

CAPÍTULO 9

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

ANNA KARINA CASTANHEIRA BARTOLOMEU

HÁ UM CERTO TIPO de fotografia cujo gesto decisivo é o da “busca pelo Outro”. Em meados do século XIX, quando surge a fotografia, o outro fixado em saís de prata estava em territórios distantes da Europa Ocidental: Oriente Médio, China, Japão, África... Povos de aparência e costumes tão exóticos à sociedade europeia oitocentista, mas que 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 que desejam mapear, conhecer ou travar contato com grupos cujo modo de vida contrasta com o do seu grupo de origem. Mais tarde, vieram os fotógrafos engajados em reformas sociais, que queriam conceder visibilidade àquilo que precisava ser corrigido e que acreditavam que as imagens fotográficas teriam a força para tocar as consciências e provocar mudanças efetivas. Nesse caso, os outros 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.

Historicamente, a maior parte dessas práticas manteve uma separação clara de posições. De um lado, mais ou menos vulnerável, uma pessoa e os signos do seu lugar no mundo: seu rosto, corpo, e também os cor-

pos daqueles com quem ela vive, objetos, moradas, paisagens. Por trás de sua câmera, o fotógrafo e seu saber, sua arte mecânica, sua ciência da luz. O fotógrafo quase sempre vem “de fora” e possui os meios e a autorização para fixar a imagem de uma outra pessoa, que será vista por outros observadores, situados em outro tempo e lugar. Estão em jogo aí as relações de poder envolvidas no ato de olhar e nos processos de representação do outro, uma questão recorrente no domínio do documentário (Flores, 2007; Price, 1997; Sekulla, 1993; Sontag, 2003, 2004; Tagg, 2005). “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”, conforme assinalou Susan Sontag (2004, p. 14).

Se os lugares ocupados por observadores e observados ainda aparecem bem demarcados em um conjunto significativo de trabalhos fotográficos, notadamente no documentário e no fotojornalismo, também encontramos uma pluralidade de experiências nas quais as relações de poder e de alteridade são problematizadas e equacionadas em outros arranjos. Tais experiências podem ser consideradas desdobramentos do que James Clifford identificou como uma “crise geral das práticas de representação intercultural”, no final do século passado. Em suas reflexões sobre os relatos antropológicos e, especificamente, sobre a questão da autoridade etnográfica, Clifford atribuiu essa crise à redistribuição do poder colonial nas décadas posteriores a 1950 e às repercussões dos estudos culturais dos anos 1960 e 1970, 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 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, p. 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 esse quadro, começaram a ganhar

mais espaço, práticas e discursos que reivindicam a apropriação dos meios de produção para que os sujeitos e os grupos sociais possam expressar e articular seus signos de pertencimento e sua própria singularidade e diferença. No campo da fotografia e do cinema, é notável a existência de inúmeros projetos de realização que consolidaram essa passagem, para a qual muito contribuiu a maior facilidade de acesso aos equipamentos de produção e pós-produção dada pelas tecnologias digitais. A intenção de produzir uma outra imagem de pessoas ou grupos sistematicamente marginalizados, que pretende ir além ou contra as representações dominantes no universo da mídia – regido pela lógica do espetáculo – e também em diversas instâncias e instituições culturais, está presente em boa parte dessas iniciativas.

Essa disputa no domínio simbólico pode ser claramente detectada quando pensamos nas representações das favelas, espaços tão emblemáticos da maneira perversa como foi constituída a sociedade brasileira. Em que pesem abordagens mais ou menos matizadas, a visibilidade concedida às periferias é historicamente associada à violência ou marcada por pressupostos socio-cêntricos que valorizam as ausências características dessas áreas urbanas em comparação com os espaços formais da cidade. Em contraposição, nos últimos vinte anos, pelo menos, tem se fortalecido a produção cultural oriunda dos movimentos sociais nascidos dentro e fora das comunidades ou, simplesmente, fruto da criação de sujeitos movidos por um profundo desejo de expressão, na literatura, na música, na fotografia, no audiovisual, etc.

Vale ressaltar que, no Brasil, a resistência às representações hegemônicas assume um caráter próprio, dadas as especificidades de um 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, depende, em muitos casos, das possibilidades de acesso aos meios de produção, já que “o controle sobre o que será apresentado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social” (Hamburguer, 2005, p.197). No campo da fotografia e do audiovisual, essa condição é especialmente relevante. Se, nos dias de hoje, a presença massiva das câmeras fotográficas e de vídeo acopladas aos celulares e a adesão generalizada às redes sociais têm produzido mudanças significativas nesse cenário, o acesso a equipamentos e a necessidade do domínio de um saber técnico especializado podem ainda ser uma barreira.

Os trabalhos fotográficos que abordaremos neste texto, justamente, colocam em jogo a representação da favela: o foto-documentário *Rocinha* (2005), livro de André Cypriano; o fotojornalismo do portal de comunicação comunitária *Viva Favela* (2001/2010), do Rio de Janeiro; e o livro *No mundo maravilhoso do futebol* (1998), resultado do projeto artístico desenvolvido em Belo Horizonte por Julian Germain, Patrícia Azevedo e Murilo Godoy. Vinculados a campos institucionais distintos e conformados por diferentes estratégias de produção, os três projetos situam-se em um período de transição, momento em que a crise das práticas de representação intercultural observada por Clifford já se apresentava, mas um pouco antes que as transformações decorrentes das tecnologias digitais se generalizassem.

Em comum, declaram o propósito de apresentar uma outra face da favela e, para isso, adotam a estratégia de buscar um olhar “de dentro”. Para realizar o livro *Rocinha*, André Cypriano morou no lugar durante trinta dias, convivendo com seus habitantes e praticando aquele espaço. O portal jornalístico *Viva Favela*, ligado à ONG *Viva Rio*, contava em sua equipe, durante o período aqui analisado, com correspondentes comunitários, moradores de favelas e bairros periféricos, entre eles cinco fotógrafos.¹ E o livro *No mundo maravilhoso do futebol* (1998) foi o resultado de oficinas livres de fotografia, pintura e texto, conduzidas pelos artistas, que envolveram 41 crianças e nove moças integrantes dos times de futebol da comunidade do Morro do Cascalho, em Belo Horizonte.²

A princípio, o gesto de abrir espaço para a participação do outro ou de passar a câmera para as mãos de quem, antes, estaria na posição de ser fotografado parece propiciar melhores condições para que, nas imagens produzidas, ocorra o afastamento desejado dos estereótipos. Mas em que medida essas estratégias possibilitam ou garantem que isso de fato aconteça? Quais seriam seus avanços e limitações? E, ainda, do ponto de vista da experiência do espectador, essas fotografias poderiam oferecer 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, e nos levam a aprender algo mais sobre o outro e sobre nós mesmos. O que

1. Em 2010, o portal “Viva Favela” ganhou sua versão 2.0, o que implicou em mudanças significativas em suas formas de produção. Neste texto, tratamos da versão anterior do portal.

2. Neste livro, quase todas as imagens e textos foram produzidos pelos participantes das oficinas, com exceção de algumas fotografias de Julian Germain e Murilo Godoy.

pode a fotografia, quando se pretende perturbar a ordem do catálogo de referências oferecido pelo espetáculo e vislumbrar outros mundos possíveis? Em suma, diante da redistribuição das posições dos sujeitos implicados na cena fotográfica, perguntamos: o que muda na representação? E o que daí pode mudar na experiência do espectador? A pergunta, portanto, atravessa os processos de produção, permeadas por relações de poder, para chegarmos às representações aí construídas.

Para pensar essas questões e proceder à análise comparativa que propomos, recorreremos à noção de *diagrama*, desenvolvida por Gilles Deleuze a partir de sua leitura do legado de Michel Foucault e sua teoria do discurso. Deleuze resgata o termo *diagrama* do livro de Foucault *Vigiar e punir*, publicado em 1975.³ Naquele ano, numa das entrevistas cuja importância tanto valorizava, Foucault declarou que a escrita em si não o interessava, exceto na medida em que pudesse incorporar a realidade de uma luta. Ao reafirmar o caráter combativo de sua obra, definiu-se 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...” (Foucault, 1994, p. 1593, tradução nossa). Indo além da semiótica, que “parece confinar o processo da representação à linguagem” (Hall, 1997, p. 42, tradução nossa), a perspectiva construída por Foucault permite compreender a representação como um sistema aberto, conectado às práticas sociais e às relações de poder. Para dar conta dos discursos, é fundamental para Foucault situá-los na história, vislumbrando aí um campo de batalha.⁴

Enfatizando o caráter topológico próprio da perspectiva foucaultiana, o diagrama de Foucault e Deleuze implica a ideia de um mapa que conjuga formas e forças: “há tantos diagramas quantos campos sociais na história”, afirma Deleuze (1988, p. 44). Se o saber é feito das formas – o arquivo –, o poder é feito de relações de forças – o diagrama (Deleuze, 1992, p. 115). Nesse mapa, portanto, podem ser traçadas as relações de força e as estratégias específicas entre multiplicidades que se conjugam. Pode-se prever um funcionamento.

3. Para uma discussão detalhada da genealogia do conceito de diagrama na obra de Foucault e Deleuze, conf. Bartolomeu, 2008, p. 77-95.

4. “Nem a dialética, como uma lógica de contradições, nem a semiótica, como estrutura da comunicação, pode dar conta da inteligibilidade intrínseca dos conflitos. ‘Dialética’ é uma forma de escapar da sempre aberta e perigosa realidade do conflito reduzindo-o ao esqueleto hegeliano, e a ‘semiologia’ é um modo de evitar seu caráter violento, sangrento e letal reduzindo-o à calma forma platônica da linguagem e do diálogo.” (Foucault apud Hall, 1997, p. 43).

A noção de diagrama nos interessa porque ela permite visualizar os atos fotográficos – para usar o termo cunhado por Philippe Dubois (1994), que se refere tanto a um ato de produção propriamente dito quanto a um ato de recepção – como campos de ação, cheios de possibilidades, onde se combinam elementos heterogêneos: corpos, máquina, espaços, sujeitos, imagens, velocidades, superfícies, discursos, tempo. Há entre tais elementos 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: a imagem, vestígio dessas relações. Importa reconhecer as peças de tais jogos onde coisas e enunciados se imbricam e ver como funcionam juntas, que espécie de máquina elas compõem, como as relações de forças jogam com as formas, arrastando-as, levando-as de um lado a outro. 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, p. 44).

Assim como o cartógrafo se incumbem de descrever um território, visualizando um possível funcionamento ou utilização daquele espaço, propomos pensar nos termos de uma cartografia dos atos fotográficos, observando suas condições singulares de existência, os espaços discursivos em que ocorrem e a forma como cada um atualiza as relações possíveis entre sujeitos, máquinas, tempo, espaço, imagens. É preciso esboçar, a cada vez, os contornos de um campo de forças no qual as imagens são produzidas, geram sentidos e conformam experiências, levando em conta o modo como o dispositivo fotográfico marca este terreno. E aqui, entendemos este dispositivo como algo material, cuja presença aciona um certo tipo de jogo, podendo ser tanto a câmera que efetua um registro quanto as imagens que se oferecem a um espectador.

Partindo dessa perspectiva, observamos a forma como cada projeto configurou um campo de ação e de visibilidades ao percorrer as imagens que deles resultaram. A cena fotográfica e as narrativas construídas são as unidades positivas de que dispomos: buscamos nas fotos os vestígios da cena em alguma medida preparada para a câmera; e os dispositivos de leitura e circulação nos levam às instâncias que organizaram os conjuntos de imagens e aos percursos ali inscritos para o espectador.

Para produzir uma outra imagem da favela e de seus moradores, cada projeto equacionou a seu modo as relações de forças entre os componentes dos diagramas que lhes são correspondentes. O trabalho do fotógrafo

André Cypriano corresponde à configuração do documentário fotográfico clássico, tanto do ponto de vista estético quanto no que se refere à distribuição de posições entre observadores e observados. Para trazer o que declarou ser uma visão “verdadeira” da favela, Cypriano adotou duas estratégias complementares, por sinal, características daquelas utilizadas pelos antropólogos. Primeiro, a aliança com alguém que pertencia à comunidade, no caso, um ex-detento da Ilha Grande, ligado ao Comando Vermelho, que ele conheceu quando fazia um trabalho naquele presídio, antes de sua desativação. Essa amizade funcionou como um passaporte para o acesso à Rocinha e para que pudesse circular ali em segurança. A outra estratégia visou ampliar um terreno intersubjetivo de experiência com os moradores do lugar: por trinta dias, morou comunidade, mergulhado no seu cotidiano, sujeitando-se às mesmas condições de existência das pessoas dali, aprendendo a praticar o espaço do outro. Com a cumplicidade construída na convivência com os moradores, o fotógrafo acabou 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.

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, que assumem a posição de fotógrafos. No “Viva Favela”, os fotógrafos selecionados como correspondentes comunitários no portal jornalístico já conheciam alguns fundamentos básicos da fotografia e, depois, passaram por um treinamento, além de cursos em uma escola parceira do projeto. No caso do projeto do Morro do Cascalho, não existia a preocupação com o treinamento dos participantes e muito menos com a sua profissionalização. O que se pretendia nas oficinas era simplesmente oferecer ao grupo a oportunidade de utilizar a fotografia para registrar algo da sua experiência. Foram dadas apenas explicações simples sobre como manusear as câmeras de filme utilizadas, do tipo “aponte e dispare”, e sugerido que fizessem quatro coisas, mas sem obrigações: um autorretrato, uma foto do lugar favorito, do objeto favorito e de sua família. Depois de reveladas as imagens, elas eram vistas em conjunto, com todo grupo, e as câmeras eram distribuídas com novo carregamento de filmes.

Assim, a relação que os fotógrafos estabelecem com o dispositivo técnico é diferente em cada projeto. Para os fotógrafos comunitários do “Viva Favela”, a câmera é antes de tudo 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 de produzir um testemunho do que é a Rocinha, a câmera serve para demonstrar a virtuosidade técnica e estética de quem a maneja. Importa o “olhar do fotógrafo” sobre aquela realidade. Nas oficinas realizadas no Morro do Cascalho, por sua vez, a câmera de manuseio simples alcança uma dimensão lúdica e expressiva, servindo como um instrumento que oferece àqueles jovens a oportunidade de dizer: “eu existo” ou “essas coisas, essas pessoas, esses lugares são importantes para mim”.

Quais seriam as consequências dessas variações? Começamos 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-scène*. 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 autorrepresentação. 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 (Figura 1). 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. A exposição dos vínculos familiares também faz parte desse gesto de afirmação (Figura 2). Ao materializar nas imagens os vínculos entre as pessoas, quer-se deixar explícito o pertencimento desses 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. 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.



Figura 1. Créditos (da esq. para dir.): Deise Lane, Rodrigues Moura e Walter Mesquita.
Fonte: Viva Favela.



Figura 2. Créditos (da esq. para dir.): Deise Lane (duas primeiras) e Walter Mesquita.
Fonte: Viva Favela.

No livro *Rocinha*, por sua vez, o gesto do fotógrafo é que parece presidir as cenas. Os belos retratos obtidos por André Cypriano trazem, muitas vezes, marcas de um certo constrangimento das ações das pessoas fotografadas. Em uma série de closeups, por exemplo, elas aparecem como que presas pelos limites fechados do enquadramento, à espera do corte efetuado pelo 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 (Figura 3).

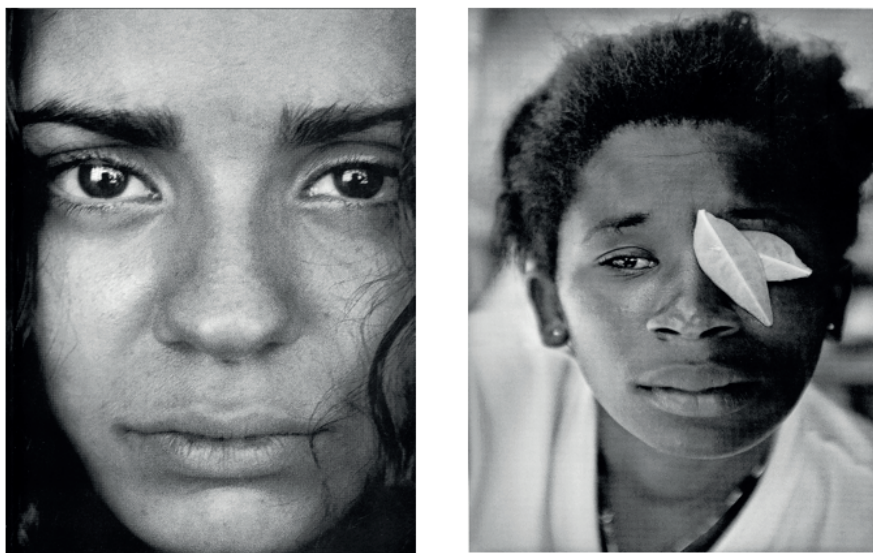


Figura 3: fotografias do livro Rocinha, de André Cypriano.

Há também cenas preparadas pelo fotógrafo, nas quais os modelos querem cooperar, mas têm seus movimentos dirigidos. Algumas vezes, eles entram num jogo de encenação que tem como referência outras imagens em circulação nos domínios do espetáculo. 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. No largo espectro da fotografia documental contemporânea, cabem muitos métodos de trabalho que lidam de maneiras diferentes com o vínculo que as imagens e o fotógrafo têm com o mundo e com os outros. No caso, a *mise-en-scène* das moças remete nitidamente às poses que ajudam a conferir *glamour* às modelos da publicidade e da moda (Figura 4). Noutra sequência, quatro imagens dividem uma página dupla, formando uma micronarrativa. Vivazes, os rapazes brincam um com o outro diante da câmera, para a câmera, encarnando o estereótipo dos descolados MCs. 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 (Figura 5).

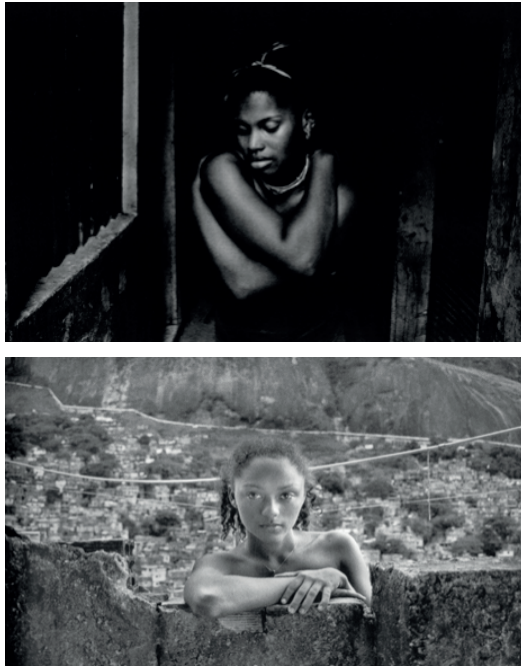


Figura 4. Crédito: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.

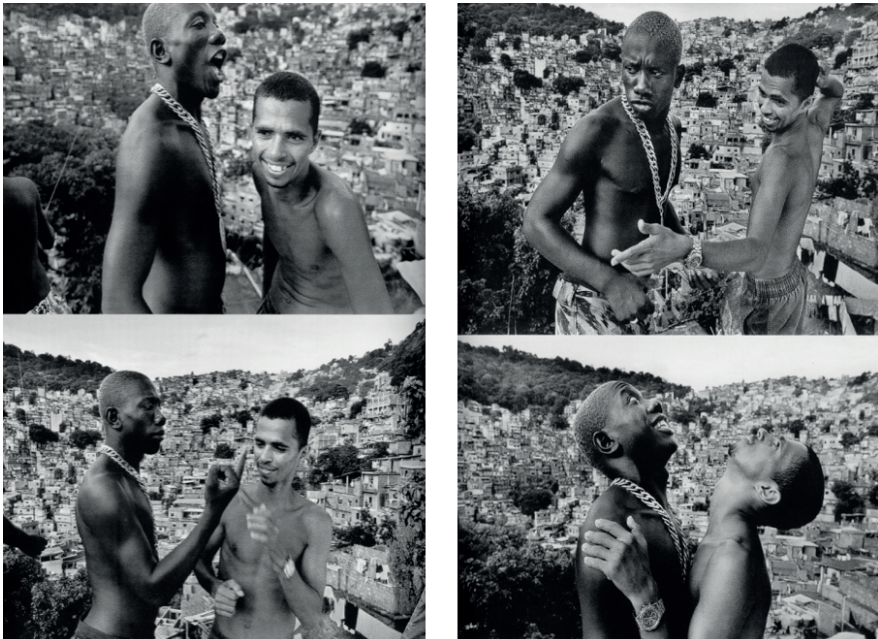


Figura 5. Crédito: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.

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. Nessas ocasiões, é comum que os fotógrafos acolham a atitude daqueles que posam, mantendo um posicionamento oblíquo em relação ao eixo da câmera, assim como uma certa distância (Figura 6).



Figura 6. Créditos (da cima para baixo.): Tony Barros e Rodrigues Moura.

Fonte: projeto Viva Favela.

Já no livro *No mundo maravilhoso do futebol*, sinais de constrangimento são quase inexistentes. 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 (Figura 7). Ainda que mediada pela câmera, a relação entre fotógrafos e fotografados é, no

mais das vezes, uma relação de iguais, não apenas porque compartilham a condição de moradores da favela, mas pelo fato de que é totalmente possível ocorrer a troca dos papéis: uns e outros podem mudar de posição a qualquer momento, uma vez que o conhecimento técnico não é necessário para o uso do equipamento simples. Basta o desejo, o gesto de enquadrar e apertar o botão. E se não desejam aparecer, simplesmente podem cobrir o rosto, como fez uma moça fotografada deitada, próxima ao rádio antigo, que não quis entrar na imagem.



Figura 7. Créditos (da esq. para dir.): Aldair José Antônio da Silva, Alcidimar Alice do Vale, Fabiano Libério de Oliveira. Fonte: livro *No mundo maravilhoso do futebol*.

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 cliques de *rap*. Mesmo na sequência de abertura do livro, que forma uma panorâmica, 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 pequenos eventos não programados, indica muito mais a releitura de uma cena típica do que uma tentativa de reprodução daquele quadro (Figura 8).



Figura 8. Créditos: Julian Germain. Fonte: livro No mundo maravilhoso do futebol.

A análise da cena permite 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, mede, organiza – criteriosamente (Figura 9). A maior parte das imagens de ruas e becos estreitos da Rocinha mostra-os em perspectiva, repetindo uma composição que centraliza o 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 desse espaço, 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 (Figura 10).



Figura 9. Créditos: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.



Figura 10. Créditos: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.

Por outro lado, é significativa a presença de 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 ainda existente em alguns pontos do morro. Se essas imagens realizam um movimento de expansão dos supostos limites daquele território, também situam o fotógrafo fora da favela (Figura 11).



Figura 11. Créditos: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.

No “Viva Favela”, parece prevalecer o movimento oposto. Existem imagens feitas do alto, mas a maior parte das fotos inscreve o embate com o traçado labiríntico das ruelas, deixando explícito o quanto este espaço resiste em ser mensurado, calculado, esquadrihado. O ponto de fuga quase sempre topa com uma barreira física qualquer, logo adiante; ou então apenas um pedacinho do céu ou da vegetação que fica além permanecem visíveis. Uma vez dentro do labirinto, 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. 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 (Figura 12).



Figura 12. Créditos: Rodrigues Moura (primeira); Nando Dias (as demais).

Fonte: Viva Favela.

As imagens do livro *No mundo maravilhoso do futebol*, por sua vez, nos deixam entrar ainda mais nos espaços habitados do morro. Podemos ver 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 os traços de uma experiência cotidiana mais íntima (Figura 13). Ao contrário dos outros projetos, aqui não há a intenção de oferecer imagens que propriamente descrevam o Morro do Cascalho. Afora as sequências panorâmicas de Julian Germain 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 típica da fotografia vernacular: quase sempre tomadas frontais que trazem o assunto principal centralizado na imagem. Assim, as margens das fotos costumam ser acidentais, inesperadas (Figura 14). Tendo centrado o assunto, o vernaculista deixa a câmera organizar o plano da imagem em seus próprios termos óticos e mecânicos (Green, 1984). O fotógrafo inexperiente produz assim, involuntariamente, uma espécie de fora-de-campo – ousamos chamar assim – da imagem que ele pré-visualizou antes do clique.



Figura 13. Créditos: Willian dos Santos e Paulo Murilo Barbosa Fernandes.
Fonte: livro *No mundo maravilhoso do futebol*.



Figura 14. Créditos (sentido horário): Helder Júnior da Silva, Robson Jonas Divino Nazário, Emerson Teixeira e David Borges Junior. Fonte: livro *No mundo maravilhoso do futebol*.

Se aqui considerarmos 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, p. 59) e, além disso, assumimos que ela funciona compondo com diagramas que conjugam formas e forças, podemos afirmar que as variações nas posições dos sujeitos presentes na cena fotográfica terão repercussões na conformação das imagens, em seu aspecto. Nas fotografias das favelas e de seus moradores produzidas no âmbito de cada projeto, inscrevem-se modulações que decorrem da mudança ou não na posição dos sujeitos – mas não só disso. Estamos 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 altere substancialmente os sentidos das imagens ou a reserva simbólica que elas mobilizam.

Há outros fios a serem puxados dos dispositivos, outros componentes a serem considerados. A instância que corresponde ao momento da edição é crucial. Em todos os casos prevalecem nesta etapa do processo as decisões daqueles que lideram os projetos. E a configuração final da narrativa fotográfica não deve ser atribuída apenas aos indivíduos efetivamente engaja-

dos na realização de cada um desses produtos. Outro fator está imbricado aí, situado num patamar que pode afetar todas as interações que tentamos explicitar. Referimo-nos ao discurso no qual as imagens e narrativas produzidas estão engajadas. É preciso perguntar sobre quais espaços discursivos estão fazendo valer suas normas em cada projeto, sabendo que eles 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, e 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 objetiva. Os artistas puderam experimentar mais e definir, eles próprios, seus objetivos e formas de trabalho. No mapa do projeto, eles ocupam uma posição forte e estão lá como realizadores que manifestam uma visão conceitual sobre a fotografia no que diz respeito à sua presença na cultura, na história e na intimidade de todos nós, o que remete à própria fotografia como instituição social.

E as narrativas? Que percursos inscrevem para o espectador através da forma como as imagens estão articuladas 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 organizado 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. A face espetacular da Rocinha é enfatizada. No material do “Viva Favela”, encontramos no outro extremo. Há um conjunto de pequenas narrativas, correspondentes aos ensaios ou às reportagens publicadas, cuja seleção 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 praticar os espaços.

Já o projeto *No mundo maravilhoso do futebol*, elegeu um tema para chegar à favela e apresenta uma organização mais fragmentária, embora precisa. Quando não aparecem sozinhas, ampliadas em página dupla, as imagens formam dípticos, sempre se complementando de alguma maneira: através da combinação de suas qualidades plásticas, insinuando uma certa atmosfera comum ou mesmo uma frágil narrativa, muito tênue. Logo no início, há um relato intitulado “História do Cascalho”, construído coletivamente em um processo que envolveu toda comunidade. Vale citar 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. (Azevedo; Germain; Godoy, 1998, p. 14)

Embora tenha sido produzido com a participação de adultos da comunidade, o texto preserva a forma de se expressar característica da criança. O tom de fábula reforça o título do livro, remetendo-nos a um espaço mítico, imaginado, sonhado. 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 nas imagens. As manchas do *flash*, o fora de foco, as bordas veladas, os espaços desenquadrados, entre outros “erros”, funcionam como formas ou marcas que remetem ao uso 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 narrativas da memória.

Se partimos da idéia de que a fotografia sempre compõe com um diagrama, procuramos mostrar como os projetos armaram seu campo de ação. 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, a análise revelou também a possibilidade de emergência de zonas de indeterminação que escapam às regras que definem o visível e o enunciável a cada vez.

Pelas aberturas que deixa o diagrama, pela certa imprevisibilidade que envolve a tomada fotográfica ou pelas lacunas próprias dessas imagens, 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 implica um 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, para o descontrole, para o inesperado.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Patrícia; GERMAIN, Julian; GODOY, Murilo. *No mundo maravilhoso do futebol*. Amsterdam: Basalt Publishers, 1998.

BARTOLOMEU, Anna Karina. *De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena*. 2008. 289 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social)-Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica – Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CYPRIANO, ANDRÉ. *Rocinha*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161 (Tradução de Wanderson Flor do Nascimento disponível no endereço <http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>. Acesso em 02 fev. 2019).

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

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, p. 437-439.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits: 1954-1988* (vol.1). Paris: Gallimard, 1994.

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 de Rui Cezar Santos. No prelo).

HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997.

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.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – Photography out and about. In: WELLS, Liz. *Photography – A critic introduction*. Londres: Routledge, 1997, pp. 55-102.

SEKULLA, Allan. The body and the archive. In: BOLTON, Richard (org.). *The Contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993, p. 343-389

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAGG, John. *El peso de la representación – ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

VIVA FAVELA. www.vivafavela.com.br. Acesso em: 15 dez. 2009.