pudessem se envolver e, assim, foram de casa em casa. “Foi fantástico, porque pudemos ver o interior da favela. Uma vez que você fez este contato, fica muito mais fácil você fazer as suas fotos também. Você se sente muito confortável fazendo junto com eles”, constata Germain. Apenas as duas séries de imagens que formam panorâmicas, abrindo e fechando a narrativa visual, foram feitas pelo britânico com câmeras de médio formato. Todas as outras fotos do livro, inclusive aquelas produzidas pelos artistas, foram realizadas com o mesmo tipo de equipamento usado pelas crianças. “Nós queríamos o indiscernível, a gente e os meninos numa mesma posição”, conta Patrícia.

Entre um encontro e outro, os coordenadores dedicavam-se também à parte árdua do trabalho, que seria só deles: organizar o grande volume de material que ia sendo produzido a cada dia. As câmeras e filmes eram numerados para que fosse possível identificar os autores de cada fotografia. Com os filmes revelados, os três se reuniam em torno das imagens e dividiam as fotos em pilhas, separando aquelas mais fortes, outras como segunda ou terceira opção e descartando as que julgavam mais fracas. Para isso, não havia um método, apenas muita conversa até chegarem num acordo[18].

[17] Isto para evitar que as crianças fizessem fotos deles ou que eles aparecessem no fundo das imagens.

[18] No momento da edição do livro, que aconteceu cerca de três anos depois, outros critérios para a escolha teriam de ser levados em conta. Algumas fotos avaliadas como “fortes”, por exemplo, não entraram por não se conectarem bem com as outras.

No último dia da oficina, eles pediram às crianças que colocassem suas fotos favoritas no alto do mural. “Algumas não eram tão interessantes e outras estavam totalmente em desacordo com a nossa escolha. E nós contamos pra eles quais eram a que nos interessavam”, relata Germain. Patrícia conta que “eles não vetavam as fotos: eles tinham dúvidas”. Por exemplo, uma criança questionou a escolha da imagem em que aparece uma foto do time do Cascalho, desfocada, sobre a grama. A fotógrafa argumentou que quem fez a foto tentou se aproximar ao máximo, tentando fazer com que a imagem do time ocupasse todo o quadro, grande, demonstrando assim a força do time e o valor daquele objeto. Deste modo, sempre era possível convencer os garotos e não houve maiores problemas[19]. Tanto para a exposição quanto para o livro, os três artistas assumem abertamente que prevaleceu a escolha deles. Neste ponto, manifesta-se com clareza a autoria dos três, que assinam a concepção e a edição final do livro.

6.2. O outro nos domínios da arte

O folder que apresenta *No mundo maravilhoso do futebol*, distribuído por ocasião da inauguração da Biblioteca do Cascalho[20], em 2002, informa que o objetivo inicial era de “trazer à luz uma visão da favela construída pelos seus

[19] Esta negociação foi bem mais complicada no projeto realizado com os meninos de rua. Neste caso, eles tinham várias restrições: não valia nudez, drogas e o rosto, só quando fosse autorizado. Quando a exposição *No olho da rua* (1997) já estava pronta, os artistas foram obrigados a retirar um dos pôsteres que trazia a assinatura de todos os participantes e dos artistas: eles tinham medo de serem assim identificados pela polícia. Na negociação para as fotos que sairiam no tablóide, publicado em julho de 2007, acabou sendo vetada a publicação de pelo menos duas imagens: a de uma lata de *thinner* e a de um bebê, uma menininha que havia sido toda arrumada para a foto, com vestido novo, deitada sobre a cama. A mãe da criança, que nesta época havia conseguido alugar um barraco para a família, não concordou em ter a foto da filha associada ao projeto que explicitava publicamente a trajetória de rua dos pais. Diante desta recusa, os três artistas manifestaram seu desapontamento e tentaram argumentar dizendo, por exemplo, que a imagem era um símbolo e representaria a realidade de outras crianças. Mas não houve jeito. “Que triste!”, soltou um deles, chateado por não poder usar a foto. Ao que a mãe da criança respondeu: “Não é triste, sabe por que eu falo que não é triste? Eu vou explicar (...) Porque agora eu estou numa nova vida, estou tentando e vou conseguir mudar a minha vida.” (Transcrição da gravação realizada durante os preparativos para a publicação do jornal *No olho da rua*, em 10/07/2007.)

[20] Os direitos autorais do livro foram revertidos para a comunidade através criação da Biblioteca do Cascalho em parceria com a Ação Solidária, uma organização social local ligada à Igreja. Os recursos serviram para a construção do prédio do Centro Comunitário Nossa Senhora Aparecida, onde fica a Biblioteca. Para a compra do mobiliário e acabamento do prédio, o grupo teve apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

próprios moradores, uma visão que retratasse seu cotidiano e escapasse da imagem cheia de clichês que, com freqüência, vemos em reportagens fotográficas". Apesar da referência ao tipo de foto que costuma aparecer nos jornais, obviamente este projeto não se engaja numa disputa por visibilidade da mesma forma que o faz uma iniciativa como o Viva Favela. Os artistas não se vinculam a nenhuma entidade ou organização a partir da qual poderiam dar continuidade ao trabalho, assumindo uma perspectiva de médio e longo prazo, e nem reconhecem o projeto como um projeto de inclusão visual, considerando-o mais como uma experiência ou uma ação artística. Portanto, ainda que, eventualmente, tenham sido vistas em publicações de grande circulação[21], as imagens produzidas nas oficinas realizadas no Morro do Cascalho estão, de início, vinculadas a um "projeto artístico independente", como os coordenadores o denominam. O campo da arte e, especialmente, o campo de uma arte fotográfica constituem assim espaços discursivos fundamentais aos quais devemos associar o projeto.

Como vimos nos capítulos anteriores, no que diz respeito ao contexto brasileiro[22], se um certo "núcleo duro" da fotografia documental direta manteve-se fiel às suas formas tradicionais no registro do outro, esta temática também passou a ser tratada de modo crítico, principalmente a partir dos anos de 1980 e 1990, num território mais híbrido e permeável, onde as fronteiras entre arte e fotografia estavam diluídas. No texto que escreveu para o catálogo da exposição *A espessura da luz – Fotografia brasileira contemporânea*, montada na 46ª Feira do Livro de Frankfurt (1994), cujo tema foi "Brasil – confluência de culturas", Paulo Herkenhoff argumenta a propósito de sua curadoria:

> "Numa sociedade complexa como a brasileira, com sua violenta história, sua formação étnica e sua estrutura de classes, a cultura do século XX mantém um traço de busca de identidade nacional contra um passado colonial. Isso se reflete ainda hoje na produção artística. (...) No conjunto de imagens de *A espessura da luz*, a perspectiva é a de aproximação do Outro do fotógrafo, a sua construção enquanto processo ético no interior da sociedade. (...)

[21] Para viabilizar o livro, o projeto contou com o apoio de diversos órgãos da imprensa européia como o jornal britânico *The Independent*, a revista francesa *L´Express*, a revista escocesa *The Big Issue*, entre outros, que veicularam imagens e matérias sobre o projeto por ocasião de Copa de 1998. Além disso, é claro, a imprensa em geral cobria os eventos relativos ao projeto, como exposições e o próprio lançamento do livro.
[22] Cf. pp. 126 - 131.

> Apenas numa sociedade extremamente competitiva, numa perspectiva capitalista da imagem como produto da indústria cultural, é que se poderia falar do 'uso do Outro', talvez como última fronteira, moralista, da ética possível desse sistema econômico. Cada um deterá então o monopólio de sua imagem. No Brasil, tanto em face da desigualdade social interna quanto daquela existente no campo internacional, essa fotografia enfrenta a inacessibilidade do Outro. (...) Essa não é, portanto, uma fotografia em desencanto. Pode ser irada, nostálgica, apreensiva, afável, analítica, dialógica, mas é sempre responsável ante o fenômeno do Outro." (Herkenhoff, 2005: 230)

Nesta mostra, Herkenhoff identifica a forma como três gerações de fotógrafos enfrentaram tal questão[23]. Dos anos de 1970, ele destaca os nomes de Claudia Andujar, Mário Cravo Neto e Miguel Rio Branco; da década de 1980, aponta o trabalho do paraense Luiz Braga. Segundo o curador, "se existe alguma crença no gesto moderno da fotografia [entre estes quatro fotógrafos], este lhes apresenta um déficit de expressão de linguagem, que eles buscam resolver intervindo no processo fotográfico ou reconstruindo o sentido da imagem" (2005: 229). Por exemplo, enquanto Mário Cravo Neto lança mão da fotografia encenada em estúdio para abordar os mitos e rituais da cultura afro-brasileira, Claudia Andujar promove uma releitura das imagens que produziu na década de 1970, quando iniciou seu trabalho com os índios Yanomami, e ambos investem na instalação como forma de apresentar o trabalho. As imagens produzidas em cores fortes por Miguel Rio Branco, colhidas em prostíbulos do Pelourinho ou nas academias de boxe dos subúrbios, entre outros territórios marginais, formam a base do seu trabalho, a partir da qual produz livros e montagens audiovisuais. Por exemplo, *Homem Cachorro Maciel*, exposta na Bienal de São Paulo de 1996, é uma instalação na qual a imagem de um cachorro moribundo, fixa, é contrastada com outras projetadas em torno dele, criando um turbilhão de associações e memórias fragmentadas. O cachorro em sua solidão e abandono torna-se uma metáfora para aqueles socialmente marginalizados.

[23] No capítulo 4, referimo-nos à curadoria de Paulo Herkenhoff na XXIV Bienal de São Paulo (1996) que contemplou um grande número de obras em fotografia (cf. p.131). O enfrentamento da questão do Outro, especificamente, surgiu no eixo daquela Bienal nomeado *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre outro/s*, com o trabalho fotográfico de Arthur Omar, Claudia Andujar, Rochelle Costi e Vik Muniz, além de obras de artistas que utilizaram outros meios para abordar questões do abandono social, como, por exemplo, Antônio Manuel, Emanuel Nassar e a dupla Maurício Dias e Walter Riedweg. Segundo o curador, a produção destes artistas trata da agenda política e da construção da linguagem como questões inseparáveis, recusando "a vassalagem ideológica" (Herkenhoff, 1996).

Ainda segundo Herkenhoff, entre os fotógrafos que ganham maior visibilidade na década de 1990, como Rosângela Rennó e Paula Trope, prevalece uma atitude de experimentação mais marcada[24] cujos precedentes ele situa nos anos de 1970, na obra de artistas plásticos importantes que incorporaram a fotografia em seu trabalho, como Iole de Freitas, Emil Forman, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Waltércio Caldas, Antônio Dias e Anna Bella Geiger (2005: 228). Ângela Magalhães e Nadja Peregrino também reconhecem estes precedentes quando se referem à produção fotográfica brasileira que emerge a partir dos anos de 1980, caracterizada fortemente pela abordagem conceitual e pela abertura a contaminações com outras linguagens artísticas:

> "This interaction was not new to Brazilian visual arts. What was new in the 80's, particularly from the point of view of photography itself, is the break with purism which occurred in tandem with avant-garde experimentation overseas. Traditional photographic methods gave room to the appropriation, manipulation and recycling of photographs, thus widening the scope of photography by means of a new visual practice and new criteria of visual recognition." [25] (1996: 24)

Não caberia aqui retraçar os caminhos intrincados que explicam as conexões entre a fotografia brasileira contemporânea e as mudanças mais amplas ocorridas na produção artística desde o surgimento da Pop Art e da Arte Conceitual – movimentos que abriram definitivamente os espaços institucionais da arte para as imagens fotográficas (cf. Wells, 1994: 223-226). O que gostaríamos de assinalar é que o que está em jogo neste momento é a perda relativa de terreno da fotografia moderna, baseada no formalismo fotográfico e na imagem direta, em prol de uma convergência com práticas correntes na arte contemporânea, como a mistura entre as linguagens, incluindo novas mídias e tecnologias, e as abordagens conceituais.

---

[24] Rosângela Rennó trabalha basicamente com a apropriação de imagens da mídia, de arquivos públicos e privados e de textos extraídos de notícias envolvendo a fotografia, colecionados sistematicamente por ela. Paulo Troppe utiliza a câmera pinhole (caixas totalmente vedadas à luz que possuem um pequeno orifício por onde a luz entra para formar uma imagem invertida no lado oposto, possível de ser fixada através do uso de papéis ou filmes) para fotografar crianças de rua, que também podem se fotografar.

[25] "Esta interação não era nova nas artes visuais no Brasil. O que era novo nos anos 80, particularmente do ponto de vista da fotografia, é a quebra com o purismo que ocorria ficando atrás da experimentação das vanguardas no exterior. Métodos fotográficos tradicionais dão espaço para a apropriação, a manipulação e a reciclagem de fotografias, abrindo assim o escopo da fotografia pelos meios de uma nova prática visual e um novo critério de reconhecimento visual."

No que diz respeito à fotografia, os procedimentos da apropriação e da reciclagem de imagens provindas da cultura de massa ou de práticas vernaculares, por exemplo, remetem a questões relacionadas à função social do meio, promovendo deslocamentos de sentidos. Da mesma forma, parece-nos que o que Herkenhoff nomeia de "déficit de expressão de linguagem" (e que o crítico associa à fotografia moderna) tem a ver, em certa medida, com a porosidade do signo fotográfico que os artistas reconhecem e procuram explorar no que poderíamos chamar de uma etapa de pós-produção das obras. Surge assim um outro gesto no momento de dispor as fotografias nas galerias ou nas páginas dos livros, através do qual os artistas propõem outros percursos de leitura e experiências, de forma a extrapolar a função meramente representativa da imagem fotográfica[26]. Deste modo, evidencia-se o dispositivo ao invés de naturalizá-lo.

Por outro lado, há um traço presente na produção artística mais recente que vale mencionar aqui, correspondente ao que seria uma virada social na arte. Uma nova geração vem se organizando em coletivos, ora formados apenas por artistas, ora envolvendo outros grupos, notadamente aqueles que se identificam com minorias sociais. Nestes casos, para enfrentar a "inacessibilidade do outro" os artistas apostam suas fichas nos processos de produção de caráter colaborativo ou em práticas que conjugam a arte e o ativismo social[27].

Como veremos, o projeto *No mundo maravilhoso do futebol* aciona uma série de estratégias que configuram certas formas de funcionamento do dispositivo fotográfico – e não outras –, fazendo emergir deste arranjo as imagens. Deixaremos

---

[26] A título de exemplo, lembramos aqui da obra de Arthur Omar, *Antropologia da face gloriosa*, primeiro exposição e depois livro. Em cada uma dessas modalidades, o artista explorou uma forma adequada e produtiva de apresentação das imagens: a parede imensa coberta por 99 ampliações de 1x1m com as faces de êxtase do carnaval; o livro em que a série de imagens ganha a mesma fluência com que viramos as páginas e lemos as legendas ora simplesmente inusitadas, ora parecendo cuidadosamente estudadas.

[27] A arte relacional que emerge nos anos de 1990 é discutida pelo Nicholas Borriaud no livro *Estética relacional*, no qual o autor a define como "conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que um espacio autónomo y privativo" (2006: 142). A chamada virada social da arte vem sendo objeto da reflexão da crítica e professora de história da arte inglesa Claire Bishop que, em artigos publicados nas revistas October e Artforum discute o alcance deste novo paradigma, bem como a necessidade de estabelecer critérios para sua avaliação crítica do ponto de vista estético (cf. "Antagonism and relational aesthetics" In: October, n°110, Fall 2004, pp. 51-79; "The social turn: collaboration and its discontents" in *Artforum*, fevereiro, 2006, disponível em www.artforum.com).

para apresentar as linhas de força que atravessam o campo de ação específico desenhado pelos artistas a seguir, no momento da análise do livro e das fotografias produzidas, quando teremos a chance de apreciar as conseqüências dessas escolhas.

6.3. Um mundo no Cascalho

Na capa do livro *No mundo maravilhoso do futebol* não há palavras. Apenas os pés descalços de um menino negro, no chão de terra batida, pronto para chutar uma bola de futebol que está em primeiro plano, grande. A posição singular dos pés prestes a chutar lembra – lugar comum – a de um bailarino. O quadro concilia a delicadeza do gesto e a imponência da bola. É conciso, reduzido ao mínimo de elementos que já remetem a um determinado universo: campinho de terra, pés descalços, bola. Encontramos aqui a escolha calculada de um ponto de vista, a organização espacial precisa e a mão segura de alguém que comanda a cena. Ao abrir o livro, deparamo-nos com outra imagem econômica, porém de composição bem mais instável, em página dupla: num céu imenso de nuvens acinzentadas, há uma bola, tremida, lá no alto. Belo chute, acompanhado pela câmera que se move quase cega, livre, seguindo o movimento da bola. No rodapé da foto, temos os contornos indefinidos de uma torre de igreja antiga e umas pontas que não sabemos o que são – funcionando aqui como marcas da presença humana para nos orientar no espaço. Podemos ver aí dois gestos, bem diferentes entre si, ambos possíveis no campo de forças armado pelo projeto: o fotógrafo que dirige a cena e o fotógrafo que registra algo que encontra no mundo.



Como de praxe, encontramos logo o título do livro na página interna e, no caso, uma lista que identifica seus autores. Os nomes impressos em negrito de Julian Germain, Murilo Godoy e Patrícia Azevedo se apresentam, seguidos dos nomes de 89 pessoas que se envolveram nas oficinas de fotografia, pintura e texto. Na folha ao lado, numa pintura azul, figuram bola branca, chuteira e meião verde amarelo. A assinatura do editor aparece discreta, no final da lista de nomes. Na seqüência, dois textos, em inglês e português: no primeiro, os três artistas explicam sua proposta e contam brevemente como o projeto aconteceu; o outro, maior, é o relato intitulado "História do Cascalho", construído coletivamente, num processo que envolveu toda a comunidade. Eis o trecho inicial:

> "No começo do mundo não tinha nada, nem uma pedra e nem uma árvore. Tudo era cheio de dinossauros. Só tinha uma casinha bem longe, era de Eva e Adão. Eles fizeram uma bomba e atiraram nos dinossauros todos. Aí Adão e Eva fez nós e fez a gente viver aqui no Cascalho. Veio viver também galinha, cachorro, passarinhos, cavalo, gato, coelho, cabrito, rato, barata, e muito mais gente."[28]

Embora tenha sido produzido também com a participação de adultos da comunidade, o texto preserva em grande parte a forma da fala infantil. O tom de fábula reforça o título do livro, remetendo-nos a um espaço mítico, imaginado, sonhado. Trata-se de uma chave de leitura importante da obra, que tem como forte contraponto a realidade concreta, material, dos moradores do Cascalho, também dada a ver nas imagens, junto com a parcela do sonho. A narrativa escrita prossegue costurando memórias dos moradores sobre como era a vida nos primeiros tempos, as dificuldades de então, histórias antigas, os costumes, mas também traz a fala do morro de hoje, o jeito de viver, as brincadeiras, as festas, as lendas, os desejos, os problemas, o medo dos prédios altos chegando cada vez mais perto, "enfeiando" o morro... E, claro, a história da construção do campo de futebol, decidida e executada pelos moradores em 1973.

Folheando *No mundo maravilhoso do futebol* pela primeira vez, é possível que o espectador mais desavisado experimente um certo estranhamento. Do ponto

[28] In: Germain et al., 1998: 14.

de vista formal, a maior parte das fotografias destoa das imagens realizadas dentro de padrões, digamos, profissionais, legitimados pelo mercado editorial mais convencional e que talvez a maioria dos leitores tem a expectativa de encontrar: imagens que, quase sempre, funcionam como amostra do *savoir faire* do fotógrafo, do seu domínio dos recursos técnicos e plásticos da fotografia. Neste livro, às vezes as fotos não têm nitidez, estão tremidas, desfocadas, desenquadradas... No entanto, o conjunto delas surpreende pelo vigor expressivo, pela carga dos afetos que as atravessa. Em muitos momentos, há a possibilidade de que se manifeste no espectador um sentimento próximo daquele descrito por Barthes quando encontrava uma fotografia que lhe interessava particularmente, provocando-lhe a experiência do *punctum*: "uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se dizer" (Barthes, 1984: 35).

Certamente, o fato da maioria dos participantes serem crianças é significativo quando pensamos nas qualidades das imagens produzidas: diretas, espontâneas, sem subterfúgios, às vezes perturbadoras. Da mesma forma, não foram fortuitas ou apenas de caráter prático as razões que levaram os artistas responsáveis pelo projeto a escolher as câmeras do tipo "aponte e dispare" e a não se preocuparem em capacitar tecnicamente os participantes das oficinas, treinando-os, ensinando-os as normas cultas da "boa fotografia". O que se pretendia era justamente tirar partido da vitalidade e das qualidades estéticas das imagens que se pode produzir com este equipamento. Por um lado, a *shoot camera* permite uma certa liberdade devido ao seu manuseio extremamente simples. Os ajustes de foco, do flash, do diafragma e da velocidade do obturador, entre outros, são automáticos e não demandam a atenção e o tempo do fotógrafo. Daí o termo *snapshot*: fotografia obtida de forma rápida e espontânea, em geral para uso privado, sem maiores pretensões[29]. Por outro lado, o modo de funcionamento da câmera impõe

[29] Nos anos de 1960, a estética do *snapshot* impulsionou tendências importantes dentro da fotografia direta (*straight photography*) nos Estados Unidos. Fotógrafos como Garry Winogrand e Lee Friedlander são citados pela historiadora Naomi Rosemblum, quando se refere àqueles que fotografavam pessoas e situações num "estilo casual". Segundo a autora, Nathan Lyons cunhou a expressão "social landscape" (paisagem social) para caracterizar este tipo de abordagem que evita o sentimentalismo do documentário "mais antigo" e atraiu "fotógrafos cuja visão da realidade tendia a ser disjuntiva e que não mais canonizavam as imagens pré-visualizadas das câmeras de grande formato, lindamente impressas". Ela também ressalta o papel de John Szarkowski ao valorizar tal

limitações técnicas que geram alguns "erros" característicos, por exemplo, a luz do flash estourada em primeiro plano, a falta de nitidez quando nos aproximamos além de uma distância mínima do objeto fotografado, etc.

Câmeras como essas são usadas na maioria nas práticas fotográficas de caráter vernacular – ainda que estejam acopladas a aparelhos celulares *high tech* ou melhoradas nos modelos digitais mais simples. Distingüindo-se do amador sério, que tem a fotografia como *hobby*, o fotógrafo vernacular típico não se dedica a "aprender a fotografar" e nem se preocupa muito com isso. Importa mais o registro do acontecimento ou das pessoas fotografadas, geralmente familiares ou amigos. São os temas ou os eventos cotidianos que solicitam o gesto deste fotógrafo casual. Embora não possa servir como princípio explicativo para todas as imagens do livro, traços do jogo vernacular estão presentes em muitas delas, como veremos.

Podemos dizer que a estratégia de adotar as *shoot cameras* como aparato de produção tem afinidades com o que Andreas Müller-Pohle[30] nomeou de "estética da imperfeição" (1993), que surgiu como uma reação ao surgimento das câmeras eletrônicas em meados dos anos 1980. Naquele período, os avanços na micro-eletrônica levaram a um inédito aperfeiçoamento do equipamento fotográfico através da sua automatização, ou seja, através da "exclusão programada da falha humana". As novas câmeras eletrônicas eram capazes de produzir imagens cada vez mais limpas, mais perfeitas, mais lisas.

> "Nós reconhecemos essa perfeição na lisura. A lisura é uma propriedade da superfície e nós achamos cada vez mais lisura tanto nos próprios aparatos como nas imagens que eles geram. Os aparatos se tornam cada vez mais lisos já que

---

produção a partir do final daquela década. Rosemblum sugere que o diretor do Departamento de Fotografia do MoMA acreditava que evitar "a interpretação psicológica e ideológica premeditada numa fotografia permite ao espectador ler o trabalho sem a interferência das inclinações políticas e sociais do fotógrafo". (Rosemblum, 1997: 527) Isto é, o que estava em causa mais uma vez aqui era a busca pela máxima neutralidade do dispositivo fotográfico. Esta busca não nos parece estar no horizonte de preocupações no caso do projeto *No mundo maravilhoso do futebol*. Mais recentemente, as fotografias que Nan Goldin realizou, ao longo de anos, de seu círculo boêmio de amigos voltou a chamar atenção para esta estética do *snapshot*, abrindo uma vertente para muitos fotógrafos que começaram a encontrar espaço nas galerias para suas imagens tomadas na intimidade. Nestes trabalhos, entretanto, a estética do álbum de família é utilizada para colocar em cena aspectos percebidos como mundanos ou tabus. "Onde os eventos sociais aparececem, eles geralmente tensionam a cena global, criando um pastiche de normalidade ou um pungente sentido de falha das convenções sociais (...)." (Cotton, 2004: 138)

[30] Editor da revista *European Photography*, crítico e fotógrafo.

> em função da automatização começam a sumir os botões das regulagens. E as imagens tornam-se mais lisas já que a automatização evita as asperezas das imagens. Assim nós deslizamos dia após dia, sobre milhares de imagens lisas e perfeitas e concluídas e as construímos silenciosamente, ao invés de termos uma 'fricção' com elas."[31]

Como reação, alguns artistas fotógrafos trataram de adotar diferentes formas de produzir imagens "imperfeitas", por exemplo, através da adesão à técnica da fotografia *pinhole* ou de sabotagens estudadas do processamento químico (o que faz o artista alemão Sigmar Polke). Uma outra estratégia que procura responder ao excesso de imagens produzidas na nossa cultura, também diagnosticada por Müller-Pohle[32], funda-se no gesto de reciclar fotos descartadas por diferentes razões, encontradas no lixo ou nos arquivos de *ateliers* fotográficos populares, arquivos familiares ou de instituições, feiras de antiguidades, etc[33]. Tais imagens podem ser recontextualizadas, tratadas como *objets trouvés*, incorporadas como elementos de coleções, colagens, *assemblages*, etc.

Para Müller-Pohle, todos estes procedimentos cabem na idéia de encenação, noção utilizada por ele para caracterizar uma certa produção fotográfica que emerge a partir da década de 1980. Embora reconheça que fotografar é sempre encenar, o crítico alemão pretende referir-se à encenação como uma tendência ou gênero no qual este gesto é intencional e planejado[34]. O crítico identifica cinco modalidades de encenação, relacionadas cada uma delas aos seguintes componentes do processo fotográfico: encenação do sujeito (o auto-retrato, a performance, a *body art*, etc[35]); encenação do aparato (quando o artista utiliza a câmera procurando contrariar ou tirar partido de sua função pré-programada);

---

[31] Müller-Pohle, Andreas. Palestra "De volta para o futuro – a fotografia nos anos 80 e 90" proferida no Centro Cultural da UFMG, no final dos anos 90.

[32] Não podemos nos esquecer aqui de mencionar Susan Sontag, uma das primeiras a chamar atenção para a necessidade de uma "ecologia das imagens", em *Sobre a fotografia*, publicado em 1977.

[33] Vale registrar que o conceito de reciclagem como resposta a este excesso de imagens teve uma influência significativa na produção fotográfica brasileira mais recente, particularmente no trabalho de Rosângela Rennó. Em depoimento a Paulo Herkenhoff, a artista declarou, referindo-se ao período de sua formação em Belo Horizonte: "Quem me introduziu na 'atmosfera' da apropriação de imagens foi Marcelo Kraiser (...) através do texto de Andreas Müller-Pohle sobre a necessidade da 'ecologia da informação'" (Herkenhoff, 1998: 135).

[34] O fotógrafo que adota o modo da encenação é chamado por Müller-Pohle de "inventor" (*Erfinder*) por oposição ao fotógrafo "descobridor" (*Finder*) (Müller-Pohle, 1988). Voltaremos a este ponto.

[35] Note-se que, para Müller-Pohle, o sujeito é sempre o fotógrafo, ainda que este assuma a posição de objeto da imagem.

encenação do objeto (quando o fotógrafo arranja ou constrói um objeto para ser fotografado); encenação da luz (utilizando fontes de luz de forma a explorar todas as regiões do espectro eletromagnético); e, por fim, a encenação da própria imagem. Neste caso, as fotografias são transpostas para uma meta-estrutura, seja ela fotográfica (seqüências, montagens, foto-objeto, etc) ou multimídia (colagem, foto-texto, foto-pintura, etc) (Müller-Pohle, 1993). No caso da reciclagem de fotografias descartadas (uma das formas de encenação da imagem), Müller-Pohle ressalta que tal estratégia coloca em jogo a antiga oposição entre as imagens oriundas da alta e da baixa cultura.

> "And suddenly we become aware what a wealth of information is concealed in trash, and that the trend towards perfection through automation, and away from trash, accident, and chance (*Abfall*, *Unfall*, and *Zufall*), leads to impoverishment. Indeed, the strategies of aestheticizing trash provide a solution to the entire problem of trash by proposing a re-evaluation of values: that which we scorn as trash occurs full of surprises, unusual and aesthetically rich. Conversely, the products of technological perfection are redundant, ordinary, and aesthetically poor. It is they, consequently, that belong on the trash heap."[36] (Müller-Pohle, 1993)

Conforme já apontamos, a ação do trio de artistas no Morro do Cascalho difere do gesto de colecionar imagens descartadas para serem reutilizadas. Se Germain e Patrícia Azevedo já haviam recorrido, de diferentes modos, ao procedimento de apropriação e/ou de reciclagem de material fotográfico em seu trabalho, neste projeto eles coletavam fotografias depois de terem se comprometido a fazê-las acontecer. E, pelas suas escolhas na forma de armar o projeto, ao invés de imagens lisas e perfeitas, eles abriram espaço para imagens ásperas, onde as manchas do fora-de-foco e das luzes estouradas se confundem com as manchas deste mundo precário e inacabado da favela.

Tal escolha não constitui uma camisa de força dentro da obra. As seqüências de abertura e de fechamento, como já mencionado aqui, fogem à estética do

[36] "E de repente, nós nos tornamos cientes de que a riqueza de informação é escondida no lixo, e aquela tendência para a perfeição através da automatização, e longe do lixo, do acidente e do acaso (*Abfall*, *Unfall*, e *Zufall*), conduz ao empobrecimento. Certamente, as estratégias de estetização do lixo fornecem a solução para todo o problema do lixo propondo uma reavaliação de valores: isso que nós desprezamos como lixo acha-se cheio de surpresas, incomuns e esteticamente ricas. Inversamente, os produtos da perfeição tecnológica são redundantes, ordinários e esteticamente pobres. São eles, conseqüentemente, que pertencem a um montão de lixo."

snapshot. Na primeira série, sete fotos formam uma panorâmica unindo a cidade à favela, passando pelo campo de futebol. Na cena comandada por Germain, dois times posam simultaneamente antes do jogo de domingo. O fotógrafo, tripé fincado no chão de terra do campinho, propõe um percurso para nossa entrada no Morro do Cascalho, movendo a câmera, a cada tomada, da esquerda para a direita. O plano, bem mais aberto[37] do que o necessário para o registro dos times, permite que outros elementos se mostrem nas beiradas e no fundo: algumas pessoas observam de longe o fotógrafo e a cena, ficando ao mesmo tempo dentro e fora dela, incluindo o detalhe de um homem que toca violão numa elevação distante. Do mesmo modo, acumulam-se rastros de tempos diversos nos diferentes planos: tempo da avenida onde passam os carros, tempo da charrete parada próximo à caçamba, tempo dos prédios altos dos bairros próximos, tempo dos tapumes recolhidos para formar um muro, tempo da igreja antiga, construída antes que chegassem os moradores do morro.

Assim como o movimento de *zoom in* partindo do céu feito por Cypriano para entrar na Rocinha, trata-se aqui também de convidar o espectador a reconstruir uma continuidade espacial, já que as imagens estão efetivamente separadas no livro, cada uma em sua página, emolduradas pelo branco. No entanto, prestando mais atenção, percebemos que esta ligação está inscrita nas imagens: alguns integrantes dos times, por exemplo, situados na linha de corte do fotograma, aparecem de novo na foto seguinte. E o garoto que surge de bicicleta na terceira imagem, dirigindo-se para a esquerda, está também na quinta fotografia da série, revelando que, na verdade, o movimento de câmera do fotógrafo aconteceu no sentido inverso ao apresentado pelo livro.





[37] E mais longo também, ou melhor, mais "comprido", se considerarmos a seqüência completa como um único plano.





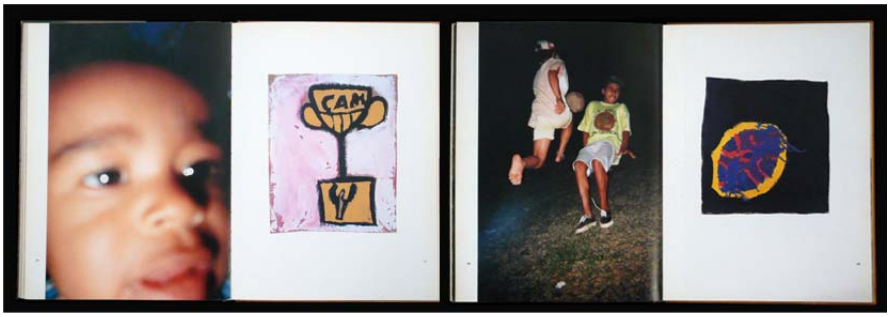

Os fragmentos espaço-temporais que constituem a seqüência se sobrepõem: se os espaços das beiradas dos quadros se repetem, por outro lado tem-se a impressão que ocorre aí uma justaposição de dois momentos distintos na linha temporal. Dois segmentos do tempo no mesmo espaço. Percorrendo a série, é possível ao espectador ter uma estranha experiência, ainda que sutil: ao perceber o artifício do fotógrafo o olhar se detém, produzindo-se uma espécie de decalagem, no sentido de uma instabilidade criada quando se retira o calço de alguma coisa. Ao encontrar a bicicleta pela segunda vez, por exemplo, o fluxo da leitura é rompido e, quem sabe, alguém voltará à imagem anterior para compreender todo o conjunto. Por outro lado, a seqüência assume um caráter narrativo ao deixar inscrito nela o tempo transcorrido durante sua execução, como se estivesse, assim, empurrando os limites do instantâneo.



Além de tudo, a cena engenhosamente construída por Germain cumpre a função de situar o espectador, oferecendo uma referência espacial concreta para as imagens que se seguirão. Seguindo este fio, somos conduzidos ao interior da favela. A primeira fotografia de dentro do Morro do Cascalho é uma das poucas do livro que deixa ver com clareza um dos becos do aglomerado – é o único registro que toma um o beco em perspectiva, composição recorrente nas imagens das favelas. Ainda assim, este não era o propósito do fotógrafo. O que se apresenta à câmera, na verdade, é uma fotografia antiga da seleção brasileira,

exibida por um homem que, dentro da intenção da cena, funciona ali apenas para segurar o objeto. Logo abaixo da foto do time do Brasil, um garoto parece ter sido pego de surpresa, capturado no quadro. Atrás deles, nas beiradas, vemos o chão de terra do caminho, cheio de pedras e restos de cimento, e alguns barracos feitos só de placas de madeira, muito precários. Um cachorro vira-latas volta-se para ver o acontecimento. Bem no fundo, a área clara indica o limite da favela. Assim, através do gesto involuntário deste fotógrafo é que entramos naquele espaço.

A partir deste ponto, as imagens produzidas com as *shoot cameras* seguem até a panorâmica final, dialogando umas com as outras e também com pinturas e textos. Ao todo, o livro traz oitenta e seis imagens: setenta fotografias coloridas, dentre elas vinte e duas realizadas pelos coordenadores[38] e dezesseis reproduções de pinturas sobre papel. Seis poemas curtos escritos pelas crianças pontuam o relato visual. Quando não aparecem sozinhas, ampliadas em página dupla, as imagens formam dípticos, complementando-se de alguma maneira: através da combinação de suas qualidades plásticas, insinuando uma certa atmosfera ou mesmo uma frágil narrativa, muito tênue. Os olhos de uma criança pequena, fotografada de muito perto, parecem brilhar mais intensamente por estarem desfocados. Na página ao lado, na direção desse olhar, uma pintura mostra o troféu amarelo, onde lemos a inscrição “CAM”, sigla do Clube Atlético Mineiro, que ela parece admirar. O estrondo da bola dividida na brincadeira noturna ressoa na pintura negra ao lado, donde sobressai um círculo colorido, respingado de tinta azul.



[38] Vinte fotografias assinadas por Julian Germain e duas por Murilo Godoy. Esta soma contabiliza como fotos separadas as imagens que formam as duas panorâmicas, de abertura e de fechamento (uma com sete fotos e outra com cinco) e um *tilt*, movimento de cima para baixo, mantendo fixa a posição da câmera (quatro fotos), todos de Julian Germain.

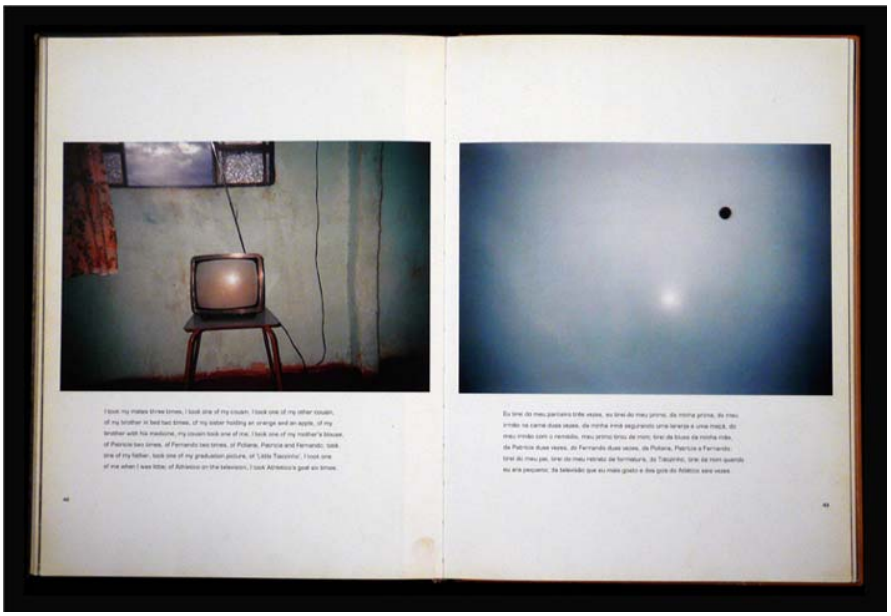
Se, às vezes, as pinturas parecem se justapor às fotos numa relação próxima ao comentário puramente visual, elas nos lançam no mundo imaginado pelas crianças, esvaziando o valor de índice da foto e, ao mesmo tempo, evidenciando o caráter de construto de ambas as formas. A interação imagem-texto, por sua vez, escapa à função habitual da legenda, geralmente orientada pela necessidade de explicar a fatia do mundo histórico visto na foto. Novamente, trata-se de um outro mundo que se quer evocar, com outros atributos: os de um mundo interno carregado de afetos e desejos. No exemplo reproduzido a seguir, isso é patente. As cenas noturnas guardam ambas uma atmosfera fantástica: no primeiro caso, é a bola tornada brilhante pela luz do flash que gera o estranhamento; na foto seguinte, o clarão do flash também é importante por ter assustado os cavalos e por fazer os olhos dos animais brilharem como o de seres imaginários. E a história inventada por Elington Firmino de Almeida, que acompanha as fotos, não deixa dúvidas:



> “Eu andava pela rua e achei uma lâmpada fluorescente e peguei. Estava subindo a barranceira e deixei a lâmpada cair. De repente, ficou fumaça e poeira tudo misturado. As galinhas voaram para o alto, os cavalos começaram a relinchar, os cabritos a berrar e tudo começou a voar feito papelão. De repente, de dentro da lâmpada surgiu um gênio. Todos nós ficamos espantados e o gênio com sua voz grossa disse: ‘Esses meninos, sem camisa e de short tem três desejos’. ‘Está bem!

> O primeiro desejo é que você arrume toda essa favela. O segundo é deixar aquele campo e o campinho todos arrumados. E o terceiro, que todos nós meninos, sejamos jogadores profissionais.' Então, o que eles chamam de favela feia e ridícula virou um lindo bairro, o campo virou um estádio, o campinho ficou gramado e os meninos viraram craques."[39]

Noutro díptico, a relação entre o texto e as imagens é mais sutil. A ligação mais evidente ocorre entre as fotos: o predomínio de tonalidades afins; o reflexo na tela da televisão e o clarão do sol atrás das nuvens na outra imagem, como um negativo da bola; o céu que vaza pela abertura da janela e que continua na foto ao lado. Abaixo das imagens, vai o poema do garoto Marcos Vinícios dos Santos. O texto é uma lista de tudo que ele quis fotografar e acaba trazendo nas entrelinhas a liberdade que ele desfrutou ao fazê-lo.



> Eu tirei do meu parceiro três vezes, eu tirei do meu primo, da minha prima, do meu irmão na cama duas vezes, da minha irmã segurando uma laranja e uma maçã, do meu irmão com o remédio, meu primo tirou de mim; tirei da blusa da minha mãe, da Patrícia duas vezes, do Fernando duas vezes, da Poliana, Patrícia e Fernando; tirei do meu pai, tirei do meu retrato de formatura, do Tiãozinho, tirei de mim quando eu era pequeno; da televisão que eu mais gosto e dos gols do Atlético seis vezes.[40]

[39] Texto de Elington Firmino de Almeida. In: Germain et al., 1998: 49.
[40] In: Germain et al., 1998: 43.

“O desejo está no posto de comando” (Comolli: 2001a, p. 99), poderíamos dizer acerca da experiência desse menino com a câmera. O pequeno rol de itens fotografados é revelador do quanto seu mundo é feito dos afetos investidos nas relações, práticas, lugares e objetos cotidianos. As qualidades deste mundo interno contaminam ou insuflam de sentidos as imagens que vão junto com o texto. No céu que surge por trás da janela, no gesto de lançar o olhar colado à câmera no espaço aberto manifesta-se também, quem sabe, um desejo de mundo.

Predomina assim um jogo de combinações fragmentárias, que funciona muito mais por justaposição e associação do que pela preocupação em criar um sentido de continuidade espaço-temporal – procedimento restrito às seqüências de Germain. Não há aqui o compromisso de representar ou documentar a favela, tentando dar conta do seu espaço. As imagens do livro são leves, marcadas pela espontaneidade e alegria dos sujeitos que brincam à vontade com a câmera entre seus amigos e familiares, além de uma boa dose de invenção.

O tema do futebol perpassa toda a obra. É ele que funciona como um passe que nos permite penetrar no cotidiano e na intimidade das pessoas, nas casas. Seus signos estão presentes nos espaços externos e nos espaços privados, nos corpos, nos objetos aos quais os jovens fotógrafos atribuem valor. A bola, sobretudo, é um elemento constante: a bola de couro batida, a bola de plástico, a bola no alto do céu, a bola na mão do menino, a bola de tinta vermelha, a bola desenhada de giz na parede... Se há aqui um modo do inventário funcionando, ele é de outra ordem. Em primeiro lugar, o gesto não é exatamente dos fotógrafos em ação (as crianças e moças do Cascalho), mas dos artistas que editaram o livro. Além disso, o interesse destes últimos não recai exatamente no objeto “bola”, mas na imagem da bola e no ato que gerou tal imagem. Em segundo lugar, o que está em jogo não é uma função descritiva ou referencial da fotografia, mas uma função expressiva (Jakobson, 1971), ou seja, aquela que exprime ou revela algo do sujeito fotógrafo.

O futebol e seus signos funcionam como uma chave que abre todo um mundo de possibilidades, ao mesmo tempo em que permite o nosso acesso àquele espaço. Dessa forma, a rota que dá a ver a favela é enviesada, torta, traça um desvio. O

gesto aqui é diferente daquele que atribui à fotografia a tarefa de fabricar um análogo da realidade, onde o que interessa é a reprodução correta e objetiva das coisas do mundo para serem colecionadas ou para lhes conferir visibilidade. Neste projeto, introduz-se uma dimensão reflexiva na medida em que ele parece colocar em questão essa capacidade de acesso direto ao mundo que a fotografia supostamente teria. O dispositivo criado para a obtenção de imagens acaba instaurando uma espécie de pesquisa acerca da encenação que ele mesmo incita. Além disso, ao investir no futebol, na maneira com que ele anima a vida e dota de sentidos o cotidiano do Cascalho, os artistas criaram o que Müller-Pohle chama de uma meta-estrutura no momento de organizar o material produzido, aproximando-se assim, da estratégia da "encenação da imagem" descrita pelo autor.

6.4. A cena: entre o desejo e a máquina

Como é a cena comandada pelos jovens do projeto *No mundo maravilhoso do futebol*? A dinâmica proposta pelas oficinas previa que os participantes estivessem livres em campo, mas conduzia também à adoção de certos procedimentos que se repetem ao longo do livro. Embora possamos observar traços característicos da fotografia vernacular em várias imagens, veremos que os fotógrafos do projeto nem sempre agiram segundo o protocolo típico desta prática fotográfica.

Certamente, muitas imagens do livro se aproximam daquelas que poderíamos encontrar nos álbuns das famílias do Cascalho ou nas paredes de suas casas – e, de fato, teremos a chance de ver algumas dessas fotografias emolduradas, enfeitando os ambientes internos. As garotinhas em formação de "escadinha", com direito a "chifrinho", é uma dessas imagens, assim como a foto da irmãzinha dormindo ou da moça que posa de uniforme do time, solene. Em todas elas, há algum elemento que as torna mais belas, ainda que surja por acidente, como o céu azul atrás do muro, ocupando quase metade do quadro; os descascados na parede do quarto onde o bebê dorme, parecendo nuvens; a aspereza do muro de cimento que emoldura a jogadora. Mas, a rigor, o jogo que aí

ocorre entre fotógrafo e fotografado é o da fotografia vernacular, que difere substancialmente daquele do foto-documentário ou do fotojornalismo.



Trata-se aqui de uma prática que acontece num círculo de intimidade, no âmbito privado. Assim, há o espaço para a brincadeira e para a encenação, quando o fotografado parece pautar a imagem, comandando a cena: o menino que posa como jogador de futebol, agachado, apoiando-se na bola; a jogadora que se posiciona a uma distância estratégica da câmera com a intenção de gravar o chute. Da mesma forma, a proximidade entre as pessoas permite até mesmo que aquele que está diante da câmera expresse claramente com sua atitude física que não deseja aparecer na imagem, como na foto em que a moça cobre o rosto com o braço.



A intenção que está na origem do ato fotográfico vernacular pode ser desde a mera diversão inconseqüente até o registro consciente de um rosto querido ou um acontecimento que se sabe memorável, para ser recordado, tempos depois, com prazer ou saudade. Para todos nós, este tipo de foto tem seu valor menos por suas qualidades técnicas e formais e muito mais por sua carga afetiva e, como aponta Patrícia Holland, "pelo seu contexto e pelo papel que exercem em confirmar ou desafiar a identidade e a história de seus usuários" (1997: 107). Deste modo, presumimos que os sujeitos que aparecem nessas imagens posam primeiramente para seus iguais e para si mesmos. Embora eventualmente saibam que estão expostos ao outro, a preocupação com um espectador situado numa esfera pública ampliada pelos meios de comunicação tende a ser mais remota. Ao mesmo tempo, deve-se assinalar que existiu no projeto uma instância coletiva no período em que funcionavam as oficinas: o grupo para onde as imagens eram levadas, vistas e comentadas. Tais imagens aparentemente despretensiosas são assim reveladoras não só de aspectos das vidas e fantasias daqueles jovens, como também dos valores deste grupo.

> "Personal pictures are made specifically to portray the individual or the group to which they belong *as they would wish to be seen* and as they have chosen to show

themselves to one another. Even so, the conventions of the group inevitably overrule the preferences of individual members."[41] (Holland: 1997: 107)

As imagens escolhidas para o livro enfatizam, obviamente, o significado do futebol para o grupo. Em cerca de oitenta por cento das situações retratadas estão presentes signos ou ações relacionadas ao esporte. Um recurso freqüente é aquele da "pose de objetos", tal como descreve Barthes, e que observamos antes nas fotos do projeto Viva Favela. Num cenário cor-de-rosa, por exemplo, uma mulher magra posa imóvel com um troféu nas mãos. Na mesma fotografia, à direita, outra mulher faz festinha para seu bebê, erguendo-o como se fosse o seu grande prêmio. Na mesma casa de paredes rosadas e na diagonal do quadro, um menino que veste a camisa amarela do Brasil segura com as duas mãos o mesmo troféu[42]. A posição da taça divide e cobre o meio de seu rosto, simetricamente, de forma que podemos ver apenas seus olhos vivos, desfrutando o momento. A irmã pequena aparece de costas para nós, numa posição impensada em meio à agitação da brincadeira.



Uma das imagens apresenta literalmente, em página dupla, "o gesto da criancinha que designa alguma coisa com o dedo" (Barthes, 1984: 14). "É isso!" – o menino aponta um cinzeiro do Galo, bem pequeno em relação ao enquadramento. Como painel de fundo, colado praticamente no mesmo plano, brilha o pôster da

[41] "Fotografias pessoais são feitas especificamente para retratar os indivíduos ou o grupo ao qual pertencem *como eles gostariam de ser vistos* e como eles escolherem se mostrar uns para os outros". (Grifo da autora)

[42] Segundo a lista de créditos das imagens publicada nas últimas páginas do livro, pudemos verificar que as fotos foram realizadas por dois irmãos.

seleção brasileira, iluminado pelo flash. Se o fotógrafo chegasse mais perto, poderia perder o foco. O gesto do bebê dirige nossa atenção a um elemento que, por suas dimensões reduzidas, poderia passar desapercebido.



As fotografias colocam em cena a relação das pessoas com o futebol, apontando: *é isso!* Enquanto uns posam solenemente com a bola ou um troféu, outros exibem suas habilidades ou são flagrados como jogadores, construindo assim a imagem que gostariam de mostrar de si próprios. Corpos cúmplices, assinala Jean-Louis Comolli a propósito da relação câmera-corpo filmado. Pouco importa se os corpos diante da câmera são ou não atores, diz ele no texto sobre *O Homem da Câmera*, o filme seminal de Dziga Vertov. "Ils n´en jouent pas moins, corps complices, pour une câmera, un cadre, une lumière, et même pour un trucage, un ralenti, un accéléré. Qu´ils viennent des planches ou de la rue, ils se placent sous le regard de la câmera, ils se construisent avec elle."[43] (Comolli, 2004: 233).

Um homem com uma menininha no colo empenha-se em fazer "embaixadinhas" para a câmera. Dentro de casa, ao lado do fogão e da geladeira vermelha, uma mulher também chuta a bola: imagem congelada pelo flash. Novamente citamos Comolli: "chaque corps avec son dosage singulier de séduction, de rétraction, d´artifice, de sincérité, de semblant, d´auto-mise en scène; l´ensemble

[43] "Eles não atuam menos, corpos cúmplices, para uma câmera, um quadro, uma luz e mesmo para uma trucagem, um retardamento, uma aceleração. Quer venham dos palcos, quer venham das ruas, eles se colocam sob o olhar da câmera, eles se constroem com ela."

de ces traits passés au filtre de la machine, retraduits dans son langage (...)"[44] (Comolli, 2004, p. 250-251).



Se freqüentemente os jovens fotógrafos parecem demonstrar clareza quanto ao que desejam fotografar – o que não significa que eles possuam inteiro controle sobre o que vai diante das lentes –, o dispositivo técnico também joga sua parte. A imagem sempre resultará do encontro entre as subjetividades envolvidas na cena e o "filtro da máquina". O uso da *shoot cameras* e a opção por não se prender de saída aos conceitos mais convencionais de certo e errado sobre a fotografia nas oficinas criaram as condições para que se configurasse, em alguma medida, uma "perda de domínio indispensável para o surgimento de um aleatório", apreciado por Comolli (2004: 234). Além de favorecer a fabricação de imagens ásperas, estas brechas permitiram que se manifestasse o também "inconsciente" ou o "impensado da câmera", tantas vezes evocado por Comolli, quando discute o que está em jogo no enfrentamento entre a câmera e os corpos filmados:

[44] "(...) cada corpo com sua dose singular de sedução, de retração, de artifício, de sinceridade, de aparência, de auto-*mise en scène*; o conjunto desses traços passados pelo filtro da máquina, retraduzidos na sua linguagem (...)".

> Cette rencontre donne un mélange *nécessairement aléatoire de deux ensembles partiellement impensés.* La zone de recouvrement de l´impensé machinique (du côté de l´idéologie qui porte les techniques) et de l´impensé corporel (du côté de l´inconscient) est la brèche où bascule tout calcul.[45] (2004, p. 252).

O fotógrafo registra o menino brincando com a bola no centro da imagem. A tomada, entretanto, é feita a uma tal distância que revela também o espaço no qual se movimenta aquele corpo. Ao impensado da máquina se junta o impensado do corpo: no instante registrado pela fotografia, a bola ocupa o lugar da cabeça da criança. Uma luz quase teatral incide também no centro, um pouco adiantada ao menino. Contingência soberana (Barthes, 1984: 13). Noutra fotografia, uma pessoa da qual vemos apenas parte do braço e a mão, exibe o retrato de um jogador de futebol (imagem antiga, como denuncia o bigode do homem). Nas margens, os olhares de um homem e de uma criança escapam e, como que fora da cena, se dirigem a nós. Por um instante, temos a impressão de que eles interrogam o ato fotográfico que acontece naquele momento e, no mesmo movimento, nos faz tomar consciência do nosso lugar enquanto aquele que olha. “Quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto” (Comolli, 2001b, p. 112): devolução do olhar.



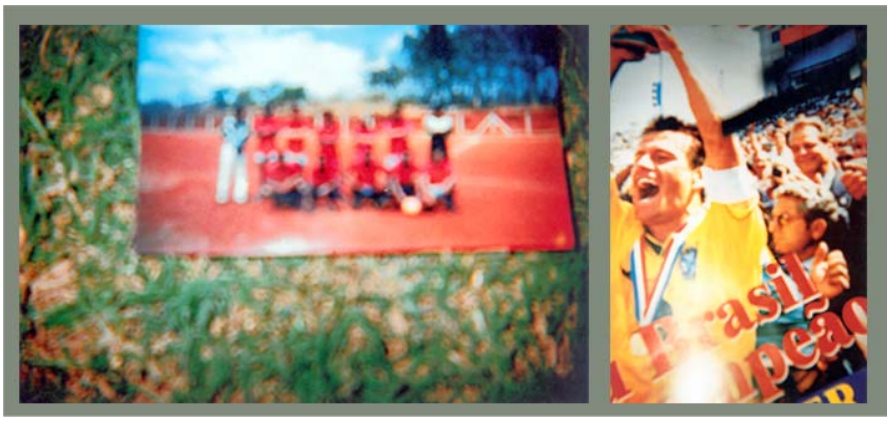
Ainda que não tenham controle total sobre o resultado da foto que planejam executar, é preciso ressaltar que, na maioria das imagens, está em ação uma *mise en scène* ou encenação de fato comandada pelos jovens fotógrafos. Se, nas fotos em que aparecem seus amigos, familiares e eles próprios (no caso do auto-retrato)

[45] “Este encontro aporta uma *mescla necessariamente aleatória de dois conjuntos particularmente impensados*. A zona de recobrimento do impensado maquínico (do lado da ideologia que carrega as técnicas) e do impensado corporal (do lado do inconsciente) é a brecha por onde bascula todo o cálculo.” (Grifo do autor).

existe uma cumplicidade entre os sujeitos dos dois lados da câmera, há situações em que os fotógrafos arranjam claramente a cena para o registro, ou melhor, eles a inventam. Neste ponto, pode ser útil retomarmos a distinção proposta por Andreas Müller-Polhle (1988) ao definir dois tipos de fotógrafo e suas diferentes formas de atuação: o "descobridor" (*Finder*[46]) e o "inventor" ou "criador" (*Erfinder*). Enquanto a atividade do primeiro pode ser descrita como uma "busca cênica", na qual ele está sempre em movimento ("ele extrai alguma coisa de um cenário; ele age perceptivamente"), o segundo realiza uma pesquisa "em cena"[47] ("ele coloca alguma coisa no cenário; ele age conceitualmente")[48]. Müller-Pohle ressalta que, na realidade, não haveria uma delimitação categórica entre um e outro, e sim um *continuum*, uma vez que fotografar envolve sempre encenar. No entanto, de acordo com o diagnóstico formulado pelo crítico no final da década de 1980, a tarefa do fotógrafo descobridor já teria se esgotado, uma vez que a "realidade – o campo natural do fotógrafo – começou a ser negada para ele". Portanto, restaria agora ao fotógrafo a estratégia de inventar a realidade. Daí as modalidades de encenação que ele detecta na produção fotográfica e descreve.

Foi pensando talvez no seu objeto favorito que os fotógrafos do Cascalho escolheram fotografar a bola, o par de chuteiras, o gol na televisão, o time do coração no pôster brilhante. Mesmo que os arranjos dos objetos preparados por eles sejam extremamente singelos e diretos, vemos aí uma operação de encenação, na medida em que reconhecemos a existência de uma intencionalidade clara nestes gestos. Os objetos não funcionam aqui conferindo certas qualidades às pessoas fotografadas junto com eles. Neste caso, trata-se de um gesto de atribuição de valor simbólico ao objeto em si. Se, tecnicamente, é uma ação simples, por outro lado, ela exige do sujeito fotógrafo uma decisão sobre o que fotografar, uma escolha que reflete algo de si mesmo, que revela o seu desejo.

[46] Tradução literal do alemão: "aquele que encontra alguma coisa".
[47] Na versão em inglês: "an 'in-scenic' (staged) researching".
[48] Cf. nota 34 deste capítulo.



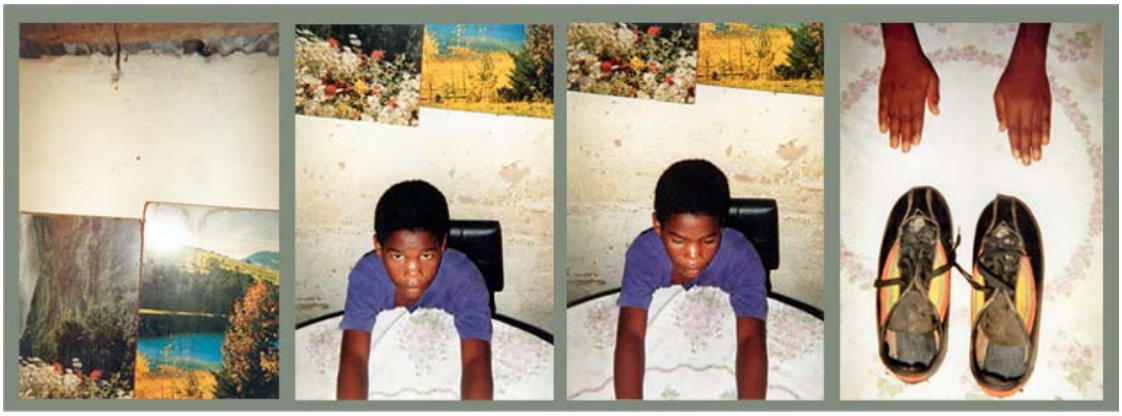
É significativo também o conjunto de registros nos quais os objetos fotografados são outras fotos ou imagens[49]: "tirei do meu retrato de formatura, (...) tirei de mim quando eu era pequeno, da televisão que eu mais gosto e dos gols do Atlético seis vezes", escreveu o menino Marcos Vinícios dos Santos. Uma dessas fotos traz as silhuetas delicadas do garoto e seu irmão, totalmente desfocadas: vemos apenas a mancha que corresponde aos seus corpos fotografados na contraluz, a sombra diante deles e nenhum traço a mais, nenhum sorriso. Fora dos limites da imagem, há um clarão luminoso e um tecido estampando que cobre a superfície onde o objeto está apoiado. Ao fotografar a si mesmo quando pequeno, é como se este menino estivesse reafirmando sua própria existência, sua própria história. Ao fotografar as imagens midiáticas de seus ídolos do futebol, por outro lado, eles colocam em cena o contentamento que lhes oferece o time do coração nos momentos de glória, além da admiração pelos craques – o que pode envolver, é claro, em alguma medida, uma relação de identificação e projeção. Para registrar estes "objetos-imagem", os fotógrafos aproximam a câmera ao máximo, de forma a fazê-los encher o quadro. Como conseqüência, as imagens resultam sem foco ou, então, este é deslocado para o fundo. Como sugere Patrícia Azevedo, o gesto de chegar mais perto expressa, na verdade, a importância que os garotos atribuem a tais imagens. Mesmo sem foco, pode-se ver o sorriso estampado no rosto do craque do Atlético comemorando o gol. As pernas enormes do jogador Falcão, em primeiro

[49] Ao todo, encontramos trezes fotos de "objetos-imagem" no livro.

plano, estão embaçadas, enquanto que, no fundo, revela-se a textura suave de um lençol rendado e da madeira da cama.



Além da panorâmica inicial, Julian Germain inventou também outras cenas no Cascalho. Mais uma seqüência engenhosa foi planejada e realizada por ele dentro de uma das casas, também simulando um movimento de câmera à maneira cinematográfica. Agora, ele parte de cima para baixo, enquadrando primeiro apenas teto, parede e parte de duas imagens – indefectíveis paisagens européias, dessas de salas de espera modestas. Na próxima foto, encontramos o olhar de frente de um menino, braços estendidos sobre a mesa, cortados. Não vemos suas mãos. O quadro seguinte é igual e o garoto mantém a pose, apenas baixando o olhar, em direção ao fora do quadro. O que ele olha? A última imagem revela: as mãos repousam disciplinadas sobre a mesa, diante de chuteiras gastas. A direção de Germain parece ser aqui segura e explícita: quadro fechado, movimentos mínimos, pequena narrativa que surpreende no final. O menino aceita o jogo, cúmplice no seu papel.



A estratégia da encenação predomina nas fotos do livro[50], mas os fotógrafos do Cascalho não deixam de agir também perceptivamente, como *finders*, procurando o que extrair do mundo para registrar no filme fotográfico. Um exemplo deste *modus operandi* seria a imagem do ângulo da trave, tomada contra o céu azul (um objeto favorito?) ou as poucas fotos que registram acontecimentos (como as meninas se concentrando antes do jogo). Na relação com o espaço, a atividade dos fotógrafos do Cascalho como "descobridores" ou "achadores" vai se caracterizar com mais clareza, ainda que sua ocorrência seja menos marcante.



Por fim, as fotos que recortam apenas o céu e a bola ajudam a ver bem a forma como as crianças se apoderaram das câmeras. As imagens revelam uma imensa liberdade dos fotógrafos no manuseio do equipamento, tão fácil de operar que permite uma relação sinestésica no momento do ato fotográfico: à vontade com a câmera, eles a movimentam instintivamente, acompanhando a trajetória da bola. Livres para apontar o aparelho na direção em que seu desejo mandar.



[50] Das situações fotografadas, cerca de quarenta e uma envolvem em alguma medida a estratégia da encenação.

6.5. Espaço vazado, espaço privado, espaço aberto

O que podemos ver e saber do Morro do Cascalho a partir do livro *No mundo maravilhoso do futebol*? Concentremo-nos no modo como os espaços do Cascalho se apresentam nas fotografias. Como sabemos, ao contrário dos trabalhos analisados anteriormente, este projeto não tem a intenção de oferecer imagens descritivas do lugar. Afora as seqüências panorâmicas de Julian Germain, que funcionam também neste registro, e as poucas fotos escolhidas para mostrar alguns "lugares favoritos", na maioria das vezes a paisagem ou os ambientes internos aparecem meio que por acaso, no fundo das cenas, nas margens, vazando pelas bordas das encenações.

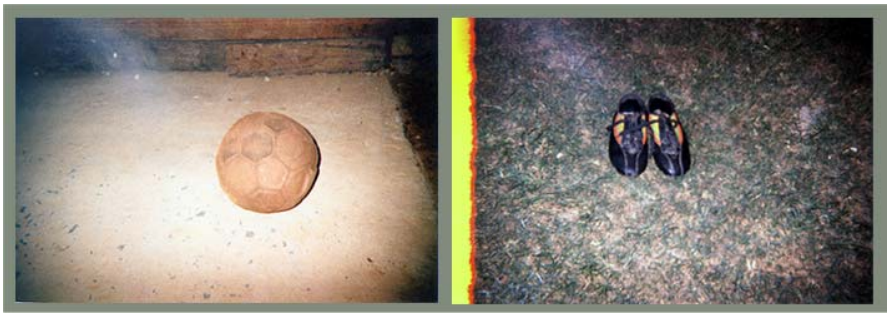
Esta maneira como o espaço da favela surge no livro decorre dos temas sugeridos aos participantes nas oficinas, mas também tem a ver com uma forma de organização da imagem que é típica da fotografia vernacular. Os iniciados na linguagem fotográfica sabem que a composição do quadro fotográfico explica-se mais pelo corte no espaço do que pela adição de elementos (como acontece no desenho ou na pintura). Os manuais costumam recomendar que, na medida do possível, para aumentar a "eficácia comunicativa" da imagem, deve-se procurar retirar do enquadramento (através da escolha do ponto de vista mais adequado ou da composição) ou amenizar (usando o foco seletivo)[51] tudo que pode desviar a atenção do espectador. As fotografias vernaculares quase sempre são tomadas frontalmente e trazem o assunto principal centralizado na imagem. Enquanto na experiência cotidiana o nosso olhar pode facilmente colocar em segundo plano o que não nos interessa, "apagando" esses elementos da nossa percepção, o pedaço de filme diante da janela do obturador não perdoa: tudo que



[51] Técnica que permite ao fotógrafo manter em foco apenas o elemento que lhe interessa ao optar por um diafragma mais aberto, que resulta numa pequena profundidade de campo (profundidade da cena que fica focada ao mesmo tempo).

estiver ao alcance das lentes da câmera será registrado no fotograma, desde que se tenha iluminação suficiente. Assim, as margens da imagem costumam ser acidentais, inesperadas, desestruturadas e, de acordo os padrões tradicionais, incorretas. “Tendo centrado o sujeito, o vernaculista deixa a câmera organizar o plano da imagem em seus próprios termos óticos, mecânicos e químicos” (Green, 1984). O fotógrafo inexperiente produz assim, involuntariamente, uma espécie de fora-de-campo – ousamos chamar assim[52].

Esse fora-de-campo não planejado aparece, por exemplo, na imagem seguinte à panorâmica inicial, quando é possível ver detalhes do beco e das moradas precárias por detrás da foto da seleção que é exibida para a câmera (cf. p.243). Nas bordas da fotografia de um aparelho de televisão antigo, por sua vez, escapa uma parte da janela que se abre para o mundo lá fora, céu cheio de nuvens. Do lado de dentro da casa, vemos a parede manchada, a textura dos vidros da janela, parte da cortina florida, a cera vermelha que suja o rodapé. O retrato da bola de couro suja de terra permite observar de que é feito o chão do barraco, um cimento grosso que vai emendando com as tábuas de madeira formando atrás uma parede.



A foto da chuteira, por sua vez, deixa ver o terreno gramado, além indicar um outro fora-de-campo que Dubois qualificaria como “fora-de-campo por obliteração” e que corresponde às bordas manchadas do filme velado. Este “espaço neutralizante” faz “surgir, no campo da representação, superfícies, cheias como superfícies (opacas), mas vazias de qualquer conteúdo representativo” (Dubois,

[52] Pensamos aqui em tudo que aparece, acidentalmente, em torno da pessoa ou objeto escolhido pelo fotógrafo vernacular como centro de seu interesse. Tomamos a liberdade de utilizar o termo, cientes de que esta caracterização não corresponde às concepções correntes do fora-de-campo. O corte espacial implicado no ato fotográfico e o fora-de-campo produzido na fotografia são amplamente tratados por Dubois (cf. 1994: 177-215).

1994: 195). Neste caso, mais uma vez, trata-se da marca deixada pelo dispositivo técnico que, assim, chama atenção para si e para a materialidade que constitui a imagem.

Ao nos mostrar suas famílias, os objetos favoritos ou o que mais desejassem, os fotógrafos do Cascalho também nos levaram para dentro de suas casas. Quase metade das fotografias foi feita em interiores. Trata-se de uma proporção significativa, constituindo-se um traço forte no livro e um diferencial importante em relação aos outros projetos estudados aqui. Um outro lado da experiência dessas pessoas é oferecido. Embora a precariedade material apareça nas bordas do quadro, prevalece o clima de alegria e prazer com que a maioria se deixa fotografar. Os sujeitos estão à vontade brincando de fotografar na intimidade de suas casas, um espaço compartilhado onde acontece um jogo marcado pela proximidade e pela camaradagem: o menino do troféu e sua irmãzinha que parece simular o pique-esconde em meio à algazarra (cf. p.251); a menina de olhos vivos que segura o pôster de fotos dos jogadores de um time estrangeiro, apoiando-se nos calcanhares, meio desequilibrada; uma criança que exibe o número “1” do uniforme, muito maior que ela, afundando com os pés o colchão cheio de outras camisas coloridas, desenhando linhas convergentes[53].



[53] Cf. ainda as fotos da mãe chutando a bola, entre o fogão e a geladeira (p.253), e a outra imagem da casa rosada onde as mulheres seguram o troféu e o bebê (p.251).

As fotografias dos interiores nos deixam vislumbrar as formas de viver: a textura das paredes de dentro dos barracos; o degrau entre os cômodos; as panelas no fogão e o fio elétrico que desce próximo à pintura inacabada; isqueiro e pente largados perto do rádio antigo. Em cima da televisão, onde se vê o jogador concedendo uma entrevista depois do jogo, há o despertador em cima e o vidro de remédios. Embaixo, em meio à desordem de objetos, um pacote de pão amassado.



Se muitas vezes o espaço aparece no segundo plano, noutras o fotógrafo pretende retratar mesmo um objeto ou detalhe da casa, agindo, nesses casos, à maneira de um *finder*, de um descobridor. A gaiola do passarinho de estimação ocupa o centro da composição, um pouco mais alta. Logo abaixo dela, figurinhas autocolantes compõem um mosaico retangular, brilhante. No fundo, à direita, há uma nicho na parede, que funciona como um armário para alguns pertences. Em outras fotos, novamente, as imagens que enfeitam as paredes das casas são escolhidas como tema. Numa delas, observamos o sincretismo popular que coloca lado a lado, pendurados na mesma superfície, fotos emolduradas do time do Cascalho, em diferentes épocas, um chaveiro temático, uma reprodução da Santa Ceia, relógios de pulso, medalhas, terços e o pôster preto e branco, retrato de alguém da família.



Afora as imagens de dentro das casas, vemos pouco das construções do Morro do Cascalho. Os tapumes que formam muros e barracos geralmente estão no fundo do quadro, meio que por acaso ou ajudando a compor a cena. É o que acontece na foto do menino posando com a bola (cf. p.250) ou noutra que mostra as camisas do time dependuradas no varal, próximo à parede de tijolos sem acabamento. Na imagem do homem sentado à beira do portão de casa, fumando um cigarro – talvez um pai que se apresenta a nós pelo olhar do filho –, o cercado que limita o terreno é feito de sobras de placas de construtoras. Ironicamente, uma delas, de cabeça para baixo, anuncia a autoria de um projeto arquitetônico, num espaço que se ocupa sem projeto, pelas práticas do dia-a-dia.



Por outro lado, o céu é um elemento constante em muitas das cenas externas, a maioria delas realizadas no entorno do campinho, na parte alta da favela. Assim, no Morro do Cascalho visto nas páginas do livro, os espaços se comunicam quase sempre com essa superfície que na imagem pode ser azul, cinza, rajada de muitas cores e, às vezes, irreal: a atmosfera onírica da tomada feita por trás do gol, a certa distância; os corpos borrados contra o céu, numa partida de fim de tarde, fotografada por Murilo Godoy.



Ali perto, no gramado próximo, posa um homem junto ao cavalo, prendendo a bola com o pé, como um jogador; e também a moça uniformizada cujo gesto vigoroso do chute foi congelado na foto. Em ambas as imagens, realizadas de um ponto de vista ligeiramente mais baixo, sobressai o céu azul.



Têm-se a impressão que é no entorno do campo de futebol onde tudo acontece na comunidade. Na seqüência panorâmica que encerra o livro, é possível ver registros desta sociabilidade que agora aparece no fundo da cena. Podemos observar pequenos grupos, uns conversando nos montinhos de terra, garotos jogando bola, outros assistindo o jogo. Esta série corresponde a um contra-plano da outra que abre o livro: em cinco fotos, repete-se o movimento de câmera da esquerda para direita. O fotógrafo está situado no lado oposto, na perspectiva de quem está dentro da favela, o campinho um pouco distante. O conjunto também induz a uma impressão de continuidade espacial, parecendo

agora que as tomadas foram feitas segundo um intervalo de tempo maior entre elas: o cavalo que ocupa o centro da primeira cena aparece de novo apenas na terceira foto, bem mais distante; na quarta imagem, uma menina observa o jogo parada e, na seguinte, ela está se movimentando. O chão de terra está coberto de lixo, destacado em primeiro plano em toda a seqüência. Se a precariedade material que marca as condições de existência dos moradores do Cascalho aparece o tempo todo nas bordas das imagens apresentadas no livro, é neste ponto, depois de termos percorrido toda a narrativa visual, que o fotógrafo que vem de longe a aponta diretamente.



6.6. Um jogo que perturba a cena

Como um projeto artístico independente, *No mundo maravilhoso do futebol* desfruta de maior liberdade para provocar e lidar com as imagens. Embora no texto de apresentação do livro os autores afirmem que o trabalho é “uma forma de reação aos clichês sobre a favela que aparecem nas reportagens fotográficas”, tal reação é articulada de uma outra maneira, que não se vale da fotografia para produzir evidências acerca de uma dada realidade.

Não cabe neste projeto a intenção de apresentar ou documentar a favela de um modo justo. Ao contrário, a concepção do livro indica uma tomada de posição clara ao definir como tema não o Morro do Cascalho, mas o futebol e a forma como ele anima a vida de seus moradores, instaurando assim uma linha de força que torna visíveis aspectos positivos da experiência das pessoas. O conjunto das

imagens vem ainda imantado de alegria, envolvido por um certo um frescor que associamos ao olhar infantil. As falhas e erros técnicos, comuns às fotos do álbum de família, funcionam aqui como signos da intimidade envolvida na relação entre os sujeitos presentes nas cenas. As evidências da precariedade material estão lá, mas nas margens, em segundo plano, obscurecidas pelos afetos que atravessam as situações e os espaços, e não como o motivo principal. No jogo arquitetado pelo projeto, efetua-se assim uma operação de deslizamento: fotos capturadas através de um dispositivo técnico freqüente nas práticas fotográficas que visam o registro da vida íntima e familiar, tendo sido deslocadas pela narrativa construída no livro, remetem ao espaço da favela, tema típico e desgastado pela reportagem e pelo foto-documentário.

A opção estética e as estratégias adotadas contribuem para explicitar o caráter reflexivo do trabalho. As seqüências cujas bordas se sobrepõem, as imagens ásperas e imperfeitas, as manchas do mundo e dos materiais fotográficos, a correlação estabelecida entre pinturas, fotos e textos – tudo isso funciona como obstáculos que impedem ao espectador um acesso transparente aos espaços, objetos e pessoas que aparecem nas imagens.

Na preparação da cena, prevaleceram estratégias que convidam o surgimento de um aleatório. As oficinas não tinham como eixo a transmissão de conteúdos técnicos ou relativos a uma linguagem da fotografia. Ao contrário, parece-nos que foi convocado para a cena um certo grau de descontrole da "caixa preta", brincando um pouco com seus mistérios. Foram chamados também os desejos e afetos dos sujeitos com a câmera, fazendo valer como atos expressivos os seus gestos de inventores e, também, de "descobridores" – estes que prestam atenção no mundo, para deles extrair um pedaço de tempo e espaço. Definindo-se tais condições mínimas, deu-se início ao jogo da produção das imagens fotográficas no qual entra também, eventualmente, a auto-*mise en scène* dos sujeitos que se colocaram diante da câmera.

Num nível segundo, outras linhas de força se apresentam. Se inicialmente, o futebol constituía um vínculo entre o grupo e uma sugestão de tema para os participantes das oficinas, no momento de selecionar e montar as imagens, ele

passa a ser um critério decisivo de escolha. Valem também aqui as convicções e preferências estéticas dos artistas que conceituam a publicação, definem sua estrutura e a realizam efetivamente. Os artistas, portanto, demarcam bem o território sob seu domínio. Aí eles exercem suas prerrogativas de autores de uma determinada meta-estrutura, como se refere Andreas Müller-Pohle, a propósito das estratégias de encenação da imagem.

É preciso notar que os componentes privilegiados no campo de forças do projeto – o da caixa preta e o dos desejos das crianças e moças do cascalho – guardam lugar para o aparecimento de brechas capazes de criar instabilidades, eventos não previsíveis: combinação do impensado da câmera e do impensado dos corpos. Da mesma forma, as asperezas das imagens, quando associadas ao seu valor expressivo, podem ensejar uma experiência de fricção com elas, ao invés da indiferença com que deslizamos entre tantas fotografias unárias, lisas. Não se trata de um elogio ingênuo ao não-domínio do equipamento ou de uma recusa simples a qualquer aprendizagem. Aliás, conforme demonstramos, as sofisticadas seqüências produzidas por Julian Germain também se abrem para o aleatório: os planos muito abertos deixam vazar os acontecimentos fortuitos que têm lugar no fundo da cena preparada para o registro, surpreendendo o observador mais atento. Nosso argumento é de que devemos reconhecer aí uma das estratégias possíveis para escapar dos roteiros que conformam não só as cenas destinadas a se tornarem imagens como também nossas relações, nossas experiências. Uma estratégia através da qual – quem sabe – possamos aprender algo a mais sobre o outro e sobre nós mesmos.

No seu auto-retrato, o menino Carlos André Cecílio vira a câmera para si, encarando-a conscienciosamente, comunicando com este gesto o seu desejo de ser fotografado, de se transformar em imagem. A luz do flash faz brilhar a sua pele e produz círculos brilhantes nos seus olhos da mesma cor da parede azul no fundo, contrastando com o rosto desfocado. “Alguma coisa se pôs diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre” (Barthes, 1984: 117). Para Barthes, aí está seu sentimento. O texto que acompanha a foto no livro torna a imagem ainda mais intensa:



"Eu sou eu · Agora e antes · Agora e sempre
Mesmo que mude e cresça · Eu sou eu · Porque tenho minhas recordações
As boas e as más · Porque me pareço com os outros · Mas sou diferente
Porque me conheço · E me conhecem bem
Porque quando for grande vou fazer muitas coisas · Acima de tudo, continuarei
Sendo eu à minha maneira"

Para nós, esta e outras imagens tocantes do livro remetem à noção de "outrem" formulada por Gilles Deleuze no sentido de uma "expressão de mundos possíveis". A determinada altura, procurando esclarecer os efeitos da presença de outrem, o filósofo nos oferece um exemplo:

> "Um semblante assustado é a expressão de um possível mundo assustador ou de alguma coisa de assustadora no mundo que ainda não vejo. Compreendemos que o possível não é aqui uma categoria abstrata designando alguma coisa que não existe: o mundo possível existe perfeitamente, mas não existe (atualmente) fora do que o exprime. O semblante terrificado não se parece com a coisa terrificante, ele a implica, a envolve como algo de diferente, numa espécie de torção que põe o expresso no exprimente. Quando apreendo, por minha vez e por conta própria, a realidade do que outrem exprimia, não faço nada mais do que explicar outrem, desenvolver e realizar o mundo possível correspondente. (...) Outrem é a existência do possível envolvido." (Deleuze, 1985: 232).

Não vemos um semblante assustado nos meninos e moças do Cascalho, como no exemplo de Deleuze. Citando Barthes mais uma vez, seria possível ou necessário nomear aquilo que nos fere nessas imagens, o que nos punge? No auto-retrato de Carlos André ou na foto do menino que posa abraçado à bola, estes garotos, cada um a seu modo, têm uma expressão séria, embora serena, e assim se

colocam na relação com a câmera, devolvendo o nosso olhar, oferecendo-nos a consciência do nosso olhar. Convocados por eles, que mundos possíveis seríamos capazes de vislumbrar?

7. Conclusão: Limites

Tornar-se visível. Nos dias de hoje, esta é a palavra de ordem. A existência numa cena pública, projetada nas inúmeras telas presentes no nosso cotidiano, é algo no qual os mais diversos grupos sociais investem suas energias. A imagem de uma heteroglossia, que James Clifford busca em Bakhtin para falar da necessidade de pensar um mundo de etnografia generalizada, ajuda a compreender o quadro de tal multiplicidade de vozes ativas ao mesmo tempo. “A diferença é um efeito de sincretismo inventivo”, concluímos com Clifford. Entretanto, apesar de conquistadas as condições de possibilidade para que se apresentem tantos conjuntos de formas visíveis e enunciáveis, é preciso reconhecer as forças agindo entre as formas do saber que constituem os arquivos ou estratos históricos de cada época (Deleuze, 1988). Sendo assim, perguntamo-nos sobre como o outro aparece em cena ou como esses que historicamente vêm ocupando este lugar do outro se colocam em cena, tomando como objeto de

estudo os processos de representação da favela e de seus moradores através da fotografia.

Em que consiste este gesto, a cada vez, quando é acionado o dispositivo fotográfico? O que dizer do arquivo formado por meio dele? De que maneira as imagens produzidas podem afetar nossa experiência? Esta pesquisa procurou explorar estas questões enquanto fomos desenhando um plano teórico e conceitual para abordar os objetos empíricos, estudando a forma como cada projeto configurou um campo de ação e de visibilidades, percorrendo as imagens que resultaram deles. A cena fotográfica e as narrativas construídas foram as unidades positivas de que dispomos no trabalho analítico. Num primeiro nível, buscamos nas fotos os vestígios da cena em alguma medida preparada para a câmera. Os dispositivos de leitura e circulação, por sua vez, ofereceram pistas sobre as instâncias que organizaram os conjuntos de imagens, bem como sobre os percursos ali inscritos para o espectador. Possibilidades.

Se os três projetos fotográficos analisados declaram a intenção de apresentar uma outra face da favela e de seus moradores, cada um fará esse movimento de forma diferente. Numa época na qual o estatuto da representação fotográfica, bem como a relação entre quem observa e quem é observado estão, de partida, colocados em questão, cada iniciativa equacionou a seu modo as relações de força entre os componentes dos diagramas que lhes são correspondentes. O trabalho do fotógrafo André Cypriano coincide com a configuração do documentário fotográfico clássico, tanto do ponto de vista estético quanto no sentido em que mantém a distinção entre observadores e observados – ainda que o período de convivência na Rocinha lhe tenha permitido vivenciar o cotidiano da comunidade, estabelecer relações com algumas pessoas e com o lugar. Enquanto isso, a tentativa de alterar as posições dos sujeitos é mais incisiva nos processos de produção dos outros projetos – o portal Viva Favela e o livro *No mundo maravilhoso do futebol* – nos quais a câmera passou efetivamente às mãos dos próprios moradores das comunidades, agora na posição de fotógrafos. De toda forma, nesses casos, trata-se da iniciativa de agentes que vêm de fora do grupo social cuja representação está em questão, estabelecem os

objetivos e definem a dinâmica de funcionamento dos projetos de acordo com seus critérios ou convicções, redistribuindo os papéis.

Ainda assim, nos perguntamos: quais seriam as conseqüências de tais variações nas posições dos sujeitos no que diz respeito às imagens e narrativas produzidas? Comecemos pelo que chamamos de cena fotográfica. No jogo instaurado pelo fotógrafo e sua câmera, o sujeito fotografado pode ser apanhado ou se engajar de diferentes maneiras em sua auto-*mise en scéne*. Na cena do Viva Favela, o traço mais forte é aquele que advém do caráter afirmativo do projeto, que conduz os sujeitos para um registro próximo ao da auto-representação. Nota-se, em muitas imagens, que as pessoas fotografadas entram na cena de forma ativa, numa posição frontal, portando objetos ou assumindo posturas que funcionam como signos identitários. Tanto estes que posam quanto os fotógrafos demonstram nessas imagens o domínio de um léxico simbólico amplamente difundido, utilizado aqui como forma de assegurar que aquilo que desejam comunicar seja compreendido. Há, nesses casos, um gesto forte de interpelação do espectador que se sabe situado numa esfera pública – ação na qual o fotógrafo comunitário e os fotografados são cúmplices de primeiro grau.

No livro *Rocinha*, por sua vez, o gesto do fotógrafo é que parece presidir, se não todas, boa parte das cenas. Os belos retratos obtidos por André Cypriano trazem, muitas vezes, marcas de um certo constrangimento das ações das pessoas fotografadas. Nas séries de close-ups, por exemplo, elas aparecem como que presas pelos limites fechados do enquadramento, obrigadas a esperar pelo corte do fotógrafo. Se em algumas fotos os retratados se encontram serenos diante da câmera, noutras percebe-se alguma forma sutil de resistência, como na hesitação de Cecília ou no olhar de Sheila, que se desvia no momento do clique. Há também cenas preparadas pelo fotógrafo, nas quais os modelos querem cooperar, mas têm seus movimentos dirigidos. Em nossa análise vimos que, muitas vezes, eles entram num jogo de encenação que tem como referência outras imagens em circulação nos domínios do espetáculo.

Nas fotografias do portal Viva Favela, eventualmente são perceptíveis sinais de constrangimento das pessoas, especialmente nos casos em que são

fotografadas em situações de precariedade material. Nesses casos, é comum que o fotógrafo acolha a atitude daqueles que posam, mantendo seu posicionamento oblíquo em relação ao eixo da câmera, assim como uma certa distância. Já no livro *No mundo maravilhoso do futebol*, estes sinais são quase inexistentes. Nas fotos realizadas pelas crianças e moças do Cascalho, as pessoas estão nas imagens como que protegidas pelos afetos que envolvem as situações íntimas em que as cenas acontecem. Elas posam para a câmera, às vezes num clima de brincadeira, às vezes com uma intenção estudada, mas parecem estar à vontade. E se não desejam aparecer, simplesmente cobrem o rosto, como fez a moça fotografada próxima ao rádio antigo, que não quis entrar na imagem. Quando é o fotógrafo Julian Germain quem está em ação, o jogo pode se aproximar ao daquele de Cypriano, quando as pessoas aceitam cooperar com a encenação que ele inventa. Entretanto, não percebemos na cena armada pelo britânico uma referência tão direta às imagens já prontas, oferecidas, por exemplo, pela iconografia da moda ou dos clipes de *rap*. Mesmo na seqüência de abertura do livro, na qual os dois times se apresentam na formação característica dos pôsteres de futebol, a maneira como o fotógrafo estende o tempo da tomada e abre o fundo do quadro para a ocorrência de outros eventos, indica muito mais a releitura de uma cena típica do que uma simples repetição daquele quadro.

A relação que os fotógrafos estabelecem com o dispositivo técnico também sofre variações. Para os fotógrafos comunitários do Viva Favela, a câmera é antes de tudo um instrumento. Trata-se de um meio através do qual podem articular os signos identitários dos moradores das áreas populares e que ajuda a tornar visíveis suas práticas cotidianas, suas formas de viver – da maneira como gostariam de ser vistos. Para o fotógrafo documentarista, por outro lado, além de cumprir a função instrumental que oferece um registro da Rocinha, a câmera serve para demonstrar a virtuose técnica e estética de quem a maneja. Está em jogo o "olhar do fotógrafo" sobre aquela realidade, meticulosamente construído com os meios oferecidos pela materialidade fotográfica e pelo aparelho. Enquanto isso, as crianças e moças do Cascalho muitas vezes constroem suas cenas, montadas de maneira cuidadosa e pensada, mas não dispõem do mesmo controle

sobre o funcionamento da "caixa preta". Certos "erros" são assim inevitáveis, ainda que eventualmente produtivos no que diz respeito a pequenas surpresas. No jogo proposto pelas oficinas, a câmera também serve como um instrumento que oferece àqueles jovens a oportunidade de dizer: "eu existo" ou "essas coisas, essas pessoas, esses lugares são importantes para mim".

Verifica-se assim que as práticas fotográficas envolvem graus diferenciados de domínio técnico dos sujeitos envolvidos. Ressaltamos que tal domínio do dispositivo não conduz, necessariamente, a um fechamento diante das investidas do acaso. As linhas de fuga que vêm do real estão potencialmente presentes em toda cena filmada ou fotografada – encontros singulares e irrepetíveis entre corpos e máquinas. Se podemos pensar que a fotografia vernacular abre-se mais para a ocorrência do acaso, algumas vezes o manejo consciencioso do dispositivo pode igualmente visar ao seu acolhimento. O fotógrafo pode até mesmo preparar a cena como se fosse uma armadilha para o acaso. É o que acontece nas seqüências de abertura e fechamento do livro *No mundo maravilhoso do futebol*, que guardam lugar para as ocorrências não calculadas no fundo e nas bordas do quadro. Uma outra maneira de lidar com o acaso tem a ver com a prontidão do fotógrafo em suas deambulações, atento aos eventos e aos "achados" com os quais se depara e que registra, algo que acontece nos três projetos.

A análise da cena fotográfica permitiu também descrever a maneira pela qual os fotógrafos lidam com o espaço da favela. No trabalho de Cypriano, prevalece o controle do que vai dentro dos limites do quadro. O corte espacial seleciona, escolhe, mede, organiza – criteriosamente. No seu movimento, o fotógrafo privilegiou as tomadas feitas de pontos de vista elevados, que lhe permitiram apreender o espaço à distância, traindo assim, talvez, um desejo de domesticá-lo ou de sair dele. Cypriano também vai com sua câmera à praia e à mata. Se isto traz um movimento de expansão dos supostos limites daquele território, mais uma vez situa o fotógrafo fora da favela. Desse modo, as imagens apresentam-se pouco permeáveis às formas de viver e aos espaços praticados. No Viva Favela, o movimento é o oposto. Existem imagens feitas do alto, mas uma parte significativa das fotos registra o embate com o traçado labiríntico das

ruelas, deixando explícito o quanto este espaço resiste em ser mensurado, calculado, esquadrinhado. Uma vez dentro do labirinto, é difícil traçar um plano para enfrentá-lo. Assim, os fotógrafos do Viva Favela deixam ver nas imagens um pouco da forma como eles se submetem àquele espaço. As composições, nem sempre tão rigorosas quanto aquelas de Cypriano, deixam mais sobras nas beiradas do quadro, vestígios de uma história social que se acumula em todo canto. As imagens do livro *No mundo maravilhoso do futebol*, por sua vez, nos deixam entrar ainda nos espaços habitados do morro. Podemos ver agora o interior das casas, espaço reservado e compartilhado pela família, as imagens de tempos diferentes penduradas na mesma parede, os gestos do brincar, os objetos favoritos, os objetos esquecidos. Vislumbramos assim os traços de uma experiência cotidiana mais íntima.

Se compreendemos a fotografia como uma imagem-ato que não pode ser pensada "fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é" (Dubois, 1994: 59) e, além disso, assumimos que ela funciona compondo com diagramas que conjugam formas e forças, podemos afirmar que as variações nas relações de poder entre os sujeitos presentes na cena fotográfica terão repercussões na conformação das imagens, no seu aspecto. E, de acordo com a análise efetuada, pudemos comprovar que nas fotografias das favelas e de seus moradores produzidas no âmbito de cada projeto, inscrevem-se modulações que decorrem dessa mudança ou não na posição dos sujeitos – mas não só disso. Estamos muito longe de afirmar que esta redistribuição das forças constitui um fator que assegura a reversão de estereótipos ou tipificações. Seria um equívoco supor que basta mudar a câmera de mãos para que se alterem substancialmente os sentidos das imagens ou a reserva simbólica que elas mobilizam. Aliás, os estereótipos de sinal trocado, freqüentes no conjunto de imagens do Viva Favela, podem acionar facilmente uma relação com o seu avesso, a parte do arquivo que fica na sombra. Ao mesmo tempo, eles constituem uma outra galeria de tipos sociais – que, pelo menos, corresponde à maneira pela qual eles querem ser vistos.

Há outros fios a serem puxados dos dispositivos, outros componentes a serem considerados. A instância que corresponde ao momento da edição é

crucial. Aí será efetivamente decidido o que, afinal, se tornará visível e o que permanecerá invisível e como as fotos irão compor umas com as outras e com outros elementos. No caso do projeto de André Cypriano, tanto a escolha das imagens quanto a construção do livro realizaram-se *a posteriori*, sob o controle do fotógrafo e de seus editores. O mesmo ocorreu com o livro *No mundo maravilhoso do futebol*. Ainda que tenham ouvido as opiniões das crianças e moças que realizaram as fotografias, os artistas responsáveis pelo projeto levaram em conta as suas preferências na hora de editar as imagens. No portal Viva Favela, ao menos no período estudado, a redação funcionava como um espaço permanente de discussão, mas os jornalistas profissionais é que davam a forma final ao que seria publicado. O tratamento que deveria ser dado à violência, por exemplo, foi motivo de divergência entre o pessoal da redação e os correspondentes comunitários. A produção do portal não deixou de refletir a progressão deste debate ao evitar o assunto durante um período para, depois, integrá-lo à cobertura, por insistência dos jornalistas[1]. Assim, prevalecem nesta etapa do processo as decisões daqueles que lideram os projetos.

Deve-se ressaltar ainda que a configuração final da narrativa fotográfica não pode ser atribuída apenas aos indivíduos efetivamente engajados na realização de cada um desses produtos. Resta-nos outro fator a considerar que está imbricado aí, esse talvez mais decisivo e situado num patamar que pode afetar todas as interações que tentamos explicitar até o momento. Referimo-nos ao discurso no qual as imagens e narrativas produzidas estão engajadas. No sentido dado ao termo por Michel Foucault, é preciso perguntar sobre quais práticas discursivas estão fazendo valer suas normas em cada projeto, sabendo que elas podem constranger ou abrir as possibilidades para a representação. O que vai ser mostrado, como e para quem?

Enquanto a produção fotográfica de André Cypriano conecta-se às instituições que promovem a fotografia documental, as imagens do Viva Favela são produzidas dentro dos princípios da comunicação comunitária, patrocinadas por uma organização não-governamental que possui finalidades claras, o Viva

[1] Cf. p.181

Rio. As fotografias deste projeto respondem a certas demandas de representação que expressam a forma como os moradores das áreas populares desejam aparecer publicamente. No processo de realização do livro *No mundo maravilhoso do futebol,* por sua vez, não havia de início nenhuma vinculação institucional. Assim, os artistas Julian Germain, Patrícia Azevedo e Murilo Godoy puderam experimentar mais e definir, eles próprios, seus objetivos e formas de trabalho. No mapa do projeto, eles ocupam uma posição forte. Eles estão lá como fotógrafos que carregam uma certa concepção e um certo fazer da fotografia, o que remete à própria fotografia como instituição social.

E quanto ao espectador? Que percursos se inscreveram para ele na forma como as imagens estão organizadas nos projetos? No livro *Rocinha*, este percurso é muito bem sinalizado e amarrado. O gesto seguro do fotógrafo-autor oferece caminhos de leitura que guiam o espectador tanto através das seqüências narrativas quanto dentro de cada foto. Sobressai deste relato visual calculado por Cypriano uma imagem impactante da favela e de seus moradores, produzida através da exploração dos grandes planos, das vistas aéreas, das panorâmicas, do uso de ângulos abertos, etc. Nas suas imagens, a face espetacular da Rocinha é enfatizada. Em relação ao modo de organização das fotografias, encontramos o material do Viva Favela no outro extremo. Reconhecemos aí uma ordenação que, no caso, procura responder aos anseios de representação que estão nas origens do projeto. No entanto, a profusão de imagens e as múltiplas possibilidades de entrada disponibilizadas através do portal concorrem para que se produza um acúmulo de impressões. Pode-se ver a cena preparada para atender aqueles objetivos iniciais, mas o próprio excesso de imagens oferece margens para experimentá-las de outro modo. Neste sentido, o conjunto de fotografias que mostra os espaços densos e labirínticos das favelas evidencia-se como particularmente rico, permitindo-nos vislumbrar um pouco mais sobre as formas de viver e de praticá-lo.

Já a organização do livro *No mundo maravilhoso do futebol* funda-se na combinação ao mesmo tempo fragmentária e precisa das imagens fotográficas e pinturas, formando dípticos, eventualmente acompanhadas dos poemas curtos. As

fotos escolhidas, o título da obra, o tom do texto inicial, o traço vernacular que atravessa muitas das imagens – tudo isso nos conduz a um outro registro que vai além da função estritamente representativa da fotografia, que nos levaria a solicitar dela seu valor de testemunho. Não queremos dizer que este caráter testemunhal da fotografia foi completamente descartado neste trabalho. Mas, lançando mão do futebol como passe, o projeto conseguiu instaurar como que um mundo à parte, cheio de afetos, que paira sobre a realidade dura do Morro do Cascalho, cujos vestígios também podemos ver. As manchas do flash, o fora de foco, as bordas veladas, os espaços desenquadrados, entre outros "erros" presentes nas imagens, funcionam como formas ou marcas que remetem ao uso vernacular ou ordinário da fotografia, emprestando às imagens "erradas" a atmosfera de intimidade e afetividade comum às fotos mais importantes para todos nós, através das quais compartilhamos nossas experiências privadas ou cultivamos as narrativas da memória.

Se partimos da idéia de que a fotografia, compreendida numa perspectiva não-essencialista, sempre compõe com um diagrama, procuramos mostrar que para cada um dos projetos havia formas e forças diferentes em jogo. Reconhecemos neles as linhas de força que derivam da sua condição institucional, dos regimes discursivos aos quais estão atrelados e de tudo mais que empurra as formas e os sentidos para o lugar daquilo já muito codificado. No entanto, nosso esforço foi também o de investigar nas imagens e nas narrativas, as brechas propiciadas pelas linhas de fuga, através das quais outros sentidos e outras experiências podem se insinuar.

Eis aqui o nosso gesto como analista, que se compõe com os gestos por trás das imagens, e com os gestos daqueles cujos rastros se inscreveram nas imagens. O lugar daquele que realiza a análise não deixa de ser aquele do lugar do espectador. No contra-campo das imagens sedentas de sentido, como escreve Stella Senra, está o "nosso lugar de espectador, enquanto espaço virtualmente constituído não só pela presença da câmera em cena, mas também pela nossa presença diante da imagem. Assim estamos também integrados no dispositivo de sentido. É do nosso corpo que ele precisa" (Senra, 1984: 10). Eis aqui nosso limite.

Referências

1° Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, FotoRio, 2004/2005.

AGAMBEN, Giorgio. Gloses marginales aux *Commentaires sur la société du spectacle.* In: *Moyens sans fins*. Paris: Payot et Rivages, 2002, pp. 83-101.

AUMONT, Jacques (et al.). *A estética do filme.* Campinas: Papirus, 1995a.

_____ . *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995b.

BADGER, Gerry & PARR, Martin. *The Photobook: a history*, *vol. 1*. London: Phaidon, 2004.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 1992.

BARROS, Diana L. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. e FIORIN, J.L. (org). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade.* São Paulo: Esdusp, 1994.

BARTHES, Roland. *Mitologias.* Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, 1978.

_____. *A câmara clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras.* Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Escola de Belas Artes – EBA, 1997.

BATCHEN, Geoffrey. *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.

BATCHEN, Geoffrey. On the history of photography – a talk with Geoffrey Batchen. http://www.gc.cuny.edu/faculty/folio/fall2002/Batchen.htm. Acessada em 10/02/2008.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*, *vol.1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.165-196.

_____ . Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas*, *vol.1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.

BENTES, Ivana. *O contraditório discurso da TV sobre a periferia*. Entrevista concedida ao site Brasil de Fato (http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem) Publicada em 02/02/2007, acessada em 14/07/2007.

BOLTON, Richard. *The Contest of Meaning: critical histories of photography.* Cambridge: The MIT Press, 1993.

BURGIN, Victor (org). *Thinking Photography.* Londres: Macmillan Press, 1982.

_____. "Photography, phantasy, function". In: BURGIN, Victor. (org) *Thinking Photography.* Londres: Macmillan Press, 1982, pp. 177-216.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos – Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CARDOSO, Maria Luiza Marques. *Máquinas de comunicação e máquinas desejantes: televisão e produção de subjetividade*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Orientador: César Guimarães. Belo Horizonte: FAFICH, 2005.

CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan (org). *Estética fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, pp. 221-236.

CARVALHO, Maria Luisa Melo. *Novas Travessias / New Crossings – Contemporary brazilian photography.* London, New York: Verso, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer.* Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. *Sobre a fotografia brasileira atual*. Catálogo da exposição Identidade /Não Identidade, MAM-SP, 1997. http://www.mam.org.br. Acessado em 31/01/1999.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica – Antropologia e literatura no século XX.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COLLIER, Carlos. Ponte virtual, 31/12/2004. *Revista Comunidade Viva*. http://www.vivafavela.com.br. Acessado em 9/11/2005.

COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real.* In: FORUMDOC.BH.2001 – 5° FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO – FÓRUM DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E VÍDEO. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/Fafich: 2001a, pp. 99-108. (Catálogo de festival)

_____. *Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène.* In: FORUMDOC.BH.2001 – 5° FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO – FÓRUM DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E VÍDEO. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/Fafich: 2001b, pp. 109-116. (Catálogo de festival)

_____. *Voir et pouvoir - L´innocence perdue: cinema, télévision, fiction et documentaire.* Paris: Verdier, 2004.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. London, New York: Thames & Hudson, 2004.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer – On vision and Modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992

CYPRIANO, ANDRÈ. *Caldeirão do Diabo*. São Paulo: Edições Cosac Naify, 2001.

_____. *Rocinha.* São Paulo: Editora Senac São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Michel Tournier e o mundo sem outrem.* In: TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou Os limbos do Pacífico*. São Paulo: Difel, 1985.

_____ . *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

_____. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161 *(*Tradução de Wanderson Flor do Nascimento disponível no endereço http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html. Acessado em 10/11/2006).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia,* vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1995.

"Dentro da Rocinha". *Revista Senac.sp*, junho-agosto 2005. http://www1.sp.senac.br /hotsites/revista_senac/ed033/revista.pdf. Acessado em 28/09/2005.

DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul*. Michel Foucault – Uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

_____ . A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In. SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, CNPq, 1998, pp. 209-230.

_____ . Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ESCOREL, Eduardo. *De dentro, de fora.* Texto apresentado no *Visible Evidence* International Documentary Studies Conference, em São Paulo, em 20/7/2006. (mimeo)

EVANS, Jessica. Cultures of the visual. In: EVANS, Jessica & HALL, Stuart. *Visual culture: the reader*. London: Sage Publications, 1999.

FABRIS, Annateresa. *Usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades – Panorama da fotografia no Brasil [1946-1998]*. São Paulo, Cosac & Naify: 2003

FIGUEREDO, Ana Luisa. André Cypriano – um ambientalista brasilero con la mirada sensible em los Barrios de Caracas. Site www.analitica.com (Venezuela). Acessado em 28/09/2005. http://www.analitica.com/va/arte/dossier/8390882.asp

FLORES, Laura González. *The Gaze of the Other: Photography of Marginal Social Subjects in México*. [unpublished draft granted by permission of the autor] 2006

FLORES, Laura González. La mirada del otro *otro*: la producción fotográfica de grupos Minoritários. In: *Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007, pp. 437 – 439.

FONTCUBERTA, Joan (org). *Estética fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____ . Sur la sellette (entretien avec J.-L. Ezine). In: *Dits et écrits: 1954-1988* (vol.1). Paris: Gallimard, 1994.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault – Uma trajetória filosófica – Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, pp. 231-249.

_____ . *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____ . *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (org). Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FREIRE FILHO, João. *Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias.* Trabalho apresentado ao NP 13 – Comunicação e Cultura das Minorias, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.

FREIRE, Marcius. A descrição visual em Antropologia. O exemplo de *Balinese Character*. In: *Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: FAFICH / UFMG, v.1, n°1, dezembro de 2003, pp.35-53.

FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994.

_____. Corps et délits – une ethnophotographie des différences. In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994, pp. 259-271.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique – Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

_____ . Film, narrative e narration – The cinema of the Lumière Brothers. In: ELSAESSER, Thomas & BARKER, Adam (org). *Early Cinema: space, frame, narrative.* London: BFI Publishing, 1990, pp. 68-75.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GERMAIN, Julian. *Stellworks – Consett, from stell to tortilla chips*. London: Why Not Publishing, 1990.

GERMAIN, Julian. *In soccer worderland*. London: Booth-Clibborn Editions, 1994.

GERMAIN, Julian, GODOY, Murilo., AZEVEDO, Patrícia et alli. *No mundo maravilhoso do futebol*. Amsterdam: Basalt Publishers, 1998.

GERMAIN, Julian, GODOY, Murilo. & AZEVEDO, Patrícia et alli. *Vitória: verso e reverso.* Porto: Edições Afrontamento, Culturporto, 2004.

GOFFMAN, Erving. *Os momentos e seus homens*. Textos escolhidos e apresentados por Yves Winkin. Lisboa: Relógio d´Água Editores, 1999.

GREEN, Johnathan. Fotografia como cultura popular: The Family of Man. In: *American photography – a critical history, 1945 to the present.* New York: Harry N. Abrams, Inc., 1984. (Tradução mimeo. de Rui Cezar Santos).

GUIMARÃES, César. *O rosto do outro.* In: FORUMDOC.BH.2000 – 4° FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO – FÓRUM DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E VÍDEO. Belo Horizonte, Filmes de Quintal / Fafich, 2000, p. 30-33. (Catálogo de festival)

_____. *A imagem e o mundo singular da comunidade*. In: FRANÇA, Vera (org). *Imagens do Brasil – Modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GUNTHER, Thomas Michael. *La difusion de la photographie – La commande, la publicité, l´édition.* In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994, pp. 554-580.

GURAN, Milton. *Fotografia e transformação social. 1° Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro*. Anais. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, FotoRio, 2004/05, p.7-9.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed.,1997a.

_____ . *Representation: cultural representations and signifying practices.* London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997b.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. (orgs) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 196-215.

HAUS, Andreas & FRIZOT, Michel. Figures de style – Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie. In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994, pp. 456-475.

HEILBRUN, Françoise. Le tour de monde – Explorateurs, voyageurs et touristes. In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994, pp. 148-166.

HERKENHOFF, Paulo. Um entre outros. Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo. http://uol.com.br/bienal/24bienal/bra/pent02a.htm. Acessado em 15/11/1998.

_____. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998, pp.115-191.

_____. A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser.* São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005, pp.228-237.

HOLLAND, Patrícia. “Sweet it is to scan...” – Personal photographs and popular photography. In: WELLS, Liz. *Photography – A critic introduction*. Londres: Routledge, 1997, pp. 103-150.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & STROZENBERG, Ilana. *News from urban periphery*. 2006. http://www.minds.org.br/arquivos/News%20from%20urban%20periphery.pdf. Acessado em 04/06/2008.

ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João César de Castro (org). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a, pp.19-33.

_____. O jogo. In: ROCHA, João César de Castro (org). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b, pp.107-115.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética das favelas. In: Arquitextos, n°013, texto especial 078, junho de 2001. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp078.asp. Acessado em 30/06/2008.

JAGUARIBE, Beatriz & LISSOVSKY, Maurício. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. In: JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, pp. 42-96.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

JEFFREY, Ian. La vie comme elle va – De peine et d´espoir. In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994, pp. 514-533.

KELLNER, Douglas. *Debord and the postmodern turn: new stages of the spectacle*. www.uta.edu/huma/illuminations/kell17.htm. Acessado em 31/08/2007.

KOENIG, Thilo. Voyage de l´autre cote – L´enquête sociale. In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994, pp. 346-357.

KOSSOY, Boris. Fotografia. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983, pp. 867-913.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998.

LISSOVSKY, Maurício. *O refúgio do tempo – Investigação sobre a origem da fotografia moderna.* Tese (Doutorado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2002.

LOUREIRO, Mônica. *O que ninguém faz questão de ver*. Tribuna on line. http://www.tribuna.inf.br/anteriores/2005/maio/12/bis.asp?bis=cultura01

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

MAGALHÃES, Angela & PEREGRINO, Nadja Fonseca. Directions in contemporary brazilian photography. In: CARVALHO, Maria Luisa Melo. *Novas Travessias / New Crossings – Contemporary brazilian photography.* London, New York: Verso, 1996.

_____. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MAIA, Rousiley Celi Moreira. A identidade em contextos globalizados e multiculturais – Alguns dilemas da igualdade e da diferença. In: *Geraes – Revista de Comunicação Social*. Belo Horizonte: Departamento de Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, n°50, junho de 1999, pp. 12-25.

MEAD, George H. *Espiritu, persona y sociedad*. México: Paidós, 1993.

MENDES, Ricardo. *Ação cultural em fotografia: movimentos gerenciados por artistas na cidade de São Paulo (1970-1996)*. São Paulo: 1996. http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/ wacao.htm. Acessado em 13/03/2006.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Photography as staging in *European Photography* 34, vol. 9, n°2, apr/may/jun, 1988. Disponível em http://www.equivalence.com/labor/lab_mp_wri_insz _e.shtml. Acessado em 03/12/2006.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Photographic Dimension in *European Photography* 53, vol. 14, n°1, spring 1993. Disponível em http://www.equivalence.com/labor/lab_mp_wri_dim_e.shtml. Acessado em 03/12/2006.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography,* Nova York, MoMA, 1949.

NICHOLS, Bill. *Representing reality – Issues and concepts in documentary.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

OMAR, Arthur. Memórias da luz de segurança. In: *O zen e a arte gloriosa da fotografia – Livro de trabalho*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1999.

PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997

PINNEY, Christopher. "A história paralela da antropologia e da fotografia" In: *Cadernos de antropologia e imagem*, n°2. Rio de Janeiro: Núcleo de Antropologia e Imagem/ UERJ, 1996.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – Photography out and about. In: WELLS, Liz. *Photography – A critic introduction*. Londres: Routledge, 1997, pp. 55-102.

PRICE, D. & WELLS, L. Thinking about photography – Debates, historically and now. In: WELLS, Liz. *Photography – A critic introduction*. Londres: Routledge, 1997, pp. 9-54.

PULTZ, John. Austérité et claret – La nouvelle photographie aux États-Unis, 1920-1940. In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994, pp. 476-487.

"Quatro perguntas para André Cypriano". *PicturaPixel – Eletronic Photomagazine.* www.picturapixel.com/arquivos/fotografo_Cypriano.html. Acessado em 29/05/2008.

QUÉRÉ, Louis. D´un modèle épistemologique de la communication à um modele praxéologique. In: *Réseaux*, n°46/47. Paris: Tekhné, mar-abr, 1991.

RAMALHO, Cristiane. *Notícias da favela.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RAMOS, Silvia & PAIVA, Anabela. *Mídia e violência: tendências na cobertura da criminalidade e segurança no Brasil.* Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: Editora 34, 2005.

Realidade – 1966-1976. São Paulo: Editora Abril, edição especial, ago. 1999.

Rocinha – an orphan town. www.fiftycrows.org.photoessay/cypriano/index.php. Acessado em 28/09/2005.

ROCHA, Simone. Favela, soma de exclusões e assimetrias: em busca de uma mobilidade simbólica na cena midiática. In: *Contemporânea*, Vol. 3, n°1. Salvador: janeiro/junho 2005, pp.185-217.

ROLNIK, Suely. *Toxicômanos de identidade – Subjetividade em tempo de globalização.* São Paulo: Núcleo de Estudos da Subjetividade / Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP, 1997. http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20 rolnik.htm. Acessado em 02/07/2008.

ROLNIK, Suely. Novas figuras do caos – Mutações da subjetividade contemporânea. In: SANTAELLA, Lucia & VIEIRA, Jorge Albuquerque (org). *Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências.* São Paulo: Face e Fapesp, 1999, pp. 206-221. http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm. Acessado em 02/07/2008.

ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography.* New York: Abbeville Press, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés & SILVA, Fernando Pedro da (org). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte.* Belo Horizonte: C/Arte, Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

SAMAIN, Etienne. Redescobrir a antropologia visual fotográfica – um projeto de pesquisa. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, v.1, n°2, 1997, p.11.

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo – Globalização e meio técnico-científico informacional.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.

SEKULLA, Allan. The body and the archive. In: BOLTON, Richard (org.). *The Contest od Meaning: critical histories of photography.* Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993, pp. 343-389.

_____ . Reading an archive – Photography between labour and capital. In: WELLS, Liz (ed). *The photograph reader.* London and New York: Routledge, 2003, pp. 443-452.

SENRA, Stella. Passo a passo. São Paulo: *Folha de São Paulo*, Folhetim, 02/09/1984, p. 10.

SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Jailson Souza. A pluralidade de identidades no bairro Maré – Rio de Janeiro. In: *Geographia*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF, n. 5, jul-dez 2001. http://www.uff.br/geographia/rev_05/jailson5.pdf. Acessado em 26/10/2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOULAGES, François. Estética e método. In: *Ars*. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas / ECA-USP, ano 2, n°4, 2004, pp. 18-41.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.* Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

_____. *Fotojornalismo – Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto: 2002. http://www.bocc.ubi.pt.

STARL, Timm. Un noveau monde d´images – Usage et diffusion du daguerreotype (1841-1853). In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994, pp. 32-57.

SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar*. São Paulo, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Centro Cultural do Banco do Brasil, 1999.

TAGG, John. *El peso de la representación – ensayos sobre fotografias e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

THOMPSON, Jerry L. Walker Evan: some notes on his way of working. In: EVANS, Walker. *Walker Evans at work*. Londres: Thames and Hudson: 1983, pp. 9-17.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca – A produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 15, n°44, outubro, 2000, pp.5-34.

_____ . *A invenção da favela – Do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques. *A estética do filme.* Campinas: Papirus, 1995, pp. 89-155.

VILLARREAL, Rogelio. In: PARR, Martin. *Mexico*. (Ensaio publicado no livro e disponível no *site* www.magnumphotos.com. Acessado em 27/08/2007)

WELLS, Liz. On and beyond the white walls – Photograph as art. In: WELLS, Liz. *Photography – A critic introduction*. Londres: Routledge, 1997, pp. 199-248.

XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. In: *Sinopse*, São Paulo, Cinusp, n°10, ano VI, dezembro de 2004, pp. 6-15.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta – As organizações populares e o significado da pobreza.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZENI, Bruno. Literatura e periferia no Brasil – uma antologia. In: *Sexta-feira 8 Periferia*, São Paulo: Ed. 34, 2006, pp.245-248.

Sites consultados:
http://www.andrecypriano.com
http://www.britishcouncil.uk
http://www.enfoco.org
http://www.fiftycrows.org
http://www.fotofavela.com.br
http://www.fotosite.terra.com.br
http://www.imagensdopovo.org.br
http://www.magnumphotos.com
http://motherjones.com
http://nationalgeographic.com/allroads/about.html
http://www.picturapixel.com
http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/248
http://www.u-tt.com
http://www.vivafavela.com.br