



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama

A auto-representação fotográfica em favelas: Olhares do Morro



Rio de Janeiro
2006

Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama

A auto-representação fotográfica em favelas: Olhares do Morro

Dissertação apresentada, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Ciências Sociais, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Antropologia

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Ehlers Peixoto

Rio de Janeiro
2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CCS/A

G184 Gama, Fabiene de Moraes Vasconcelos
A auto-representação fotográfica em favelas : Olhares do Morro \ Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama. - Rio de Janeiro, 2006.
144f.

Orientador: Clarice Ehlers.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em Ciências Sociais.

1. Antropologia visual – Teses. 2. Favelas - Fotografias – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2. Organizações não governamentais – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. I. Ehlers, Clarice. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

CDU- 301:572

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama

A auto-representação fotográfica em favelas: Olhares do Morro

Dissertação apresentada, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Ciências Sociais, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Antropologia

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Clarice Ehlers Peixoto (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UERJ

Profa. Dra. Maria Claudia Coelho
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UERJ

Profa. Dra. Bianca Freire-Medeiros
Fundação Getúlio Vargas (CPDOC)

Profa. Dra. Regina Celia Reyes Novaes
Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS)

SUPLENTE:

Profa. Dra. Ana Lúcia Lucas Martins (Instituto Multidisciplinar/UFRRJ)

Prof. Dr. João Trajano Santo-Sé (PPCIS/UERJ)

Rio de Janeiro
2006

Dedico essa dissertação a Ana Maria Galano, com saudades, por ter me mostrado a relação das ciências sociais com a imagem, duas paixões que cedo descobri; e, ao me fazer rir de mim mesma, me ensinou a escrever e a pesquisar, me impulsionando no caminho que hoje trilho. Muito do que consegui até então devo a ela.

Agradecimentos

A Vincent Rosenblatt e a todos os fotógrafos do Olhares do Morro, em especial a Daniel Martins, Ricardo de Jesus, Alex Basílio, Ivanildo Carmo e principalmente Jorge Alexandre Firmino, pela compreensão e ajuda nos primeiros contatos, além das longas horas de conversa concedidas. Agradeço também a confiança depositada e a autorização das imagens solicitada.

A Madalena Romeo e a André Fernandes, pelas entrevistas concedidas.

A Milton Guran, pelos preciosos comentários na qualificação e por ter me disponibilizado textos relacionados à atual discussão acerca do que é o chamado movimento de “inclusão visual” no Brasil e na América Latina que, de outra maneira, não os teria conseguido.

A Bianca Freire-Medeiros que, mais que uma professora, se tornou uma amiga, e um exemplo a ser seguido. Agradeço por todo o apoio e constante incentivo à elaboração e publicação desta pesquisa.

A Regina Novaes, por ter aceito participar da minha banca e ter me ajudado a refletir não apenas sobre novas questões, mas também sobre antigas, a partir de um novo ponto de vista.

Aos professores Gian Mário Giuliani e John Comerford que, na prática, me ensinaram a realizar um trabalho de campo; a Clara Araújo, a Maria Claudia Coelho, a Myrian Sepúlveda dos Santos, a Patrícia Monte-Mór, e a Márcia Pereira Leite, pelo apoio e incentivo.

A todo o corpo docente do PPCIS e aos seus funcionários, em nome de Christiane Raphael da Silva, pela acolhida no Programa Pós-graduação em Ciências Sociais.

Aos quase irmãos Emílio Domingos e Bernardo Buarque de Hollanda, que acompanharam o processo diário de pesquisa e escrita dessa dissertação.

Aos amigos Bianca Brandão, pelos comentários iniciais, Helmut Paulus, pelos comentários constantes, Silvia Aguião, Elisa Gomes, Abílio Aguedá, Palloma Menezes e Clarice Falcão, pelos momentos divididos e pelo incentivo dado ao longo da pesquisa, além de Márcio Vilar e Daniel Develly, em especial, pelas revisões finais.

A Lia Rocha, amiga-consultora de assuntos pessoais e acadêmicos, por toda a força, principalmente nos “finalmentes”; e a Marcius Coutinho, por todo carinho.

A Juliana Farias, que, indiretamente, propiciou um dos meus primeiros contatos com o grupo; e com quem pude dividir os prazeres e dificuldades do campo.

A Paula Lacerda, companheira do processo e animador a diária, com quem pude dividir muitas das reflexões que deram início a esta pesquisa.

A Roberta Sampaio Guimarães, minha mais nova amiga de infância e companheira desta pretensa vida profissional, pelo prazer que foi dividir esses últimos anos e a Silvia Guimarães, por ter financiado parte da pesquisa.

A Shirléia Leandro da Silva, a prova viva de que é possível superar diferenças e dificuldades, com amor.

A Felipe Scovino, que sempre esteve presente com amor e carinho, e com quem pude dividir todas as dúvidas, angústias e inseguranças, além das descobertas e alegrias, de todo trabalho de campo. Com amor.

A meu pai, Sinval, a minha mãe, Fátima, e a minhas irmãs, Sandra e Renata, que, apesar de sempre reclamarem da minha ausência nesse difícil e longo período de produção editorial, sempre apoiaram e incentivaram todas as minhas escolhas.

A Clarice Peixoto, que esteve presente em cada dia desse longo trajeto, pela orientação, pelo carinho e pela confiança que sempre teve. Agradeço todo apoio não só acadêmico, mas profissional de maneira geral, durante os anos de formação de mestrado. Sem dúvidas foram anos de intenso aprendizado.

RESUMO

GAMA, Fabiene de Moraes Vasconcelos. **A auto-representação fotográfica em favelas:** Olhares do Morro. 2006. 144 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Confirmar a realidade e realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. Fotografias possuem uma enorme importância na sociedade moderna e, geralmente, só se registra aquilo que se quer mostrar. Aqueles que vivem nas favelas cariocas, no entanto, não dominam a imagem construída a seu respeito, frequentemente associada a representações construídas pela mídia, diretamente ligadas à guerra do tráfico de drogas. O número de projetos sociais (áudio) visuais vem crescendo em todo o Brasil, visando valorizar a auto-estima e as relações sociais, além de formar profissionalmente os jovens. Esperam, dessa forma, torná-los “cidadãos” e dá-lhes uma visibilidade social positiva. Na favela Santa Marta, no Rio de Janeiro, a ONG *Olhares do Morro* criada em 2002 pretende criar uma representação da favela alternativa a esta, onde a violência é foco único, contribuindo para a construção de uma nova realidade, onde o cotidiano e a paisagem local são focalizados pelos moradores, transformando o “olhar” sobre seu lugar de moradia. Compreender que fotos são essas e por que se diferenciam das até então produzidas, além de perceber como transformam olhares externos (e internos) em relação às favelas são questões atuais. Aqui, pretendo fazer uma análise das imagens produzidas pelo grupo, pensando sobre a relação das imagens fotográficas com sua identidade, e como estas podem contribuir para a transformação de um estigma social.

ABSTRACT

Photographs have taken an enormous importance in modern society. Usually, we register what we want to be viewed, but if we consider, for example, photographs of the population of the favelas, it is noticeable that the most commonly presented image of the people, their environment and their daily life is not similar to the reality they perceive. They, thus, do not have any control on their image, as it is diffused by others. This image is associated, frequently, with representations spread by the media, which are always related to drug traffic and urban violence. For a few years, a great number of visual social projects, with the objective of valuing the regard of oneself and of establishing bonds between the various social layers in the different districts of the cities, have been developed, in Brazil. Among the innumerable projects, there are those that invest in vocational training in photography for young favela inhabitants from Rio. The Olhares do Morro organization develops a work that aims at changing the representation of the favela, whose violence always takes the first place. Its main objective is to present another reality, in which their local daily lives and landscapes are recorded photographically by the young inhabitants. They set out to transform the external (and internal) view on the favelas, since photographs have the faculty of changing the perception which one builds of the other or of a place. This memory also analyzes the photographs taken by young photographers of Olhares do Morro as the image of themselves and of the place where they live that they want to transmit. It is, thus, a matter of considering their new trade - photography - a means of building another identity and of denying the social marks related to drugs and marginality.

RÉSUMÉ

Au fil du temps, les photographies ont pris une énorme importance dans la société moderne, car elles permettent l'enregistrement objectif de la réalité tel qu'on veut montrer. Si l'on considère, par exemple, les photos des populations les plus démunies on observe que l'image présentée sur elles, leur environnement et leur quotidien n'est pas la même dont elles s'aperçoivent. Elles n'ont donc pas aucun contrôle sur son image, diffusée par l'autre. Cette image est associée, fréquemment, à des représentations répandues par les médias et qui sont toujours très liées au trafic de drogues et à la violence urbaine. Depuis quelques années, il se développe, au Brésil une grande quantité de projets sociaux (et audiovisuels) ayant pour objectif la valorisation de l'estime de soi et l'établissement de liens entre les diverses couches sociales qui habitent les différents quartiers de la ville. Parmi les innombrables projets il y en a ceux qui investissent dans la formation professionnelle, en photographie, des jeunes habitants des favelas de Rio. Ainsi, à Rio de Janeiro, l'ONG *Olhares do Morro* développe un travail pour changer la représentation de la favela dont la violence prend toujours la première place. Son objectif principal est celui de présenter une autre réalité dont le quotidien et les paysages locaux sont enregistrés photographiquement par les jeunes habitants. Cela dit, essayer de transformer les "regards" externes (et internes) sur les favelas, car les photographies peuvent avoir cette faculté de changer l'image qu'on construit de l'autre ou d'un lieu. Ce mémoire analyse aussi bien les photos prises par des jeunes photographes de l'association *Olhares do Morro* que l'image qu'ils veulent transmettre de soi et de leur lieu de vie. Il s'agit donc de considérer leur nouveau métier – celui de photographes – comme un moyen de construire une autre identité et ainsi de nier le stigmate social lié à la drogue et à la marginalité.

SUMÁRIO

Introdução	11
Notas sobre o uso da fotografia	12
Algumas informações sobre a pesquisa	19
 Capítulo 1.....	 29
O Rio de Janeiro: atores e representações sociais	30
1.1 A representação como demanda por poder	44
 Capítulo 2.....	 52
Projetos sociais fotográficos e a democratização dos meios de comunicação	53
2.1. Projetos visuais no Brasil e o movimento de inclusão visual	60
2.2. O que defendem os projetos de inclusão visual	65
2.3. Oficinas e cursos de fotografia: heterogeneidade de interesses e atuações ...	68
2.4. O movimento de inclusão visual e suas práticas discursivas	70
2.5. A criação de banco de imagens como mecanismo de sustentabilidade	74
2.6. A Olhares do Morro como destoante	75
 Capítulo 3.....	 79
Olhares do Morro: a organização e seus envolvidos	80
3.1. A organização	82
3.2. Trajetórias I – O coordenador	89
3.3. Trajetórias II – Os fotógrafos	91
 Capítulo 4.....	 100
Peculiaridades da representação endógena: reflexões sobre as imagens	101
4.1. O site Olhares do Morro – Fotografia e Cidadania	103
4.2. Primeiro momento	104
4.3. Segundo momento	106
4.4. Alguns comentários sobre os portfólios publicados	112
4.5. Outras fotografias	117

Considerações finais	125
Referências	135
Referências Bibliográficas	134
Referências videográficas	141
Referências eletrônicas	142
Anexos	143
Exposições realizadas	144
Newsletter	145
Convites	149

INTRODUÇÃO



Ricardo de Jesus

Notas sobre o uso da fotografia

Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... (Feuerbach *apud* Debord, 1967 – cap.1)

As imagens possuem cada vez mais importância em nossa sociedade. Como afirmou Bellavance: “A fotografia se apresenta mais frequentemente como um elemento intrínseco da paisagem urbana, como uma de suas manifestações mais características, algumas vezes como um de seus vestígios antecipados, por um tipo de tensão intrínseca entre rememoração e antecipação profundas da sua atualidade”. (Bellavance, 1997: 22). Um evento qualquer, por exemplo, parece ser considerado digno ao ser fotografado. Um tema feio ou grotesco parece se tornar comovente porque foi *honrado* pela atenção do fotógrafo (Sontag, 2003). É a idéia de que “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (Debord, 2003: 12).

A industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios de gestão da sociedade, e por “dizerem o que existe”, as fotos passaram a ser usadas por importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos (álbuns) e como fontes de informação (provas). Essa visão “realista” do mundo redefiniu o conhecimento, e as fotografias passaram a ser apreciadas justamente porque dão informação. Do modo como em geral são usadas, contudo, a importância da sua informação é da mesma ordem que a da ficção¹. Ou seja, ainda que se considere que uma só imagem represente exatamente o que está diante da lente da câmera, seu enquadramento (distância focal, ângulo etc.) é sempre elaborado e, portanto, selecionado por aquele que o registra. É uma escolha subjetiva, ou seja, uma leitura, uma interpretação.

¹ Ver sobre o assunto *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, de Boris Kossoy (1999).

As fotografias também estão diretamente relacionadas ao passado² e ao futuro, pois o momento fotografado (passado) foi registrado para ser visto (e revisto) posteriormente. Assim, as fotografias funcionam como extensões da nossa mente e da nossa memória. Como cotidianamente não temos tempo para pensar nas ações enquanto elas acontecem, as fotografias funcionam como *flashes* do presente (que se transforma em passado imediatamente após o seu registro) e podem ser usadas na construção de novas “realidades”, subjetivas (Kossoy, 1999).

Sendo a fotografia o primeiro momento de popularização de uma cultura da imagem (e da era do simultâneo), traz, em seu surgimento, o desejo de romper com os privilégios sociais e políticos dos anteriores detentores de um direito à imagem. Pois a fotografia, como lembrava Sontag (2003), é também uma forma de apropriação e controle, e proporciona a realização (imaginária) da posse, tornando o mundo disponível, fonte de informação e conhecimento.

Com isto quero dizer que a fotografia (ou a linguagem fotográfica – enquadramento, tempo de exposição etc.) não deve constituir um referencial para avaliação da prática independente dos seus usos sociais; mas também ser pensada de acordo com seu contexto político, social e econômico. Porque não é possível falar da prática fotográfica, ou de qualquer outra, independentemente das suas especificações históricas. Nas palavras de Tagg:

A fotografia não tem nenhum sentido fora do seu contexto histórico. O que conecta a diversidade dos locais em que a fotografia opera é a própria formação social: os locais históricos específicos para a representação e para a prática que a constitui. A

² Para Barthes (1980) a fotografia é o «isto foi».

fotografia em si não tem nenhuma identidade. Seu *status* como uma tecnologia varia com as relações do poder que investe.³

Para este autor, a fotografia tem tantas identidades quantas as que, historicamente, lhe forem investidas, sendo necessário perceber, em cada momento, o modo como foi entendida, os fins a que serviu, as visões do mundo que proporcionou etc.

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos, no entanto, é um consumismo estético em que todos hoje parecem viciados (Sontag, 1977). Após o surgimento do instantâneo, quando o cotidiano passou a ser mais sistematicamente fotografado, buscou-se, de modo geral, registrar aquilo que se queria mostrar - pois é esta imagem que de fato ficará guardada na memória, no futuro (próximo ou não) – e as fotografias passaram a nos ensinar um novo código visual, modificando nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar, constituindo uma “ética do ver”. Como disseram Lins de Barros e Strozenberg:

Não fotografamos qualquer coisa, mas apenas aquilo que desejamos destacar da fluidez da existência cotidiana e tornar, não apenas eterno, mas exemplar. Como uma luz de palco, o foco da câmera destaca cenários e personagens que, sob sua mira, adquirem uma qualidade distinta e uma dramaticidade não perceptível ao olhar comum. Tampouco fotografamos de qualquer maneira. O melhor ângulo, o melhor enquadramento, a melhor luz, a melhor pose, são escolhidos porque os consideramos capazes de condensar, no fragmento do real aprisionado na imagem, toda a gama de múltiplos significados que emprestamos (ou desejamos emprestar) ao que ali ficará representado (Lins de Barros e Strozenberg, 1992: 21).

Em *L'alchimie multiforme du portrait social*, por exemplo, Maresca demonstrou a grande preocupação das camponesas com a sua própria imagem fixada em papel e

³ Tradução livre da autora, do original em inglês: “the so-called medium of photography has no meaning outside its historical specification. What unites the diversity of sites in which photography operates is the social formation itself: the specific historical spaces for representation and practice which it constitutes. Photography as such has no identity. Its status as a technology varies with the power relations which invest it” (Tagg, 1988: 68).

apresentada para os outros membros da sua pequena cidade⁴; elas se incomodavam com o fato de serem fotografadas desarrumadas ou trabalhando sujas de terra (Maresca, 2000). O mesmo comportamento diante da câmara foi analisado por Peixoto em *Envelhecimento e Imagem: as fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro* (2000): as pessoas ajustavam a postura, arrumavam o cabelo ou não se deixavam filmar descabeladas pelo vento ou água do mar.

Esse controle sobre sua própria imagem, entretanto, parece ser recente nas camadas mais pobres da sociedade, posto que foram historicamente despossuídas de sua representação. Impossibilitadas de se auto-representar, coube-lhes, em grande medida, o lugar de objeto de um olhar fotográfico em busca do controle e disciplinarização ou do espetacular. A busca por imagens que choquem orienta o trabalho fotojornalístico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura na qual o espetáculo⁵ se tornou um estímulo primordial de consumo. Como assinala Debord, “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (2003: 4).

Tragédias e violências estão entre as notícias mais irresistíveis e espetaculares. Estas, uma vez registradas fotograficamente, podem mexer mais com os indivíduos do que os fatos reais, já que estando congeladas em determinado “quadro”, permitem uma reflexão posterior. E, como aponta Sontag (2003), atualmente, todo acontecimento tende a se transformar em espetáculo para parecer real e estimular o interesse de todos nós. Espectáculo e atividade social, portanto, são dois lados da mesma realidade objetiva.

⁴ Sobre a relação da fotografia com a existência social e sua relação com a imagem que se quer passar, desenvolverei mais adiante.

⁵ Sobre a *teoria do espetáculo*, ler “A sociedade do espetáculo” de Guy Debord (2003).

Mas ao mesmo tempo, fotografar é ter um interesse nas coisas como elas são, é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante. Apesar de ser, em essência, um ato de não intervenção, de observação passiva (na medida em que é uma câmera que observa), fotografar também é um modo de estimular o que estiver acontecendo (pois justifica o espetáculo). Para Debord: “Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o *modelo* presente da vida socialmente dominante” (2003: 6). E mais: “o espetáculo como tendência para *fazer ver*, por diferentes mediações especializadas, o mundo que já não é diretamente apreensível encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; a visão, o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual” (idem: 18).

Na sociedade brasileira contemporânea, a maioria da população economicamente menos favorecida não tem controle sobre a imagem que delas se constrói e, por isso, a presença de fotojornalistas incomoda e ameaça a dignidade em tantos territórios segregados. As “notícias” ou “matérias” sublinham conflito e violência - “se tem sangue, vira manchete” -, e a maioria delas está relacionada ao tráfico de drogas. Assim, se fotografias midiaticizadas nos indicam o que devemos observar, as imagens sobre as favelas brasileiras são cruéis porque indicam que devemos olhar exclusivamente para a violência.

A compreensão da vida em uma favela por pessoas que jamais a vivenciaram é, sobretudo, um produto do impacto dessas imagens. É importante assinalar que, se as fotos são interpretações do mundo, devemos refletir sobre como estas áreas estão sendo

mostradas e percebidas, se estas representações acontecem de forma fortuita e, ainda, quais seriam os objetivos e implicações de tais “interpretações”.

Como disseram Lins de Barros e Strozenberg: “Nas mãos de quem manipula, a câmera é um recurso de linguagem através do qual alguém elabora uma interpretação do real, atribuindo-lhes significados que irá materializar na imagem” (1992: 21). Ou seja, a câmera é um instrumento político à medida que elabora uma representação que ficará cristalizada para o futuro. E ainda mais: enquanto interpretação do real, uma imagem nos oferece informações das mais diversas naturezas, pois além de fornecer indícios do real, também orienta sobre o ideal desejado. Nas palavras da autora: “na fotografia tudo é paradoxo. Prova do real, ela nos fala do ideal. Ao refletir o concreto, ela espelha o imaginário. Se acreditamos na sua imagem é porque, nela, a técnica produz a magia, ocultando, ao olhar que vê a foto, o olhar que a fabricou.” (ibidem).

As imagens, assim, nos oferecerem informações de natureza diferente da dos textos, por exemplo, se tornando, por vezes, informações acessíveis para aqueles que não sabem ler, e responsável pela formação de boa parte dos indivíduos. Como disse Feighey:

Em seu trabalho seminal sobre o visual, *Ways of Seeing* [As maneiras de ver] (1972), John Berger aponta para a importância do visual em nossa compreensão do mundo. Como Berger indica, “o ver vem antes das palavras. A criança olha e reconhece antes que possa falar” (Berger, 1972: 7) e para a maioria de indivíduos isto é verdade. Representar, fotografar e ver são características onipresentes nos processos pelos quais a maioria dos seres humanos passa para conhecer o mundo como ele realmente é para eles (Fyfe e Lei, 1988: 2). Se nós focalizamos na metáfora filosófica do “espelho da natureza” de Richard Rorty ou enfatizarmos a frequência da vigilância de Michel Foucault ou o lamento da sociedade do espetáculo de Guy Debord, nós nos depararemos repetidas vezes com a onipresença da visão como o sentido mestre da era moderna (Jay, 1988: 3). É cada vez mais difícil calcular a influência da extensão do modo como as imagens são feitas, distribuídas, experimentadas e compreendidas no mundo social. O que nós podemos razoavelmente sugerir é que as tecnologias visuais (fotografia, película, vídeo, televisão, imagens digitais e assim por diante) cada vez mais desenharam parte da

experiência diária de muitos indivíduos e podem também ter uma influência indireta naqueles que não têm nenhuma experiência direta com tais tecnologias.⁶

Para muitos autores “o visual é o mais fundamental de todos os sentidos” (Fyfe e Law, 1988: 2). Fyfe e Law, por exemplo, descrevem a construção social das representações visuais (e suas desigualdades) do seguinte modo:

Uma representação fotográfica nunca é apenas uma ilustração. É a representação material, o produto aparentemente estabilizado, de um processo de trabalho. E é o lugar para a construção e representação da diferença social. Compreender uma visualização é, assim, indagar-se sobre sua autenticidade [seu caráter de prova] e sobre o trabalho social que produz. É notar seus princípios de exclusão e inclusão, para detectar os papéis que disponibiliza, para compreender a maneira como são distribuídos, e para decodificar as hierarquias e as diferenças que naturaliza. E é também analisar as maneiras como as autorias são construídas ou camufladas...⁷

Ou seja, as representações visuais não são, assim, selecionadas aleatoriamente, mas são construídas a partir de alguns critérios. Dentre eles, as relações de saber/poder, os regimes discursivos que investem e conformam a nossa experiência e a nossa possibilidade de pensar. E é justamente a representação como “construção e descrição da diferença social” o interesse deste estudo, pois da mesma forma que a apreensão da realidade é algo socialmente construído (Berger e Luckmann, 1995), suas representações também o são. E como afirma Stam e Shohat,

⁶ Tradução livre da autora, do original em inglês: “In his seminal work on the visual, *Ways of Seeing* (1972), John Berger points to the importance of the visual in our understanding of the world. As Berger points out ‘seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak’ (Berger, 1972: 7) and for most individuals this is true. Depiction, picturing and seeing are ubiquitous features of the processes by which most human beings come to know the world as it really is for them (Fyfe & Law, 1988: 2). Whether we focus on the ‘mirror of nature’ metaphor in philosophy with Richard Rorty or emphasize the prevalence of surveillance with Michel Foucault or bemoan the society of the spectacle with Guy Debord, we confront again and again the ubiquity of vision as the master sense of the modern era (Jay, 1988:3). It is increasingly difficult to gauge the extent to which the way images are made, distributed, experienced and understood influences the social world. What we can reasonably suggest is that visual technologies (photographs, film, video, television, digital images and so on) increasingly form part of many individuals’ everyday experience and may also have an indirect influence on those who have no direct experience of such technologies”. (Feighey, 2003: 1).

⁷ Tradução livre da autora, do original em inglês: “A depiction is never just an illustration. It is the material representation, the apparently stabilized product of a process of work. And it is the site for the construction and depiction of social difference. To understand a visualization is thus to inquire into its provenance and into the social work it does. It is to note its principles of exclusion and inclusion, to detect the roles that it makes available, to understand the way in which they are distributed, and to decode the hierarchies and differences that it naturalizes. And it is also to analyze the ways in which authorship is constructed or concealed...” (Fyfe e Lei, 1988: 1).

A sensibilidade opera em um contínuo com outras representações e com a vida diária, na qual o “ônus” pode ser ainda mais insuportável. (...) Ao mesmo tempo em que todos os estereótipos negativos são dolorosos, nem todos exercem o mesmo poder no mundo. Sua evocação fácil e ampla elide uma distinção crucial: os estereótipos de algumas comunidades são meramente desconfortáveis para o grupo alvo, mas a comunidade tem poder social para combatê-los e resisti-los; estereótipos de outras comunidades participam de um movimento contínuo de política social prejudicial e violência real contra pessoas sem poder, colocando em risco o próprio corpo do acusado. (Stam e Shohat, 1995: 73)

Não há dúvidas que os conflitos existentes nas favelas do Rio de Janeiro, por exemplo, devem ser expostos e divulgados. Mas mostrar esses locais como guetos de pobreza e violência é limitar a abordagem e impor-lhes o estigma da segregação simbólica (Leite, 2000), o que tem sérias consequências políticas.

Algumas informações sobre o trabalho de campo

Considerando que os meios de comunicação de massa atuam como legitimadores (ou divulgadores) de discursos, torna-se imprescindível promover a *democratização dos meios de comunicação*.⁸ É nessa direção que pretendo desenvolver minhas reflexões neste estudo sobre a organização *Olhares do Morro*. Trata-se de analisar o uso da técnica fotográfica por jovens de camadas populares, a partir de duas características deste instrumental: 1 - o uso da câmera nos dá informações diferentes daquelas obtidas por outros meios (Guran, 2000) e 2 – a educação visual da população oriunda das classes populares permite que elas possam, também, se (auto)representar, possibilitando a democratização da informação, tão importante na sociedade contemporânea (Canclini, 1997b; Barbero, 1997; Hall, 1997).

⁸ Não pretendo, ao fazer tal afirmação, ignorar a idéia de que esses discursos, assim como as relações de poder, são construídos de forma relacional, e que são mutáveis, como desenvolverei no primeiro capítulo desta dissertação.

A fotografia, enquanto expressão artística, contém informações peculiares: podem ser produzidas “para descobrir” ou mesmo usadas “para contar” (Guran 2000). Assim, ciência e arte - ou seja, análise social e expressão estética - são lógicas complementares e não opostas (Becker, 1996).

Nesta dissertação, analiso a relação entre as imagens fotográficas e a identidade de um grupo social, e reflito sobre a sua contribuição para a transformação de um estigma social. Ou seja, de que forma as fotografias podem transformar a imagem da(s) favela(s) e a própria identidade de um grupo. Pretendo, deste modo, refletir sobre uma forma particular de representação crescente nas favelas cariocas e que é aqui denominada de “auto-representação fotográfica” - a representação endógena. Ou seja, as representações criadas imagetivamente por aqueles que vivem nestes locais. Como exemplo, analiso a *Olhares do Morro*, uma organização não-governamental que atua como uma agência de imagens localizada na favela Santa Marta, no Rio de Janeiro. Escolhi esta organização, e não outra, porque, ao procurar grupos que trabalham a questão da imagem com jovens, me deparei com um enorme outdoor de propaganda de uma exposição fotográfica deste grupo no Espaço Furnas Cultural. Gostaria de esclarecer que este grupo não é necessariamente o mais significativo, o mais importante ou mesmo o de maior visibilidade no estado do Rio de Janeiro, mas, sem dúvida, é aquele que, por meio de suas contradições, realça as características dos projetos sociais fotográficos cariocas como um todo; e as suas, em especial, como demonstrarei no segundo capítulo.

O material etnográfico analisado é diferenciado: a) informações virtuais obtidas por meio do acompanhamento, entre 2004 e 2005, dos dados e fotografias do *site* Olhares

do Morro – Fotografia e Cidadania (<http://www.olharesdomorro.org>); b) as fotografias e matérias realizadas sobre o grupo publicadas pela imprensa; c) debates públicos que contaram com a presença do coordenador e/ou dos fotógrafos do grupo; d) as exposições realizadas pela *Olhares do Morro*⁹; e) entrevistas abertas realizadas com cinco jovens fotógrafos (Ricardo de Jesus, Daniel Martins, Ivanildo dos Santos, Jorge Alexandre Firmino e Alex Basílio), com o coordenador e idealizador do grupo, Vincent Rosenblatt; com o presidente da Associação de Moradores na época de implementação do projeto, André Fernandes, e com a jornalista Madalena Romeo, do jornal O DIA, que escreveu uma matéria sobre sexualidade na adolescência, através do trabalho do fotógrafo do grupo Daniel Martins¹⁰.

Ao iniciar a pesquisa, pretendia compreender como as fotografias produzidas pelos jovens fotógrafos do grupo se diferenciariam daquelas até então produzidas por agentes externos, e em especial as publicadas e divulgadas pela grande mídia. Para isto, além da análise das imagens, planejava realizar entrevistas com os próprios fotógrafos - tendo suas fotos em mãos, para compreender de que maneira eles buscavam produzir essas diferenças (ou particularidades) em suas fotografias. Afinal, essa idéia de “reverter o estigma” era bastante divulgada no *site* oficial do grupo. Pretendia, assim, escolher as fotografias a serem analisadas a partir de uma primeira indicação dos fotógrafos sobre aquelas que mais lhes marcaram, ou que foram importantes em sua trajetória, e, desse modo, relacioná-las a todas as questões da representação das favelas que eu tinha em mente.

⁹ Listo alguns eventos: a exposição “Manifesto Visual” em Furnas (2004), onde pela primeira vez observei o trabalho do grupo; o Seminário “Estética da Periferia” (2005); a apresentação de Vincent Rosenblatt no estande da França na Bienal do Livro (2005); uma exposição realizada na Casa do Estudante para diretores de instituições francesas em passagem pelo Brasil (2005).

¹⁰ As entrevistas gravadas foram realizadas em: maio de 2005 (Vincent Rosenblatt); setembro de 2005 (Ivanildo Carmo dos Santos e Ricardo de Jesus); outubro de 2005 (Alex Basílio, Daniel Martins, Jorge Alexandre Firmino; Madalena Romeo; e André Fernandes). Além destas entrevistas gravadas, outros encontros aconteceram entre abril de 2005 e janeiro de 2006.

Uma surpresa do meu trabalho de campo, no entanto, foi descobrir que os fotógrafos não procuravam o grupo para reverter esse quadro, mas “simplesmente” para aprender a fotografar e, talvez, conseguir comercializar suas imagens e, quem sabe, serem “incluídos” no mercado de trabalho. Ainda que eu dissesse que estava interessada em discutir as representações das favelas, pedindo que eles me indicassem fotografias que lhes marcaram para que pudéssemos discutir, toda a fotografia indicada era escolhida (e justificada) principalmente por critérios artísticos. Debater essa questão sequer é um objetivo fundamental da organização e, apesar de ser um discurso presente na fala de alguns jovens e do próprio coordenador, nunca foi tema central de qualquer curso deste grupo.

Aliás, uma importante constatação foi a de que não existem (ou são raros) os cursos ou oficinas para os jovens iniciantes. Cheguei aos locais das entrevistas com meu caderninho e cheia de indagações do tipo “Como o projeto começou?”, “Quantas pessoas havia na primeira turma?”, “Quanto tempo os jovens permanecem no projeto?” etc. Foi preciso certo tempo para que eu compreendesse que processos como este nem sempre são objetivos, ou seja, acontecem através de cursos formais. No caso da *Olhares do Morro*, não há turmas, tempo estimado de permanência, ou bolsas¹¹.

Os jovens procuram o grupo a partir de projeções, exposições, notícias em jornais etc. em qualquer época do ano. Os iniciantes podem continuar vinculados ao grupo por tempo indeterminado e mesmo de maneira pouco ativa. Há também aqueles que recebem o primeiro filme para fotografar e, mesmo fazendo boas fotos, nunca mais

¹¹ Os jovens podem, no entanto, receber bolsas de estudo para realização de cursos. Não recebem o dinheiro, mas também não pagam os cursos.

retornam. O contato é sempre de forma individual, e assim também as informações são divulgadas, muitas vezes na casa do coordenador da *Olhares do Morro*, que funcionou, durante o ano de 2005, como sede do grupo.

Este foi o panorama que tomei como referência para estudar esse grupo e o trabalho que desenvolve. A seleção das fotografias a serem analisadas foi aleatória, e escolhi, principalmente, aquelas que estão publicadas no *site* do grupo, em revistas, jornais e as apresentadas nas exposições realizadas no Rio de Janeiro entre julho de 2004 e janeiro de 2006¹². Decidi não considerar apenas as fotografias indicadas pelo grupo para não limitar minhas reflexões, apesar de, ao mesmo tempo, não tê-las desconsiderado. Também analisei os discursos construídos no *site* oficial, assim como matérias e entrevistas realizadas com o coordenador do projeto – Vincent Rosenblatt –, ou sobre o grupo; tendo sempre em mente as produções acadêmicas sobre as representações das favelas e da própria cidade do Rio de Janeiro.

Ao dar início à pesquisa, sentia certo incômodo em relação aos projetos sociais que trabalham com a fotografia, por não compreender como, depois dos supostos cursos realizados, os jovens poderiam dar continuidade ao ofício de fotógrafo, já que os custos dessa prática são altos, mesmo para as classes mais abastadas. Mesmo compreendendo que havia uma enorme diversidade econômica dentro das favelas, não imaginava que a prática fotográfica era corrente. Fui para o campo, então, com perguntas, entre outras, inocentes - “Você já tinha fotografado antes?” – e hipóteses como a de que, em favelas,

¹² Também analisei o portfólio da Selulloid (empresa parceira), elaborado para brinde de final de ano. Só tive acesso a estas imagens. Apenas uma vez, em visita ao coordenador, pude folhear rapidamente outras ampliações. Os fotógrafos não possuem contatos ou ampliações de suas imagens, com raras exceções. Em 2006 o *site* passou por uma grande reformulação onde, entre outras novidades, foram incluídas fotografias de Ricardo de Sousa e de Vincent Rosenblatt, coordenador do grupo, que não foram abordadas nesta dissertação.

as pessoas se fotografam pouco. Hipóteses que, como demonstrarei a seguir, foram rapidamente derrubadas.

Os jovens que participam do grupo pertencem às camadas sociais mais privilegiadas das favelas (ou, pelo menos, não são os mais desfavorecidos). Todos cursaram (ou se formaram) o ensino médio e dois estão cursando algum curso superior. Ao contrário do que pode aparecer, não foi a inserção na *Olhares do Morro* que possibilitou o ingresso na faculdade, mas o esforço de cada um deles. Jorge Alexandre Firmino, um dos jovens fotógrafos, por exemplo, ingressou no curso de Comunicação depois de participar de uma oficina do Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária (NECC) das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA). Ivanildo entrou em seguida, por indicação do amigo. O fato de jovens com este perfil estarem ligados a *Olhares*, no entanto, demonstra uma característica da ONG ressaltada por um dos jovens: a busca por talentos.

Diversos foram os problemas encontrados no decorrer da pesquisa, desde a minha inserção no campo até a divulgação dos primeiros resultados da pesquisa em congressos nacionais e internacionais. Assim, ao entrar em contato com o grupo, logo após ter assistido sua primeira exposição, em 2004, recebi uma mensagem do coordenador da *Olhares do Morro*, datada de 14 de outubro de 2004, na qual me garantia um encontro logo em seguida:

Agradeço para seu interesse em nosso trabalho.
Estou atualmente em Paris preparando nossa exposição na sede da Unesco.
No decorrer de Novembro, de volta no Rio, estarei mais disponível para lhe atender melhor e lhe dar as informações desejadas ou um acesso mais próximo a nossas atividades.

Depois de seis meses de tentativas de contato frustradas, decidi enviar cópias dos e-mails aos jovens fotógrafos do grupo, no intuito de dar início ao meu trabalho de campo. Um deles, Jorge Alexandre Firmino, me respondeu, e trocamos algumas mensagens e telefonemas até que consegui marcar uma visita à sede do grupo na Santa Marta. Tudo acertado para este primeiro encontro, recebo uma nova mensagem do coordenador, agradecendo meu interesse pelo grupo, se desculpando pelo não-retorno de alguns contatos anteriores, e dizendo que:

De modo geral, somos freqüentemente e permanentemente “procurados”, em particular por universitários fazendo as mais diversas teses e pesquisas.

Mas essas visitas, por mais simpáticas que sejam e bem intencionadas, acabam consumindo uma atenção e um tempo precioso nas reuniões que temos em nosso núcleo na Santa Marta, além de precisar de um cuidado especial para um primeiro acesso à comunidade. Muitas vezes também, as pesquisas externas nos afastam do alvo principal, que é a produção de imagens e a profissionalização dos jovens: eles voltam a ser objetos de pesquisa, e não seres protagonistas desta nossa jornada.

O olhar externo atrapalha muitas vezes a naturalidade obrigando a uma certa “representação”. Por todas essas razões decidimos dedicar nosso convite para quem realmente acrescentam a nosso trabalho, como os profissionais que vêm ensinar, os colecionadores e clientes querendo comprar imagens ou os potenciais patrocinadores desejando avaliar nosso trabalho para promover exposições, eventos nacionais e internacionais, etc...

Por todas essas razões não podemos nos comprometer a lhe dar o suporte necessário para seus trabalhos ou pesquisas, por terem uma estrutura muito enxuta, onde todos trabalham na base do voluntariado.

Ao final da mensagem, Rosenblatt lista uma série de eventos onde poderia encontrá-los e, contraditoriamente, deixa seu número de telefone. Diante da recusa do coordenador em me conceder uma entrevista, inclusive para visitar a ONG e conversar com os jovens fotógrafos, decidi procurá-los em um destes eventos, o Seminário “Estética da Periferia”, onde conversamos rapidamente sobre meu projeto, e marcamos a primeira entrevista – com o coordenador do grupo. Nos meses seguintes agendei entrevistas com os outros fotógrafos, agilizando o trabalho de campo e realizando a pesquisa com tranquilidade e empatia.

Um novo problema surgiu quando decidi publicar um artigo e, para isto, precisaria da autorização para o uso das imagens¹³. O coordenador da associação só autorizou a publicação das imagens em meu artigo após a leitura do texto, para ter conhecimento do seu conteúdo e da minha avaliação do seu trabalho, pois, afinal de contas, não me daria “um cheque em branco” para dizer o que quisesse sobre seu trabalho. Ao enviar a primeira versão do texto, então, seguiram-se oito e-mails e alguns telefonemas para chegarmos a um acordo sobre a importância de explicitar certas coisas e não outras. Estas negociações são dados importantes para analisar a política do coordenador da *Olhares* e o trabalho desenvolvido por ele¹⁴. Cito como exemplo sua primeira avaliação do meu artigo, em 12 de abril de 2006:

Já sobrevoando, li muitas coisas (nas paginas sobre a Olhares) onde a falta de informação e/ou de pesquisa faz você escrever bastantes coisas inexatas.

Percebe-se que o coordenador da *Olhares do Morro* se sentiu desconfortável com as informações por mim levantadas e, principalmente, porque nem todas passaram por seu crivo. Rosenblatt frisou ainda, em outra conversa, que eu deveria relativizar toda a minha pesquisa, pois, como “mexia com o imaginário dos meninos”, eles podem ter fornecido alguma informação “só para me impressionar”¹⁵. Outra questão seria que estes jovens (assim como boa parte dos artistas) não teriam ainda uma reflexão crítica sobre seu próprio trabalho e que, apesar do seu incentivo, eles só conseguiriam com a experiência do ofício.

¹³ A autorização da publicação das imagens é necessária, visto que, legalmente, o oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público deve ser feito com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo (Lei de Direito Autoral Nº9.610, de 19/02/1998). A *Olhares do Morro* tem, contudo, uma política de limitação da divulgação das fotos do grupo, por acreditar que estas “desvalorizariam” economicamente suas fotografias.

¹⁴ Na mensagem em que tenta me convencer de não levar adiante a pesquisa, por exemplo, Rosenblatt já indica o que pensa sobre a relação entre agentes externos e a favela (a idéia de representação e não naturalidade nesta relação), sobre a posição dos jovens enquanto “objetos” e não “protagonistas” em uma pesquisa, sobre que tipos de agentes “realmente acrescentam” ao trabalho da organização, e ainda sobre os objetivos principais do grupo – a produção de imagens e a profissionalização dos jovens.

¹⁵ Para além de qualquer incômodo meu, do coordenador, ou mesmo de algum fotógrafo, o texto pôde ser publicado e está disponível em Gama (2006).

Bom, sempre pesquisamos a partir do que somos, e a figura do pesquisador sempre interfere nas respostas. Quero deixar claro, então, que eu, uma jovem pesquisadora de classe média, tenho consciência de que minha figura trouxe implicações que facilitaram e atrapalharam o recolhimento de informações no campo. Também gostaria de esclarecer que essa pesquisa (como todas as outras) não traz qualquer verdade universal sobre o tema ou sobre o grupo, apenas informações que eu considere relevantes para discutir uma questão desenhada por mim (e, portanto, não necessariamente uma questão para o grupo).

Gostaria de esclarecer que tentei minimizar a possibilidade de obter respostas “prontas” às minhas questões realizando longas entrevistas abertas e contrapondo as respostas dos jovens àquelas dadas pelo coordenador, ou divulgadas no *site* oficial do grupo, solicitando sempre justificativas (complexas) para os dados oferecidos. Aproveito ainda para esclarecer que, apesar das muitas informações recolhidas no decorrer das conversas e entrevistas, privilegiei aqui aquelas que considero importantes para a discussão sobre as representações das favelas. As informações sobre as disputas políticas do campo – projetos sociais fotográficos -, não foram aqui analisadas para preservar o desenvolvimento desse - e daqueles - projeto(s).

O interesse em estudar a *Olhares do Morro* adquire certa relevância, pois se trata de uma ONG que tem inúmeras divergências com pessoas ou associações que trabalham com projetos sociais de fotografia (principalmente aqueles ligados ao “movimento de inclusão visual”). Isto realça as contradições do próprio grupo – Olhares do Morro – e do movimento de inclusão visual como um todo.

Início esta discussão apresentando a estrutura da dissertação, com os seguintes capítulos: o primeiro, *Rio de Janeiro: atores e representações sociais*, apresenta uma breve contextualização do debate sobre a imagem (representação) da cidade do Rio de Janeiro e, em especial, de suas favelas. Depois, dedico o segundo capítulo, *Projetos sociais fotográficos e a democratização dos meios de comunicação*, ao tema dos projetos sociais que trabalham com a fotografia (implicações políticas e culturais do uso da imagem como meio de comunicação), incorporando também o “movimento de inclusão visual”. No terceiro capítulo introduzo a organização *Olhares do Morro*, discorrendo sobre seu surgimento e expectativas das pessoas envolvidas. Analiso, ainda, as trajetórias individuais dos seus fotógrafos, posto que não se trata de um grupo homogêneo uma vez que os jovens têm interesses, objetivos e motivações diferenciadas. O quarto capítulo é dedicado a análise das imagens produzidas pelo grupo, e procura compreender a importância de sua produção e circulação dentro e fora do país. Para concluir, trago algumas reflexões sobre a importância da produção de imagens dos moradores de favelas, suas implicações individuais (cada fotógrafo envolvido) e coletivas (o que pode mudar ou muda de fato para o grupo e/ou a sociedade como um todo), procurando analisar de que forma essa produção pode contribuir para uma representação (mais) complexa das camadas populares, em especial daquelas que vivem em favelas cariocas.

CAPÍTULO 1



Ivanildo Carmo dos Santos

O RIO DE JANEIRO: ATORES E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Imagine-se estacionando seu carro particular na rua de um bairro de pobres cujo nome permanecia nas manchetes dos jornais como um dos focos da violência urbana, um antro de marginais e bandidos. Você não conhece ninguém que lhe possa indicar os caminhos e prestar-lhe as informações que necessita para mover-se sem riscos desnecessários. Você nem sabe muito bem onde procurar o que tem em mente. Conhece apenas um jovem que lhe foi apresentado por um amigo comum, o qual lhe recomendou cautela. E nada mais.

(...) Ninguém parecia conhecê-lo muito bem. Comecei a invejar intensamente Malinowski, que aportou a uma praia longínqua nos mares da Oceania para estudar um povo tribal sem saber-lhe a língua, mas com a convicção de que iria deparar com uma cultura diferente e autônoma, harmoniosamente coerente e aceita por todos. Ali estava eu bem no meio do dissenso e dos conflitos que, segundo os jornais, rasgavam a vida pacífica do povo carioca e manchavam de sangue a vida brasileira.

A sensação mais forte que tive naquele momento foi a de medo. Não o medo que qualquer ser humano sente diante do desconhecido, mas um medo construído pela leitura diária dos jornais que apresentavam os habitantes daquele local como definitivamente perdidos para o convívio social, como perigosos criminosos, assassinos em potencial, traficantes de tóxicos, etc. Apesar de saber que essa campanha não era senão a continuidade de um processo de longa data de estigmatização dos pobres, eu tinha medo. Um medo realista de me enredar em malhas cujo controle me escapasse ou de enfrentar a morte nas mãos de um bandido raivoso. Duvidei que pudesse permanecer por lá e me relacionar com as pessoas. Mas isso pouco tinha a ver com a possibilidade real de deparar com um assaltante, possibilidade esta cada vez mais comum a qualquer habitante do Rio de Janeiro, mesmo sem sair de casa. Não, não era apenas o medo de morrer com um tiro na barriga ou algo ainda mais prosaico. (Zaluar, 2000: 9).

É assim que a antropóloga Alba Zaluar começa seu livro *A máquina e a revolta: as classes populares e o significado da pobreza*, fruto da sua tese de doutorado defendida na USP no início dos anos 1980. Escolhi este (longo) trecho como epígrafe deste capítulo porque o considero significativo para a discussão que segue. Significativo não apenas pelo que diz, mas também por ter sido dito por quem foi e para quem foi.

A partir dos anos 1980, o Rio de Janeiro deixa de ser visto especialmente como a “cidade maravilhosa”¹⁶, passando a ser considerado um lugar violento¹⁷. Este tema – a

¹⁶ “Título que lhe foi conferido a partir do livro *La ville merveilleuse*, de uma escritora francesa encantada com a cidade que visitara logo após a reurbanização empreendida por Pereira Passos, orientada pelos

violência - adquire um lugar central na pauta da mídia e dos políticos na cidade, e as classes populares são percebidas como “classes perigosas”¹⁸: construía-se uma imagem negativa da favela, como *locus* de pobreza e criminalidade. Como mostrou Valladares: “A associação, quase sistemática, entre pobreza e criminalidade violenta fez da favela sinônimo de espaço fora da lei, onde bandidos e policiais estão constantemente em luta.” (Valladares, 2005: 20).

Até então, o Rio ainda era visto como uma espécie de paraíso tropical; e a favela era o lugar representativo das classes populares, o lugar *autêntico* da vida carioca, das escolas de samba, da religiosidade popular e da malandragem; apesar de ter sido, desde o nascimento, uma preocupação dos profissionais ligados à imprensa, à literatura, à engenharia, à medicina e ao direito, que a descreviam como o lugar em que a degradação moral se combinava à sanitária. A lógica sanitaria/higienista propunha medidas de combate à pobreza e à miséria - como as remoções - como uma espécie de “operação de ‘limpeza’ da Zona Sul” (Valladares, 2005: 18). Como afirmou Zaluar: “As favelas subindo pelos morros em ruelas tortuosas incomodavam nossas vistas e atrapalhavam os negócios da construção civil. Nem a polícia, dizia-se, conseguia chegar por lá. Removeram-nas para bem longe da nossa delicada visão” (Zaluar, 2000: 12).

Esta lógica era influenciada pelo conceito médico higienista europeu do século XIX, como mostrou Valladares:

Para ela [a favela] se transfere o postulado ecológico do meio como condicionador do comportamento humano, persistindo a percepção das camadas pobres como

padrões estéticos da *belle époque*” (Leite, 2000). Idéia reforçada e valorizada pela beleza natural da cidade, o “calor” de seu povo, e a “autenticidade” de sua cultura popular.

¹⁷ Ganham espaço na mídia os assassinatos, roubos, assaltos, seqüestros, arrastões nas praias, brigas de jovens em bailes *funk* e confrontos armados, entre outras notícias espetaculares do “mundo criminal”.

¹⁸ Apesar de a violência e a criminalidade terem suscitado debates como nunca antes, e do espaço físico ocupado pelas favelas ter crescido rapidamente nesse momento, os moradores das favelas (e as favelas em si) - esses Outros - sempre foram percebidos como algo ameaçador pelo resto da sociedade.

responsáveis pelo próprio destino e pelos males da cidade, dando a perceber o debate sobre a pobreza e o hábitat popular – já desde o século XIX agitando as elites cariocas e nacionais – fará emergir um pensamento específico sobre a favela do Rio (Valladares 2005: 28).

A construção das representações sociais das favelas no imaginário coletivo se deu principalmente a partir das descrições e imagens transmitidas por escritores, jornalistas e reformistas do início do século XX, que, já neste período, apresentavam a favela e a cidade em campos opostos. Como afirmou Valladares: “Seus pontos de vista remetiam a um mesmo conjunto de concepções, a um mesmo mundo de valores e idéias. Suas representações convergiam para o estabelecimento de um arquétipo da favela, um mundo diferente que emergia na paisagem carioca em contracorrente à ordem urbana e social estabelecida” (Valladares, 2005: 28). Este diagnóstico higienista aplicado à pobreza serviu como uma das matrizes das principais representações das favelas, relacionando-as às idéias de doença, de mal contagioso, de patologia social etc¹⁹. A base da representação das favelas hoje cravada, já estava, portanto, construída:

“Um outro mundo”, muito mais próximo da roça, do sertão, “longe da cidade”, onde só se poderia chegar através da “ponte” construída pelo repórter ou cronista, levando o leitor até o alto do morro que ele, membro da classe média ou da elite, não ousava subir. Universo exótico, em meio a uma pobreza originalmente concentrada no Centro da cidade, em cortiços e outras modalidades de habitações coletivas, prolongava-se agora, morro acima, ameaçando o restante da cidade. (idem: 36)

A partir dos anos 1980, relatos e reportagens mostrando a violência, o tráfico de drogas e a criminalidade nas favelas passaram a ocupar um lugar de destaque nas mídias brasileiras, até transformá-las em uma especificidade carioca. No final de 1992, depois das chacinas da Candelária e de Vigário Geral, arrastões e brigas entre grupos

¹⁹ Não pretendo aqui fazer uma esmiuçada historiografia das favelas cariocas, já elaborada por diversos autores (Zaluar e Alvito, 1999; Valladares, 1998, 2000, 2005; Leite, 2000). Sobre a *construção social da favela*, ler Valladares (2000; 2005)

adversários de jovens causaram um sentimento de pânico²⁰ em uma das áreas mais valorizadas da cidade: a zona Sul. Esses acontecimentos tiveram grande efeito no *plano simbólico* local, e o contato visual com jovens pobres, negros, suburbanos e “favelados” atemorizava as classes superiores da sociedade carioca (Leite, 2000).

Para Soares, estes eventos foram especialmente marcantes para a cidade porque, em ambos os casos, um tríplice golpe aconteceu²¹: seres humanos foram cruel e covardemente assassinados; a cidade foi atingida duramente em diversos níveis (valor que associamos à sua imagem, e que vertebra nossa identidade coletiva, nossa auto-imagem, nossa auto-estima); os assassinos alvejavam a política de segurança pública do Governo do Estado (Soares, 1996a). Segundo o autor, a Candelária, enquanto espaço urbano, seria o lugar que sintetizaria simbolicamente o encontro, a sociabilidade e a força dos encontros coletivos. O assassinato das crianças dormindo seria, simbolicamente, o golpe ainda mais doloroso para a sociedade:

A imagem da cidade deteriorou-se, mas, com ela e antes dela, feriu-se a idéia nascente, entre nós, de cidadania, nos seus planos latentes, menos visíveis e, todavia, mais fundos e decisivos. A confiança de todos nós na confiança foi atingida. Sem aposta fideísta não há vínculo, não há sociabilidade, não há instituições, não há vida política. Os brasileiros sobreviventes a um eventual colapso da democracia redescobrirão o único vínculo desprovido de fé: aquele produzido pelo medo, que é princípio da tirania, como nos ensinou Montesquieu. (Soares, 1996a: 246).

As imagens divulgadas pela mídia do “arrastão”, em fins de 1992, atravessaram 1993, legando ao futuro da cidade a memória paradigmática da desordem espetacular:

Chusma, horda, massa: os bestializados invadem as praias nobres da zona sul. Uma cor domina a cena: a garotada era negra, em sua maioria; ou foi esta a impressão produzida pelos telejornais. (...) A cena identificada, na TV, pelo rótulo irônico/assustador ‘arrastão’, enfatizava a correria, os empurrões, a turba confusa, o choro da menina assustada. (ibidem)

²⁰ Sobre o conceito de “pânico moral”, ver Freire Filho e Herschmann (2005). Aqui, ressalto apenas que os meios de comunicação de massa são “a grande fonte de difusão e legitimação dos rótulos, colaborando decisivamente, deste modo, para a disseminação de pânico morais” (Freire e Herschmann, 2005: 242)

²¹ Ou *três feridas simbólicas* (Soares, 1996a).

O fato, como ressalta o autor, é, em si mesmo, terrível, mas está longe de justificar o tratamento sensacionalista dado pelas televisões nacionais e internacionais (principalmente norte-americanas e européias), onde as imagens espetaculares do corre-corre tornavam-se mercadoria atraente, para retomar a idéia de Debord (2003). A sociedade parecia acreditar que o tumulto confirmava as piores suspeitas sobre as condições gerais de segurança pública no Rio de Janeiro: o colapso da ordem social.

O sururu nas areias da zona sul não é um fenômeno dotado de significação própria, que remeteria a um repertório de fenômenos e significados específicos. Ao contrário, o “arrastão” é entendido, a partir do imperialismo desta chave redutora, como a realização tópica do mal que consome o Rio: a violência selvagem, incontida e crescente, que prenunciaria o ocaso da ordem civilizada, na cidade e no Estado. Por isso, pode ser situado, sem pejo, ao lado dos crimes hediondos da Candelária e de Vigário Geral. A associação – ela sim, selvagem – faz com que cidadãos pacatos e de boa índole se lancem como abutres vorazes e coléricos sobre meninos e crianças, que teriam roubado pertences d’alguma senhora. Para crimes equivalentes, penas equivalentes: se o garoto que rouba e corre está encenando a epopéia carioca da violência devastadora, epidêmica e contagiante, à sua maneira estaria produzindo um fato análogo àqueles que brutalizaram Vigário Geral, outra expressão tópica da essência funesta. Sendo assim, tudo e todos se reduzem a “farinha do mesmo saco”. O destino dos atos será realizar a verdade essencial. Por isso, imaginário e sentimentos atropelam diferenças abissais e superpõem indignação exaltada e revolta extrema. Por isso, o juízo supremo dos justiceiros condena, à mesma pena informal, o menino e o genocida. Também pelo mesmo motivo, tudo que ouvimos contar, tudo a que assistimos, tudo que suspeitamos, quando associável ao tema polissêmico da violência, no Rio de Janeiro, submete-se ao chavão monocórdio: o Rio de Janeiro... (Soares, 1996a: 248).

Segundo Leu, isso não acontece de forma involuntária. A mídia, como espelho da sociedade, transmite pensamentos de uma classe específica:

Não é surpresa nenhuma para qualquer um familiarizado com a imprensa no Brasil, dizer que ela freqüentemente ecoa idéias dos grupos sociais dominantes. (...) Os arrastões, assim como os atos mais recentes de violência ou ameaça de violência, representam, portanto, uma ruptura no universo simbólico de representação da identidade popular, tradicionalmente associada à imagem de alegria e festa – exuberância carnavalesca criativa, dança e festividade – que tem sido atribuída, e à força, desde o Estado Novo de Getúlio Vargas. Em resposta a isso, a qualidade espetacular da reportagem das ações recentes responde a uma necessidade de ressimbolizar o sujeito popular. (Leu, 2005: 323).

Essa situação de medo era, assim, alimentada pela imagem do Rio de Janeiro como uma cidade sitiada por um grande número de favelas em constante crescimento, visíveis nos morros das áreas mais valorizadas da cidade: “Diversas reportagens discutiam a ‘favelização da cidade’ com textos e imagens que acionavam a idéia de cerco e o medo de aniquilamento” (Leite, 2000: 5). Essa tensão fica clara no incômodo de Jailson de Souza e Silva, coordenador do Observatório de Favelas (RJ):

Uma capa da revista *Veja* me acompanha há anos: ao lado da manchete "A periferia cerca a cidade", a imagem na qual construções de alvenaria, em cor escura – remetendo à visão de formigas saúvas em movimento –, vão devorando prédios brancos e limpos. O exemplo é ilustrativo do temor, atávico em amplos setores sociais do Rio de Janeiro e de outras metrópoles, de que o morro desça e a cidade seja dominada pelo caos²².

Outras imagens da violência, como o recrutamento de crianças e adolescentes pelo tráfico de drogas e a sedução dessa juventude pobre por este estilo de vida, pautado na remuneração imediata, no prestígio local, no poder e no consumo, eram freqüentemente divulgadas pela mídia e estavam em discussão pela cidade. A violência juvenil, explorada de modo preconceituoso e parcial, reacendeu demandas por ordem a qualquer preço, e diversas políticas de segurança implantadas, entre elas o cerco policial às favelas (Leu, 2005).

Ainda nos anos noventa, surge a proposta de “levar a cidadania para as favelas e periferias”, que procurava, sobretudo, integrar a juventude das classes populares ao resto da sociedade (Leite, 2000). Esses jovens, “descobertos” pela universidade, ONGs, Terceiro Setor e Estado, passam a ser objeto de suas ações dominando o espaço antes ocupado pelos “meninos de rua”, considerados mais difíceis de serem atendidos devido

²² Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/base.asp?pagina=producoes>

à proximidade com a criminalidade²³ (Alvim, 2002). Os projetos desenvolvidos pelas organizações não-governamentais (ONGs), que de maneira geral são considerados *alternativos*, tendem a enfatizar *o aspecto cultural* de suas ações. Optam por criar programas ligados à cultura (idem: 50), como grupos de teatro e dança, rádios comunitárias e, hoje, produções fotográficas e audiovisuais; posto que são, talvez, as principais formas de organização e expressão juvenil (vide o movimento Punk e os grupos de Hip Hop) - ainda que muitas vezes percebidas como simples rebeldia (Abramo e Venturi, 2000). Mas, se quase toda atividade de lazer do jovem está ligada ao consumo ou produção cultural, nada mais natural que suas expressões e opiniões políticas partam daí (Novaes, 1997).

Os jovens, de modo geral, têm sido freqüentemente inseridos em um contexto de problemas sociais mais amplos e, em particular, de perigo social, seja ele relacionado à criminalidade ou ao envolvimento com drogas. Ao associar esse quadro ao fato de serem oriundos de camadas populares, esse problema toma dimensões ainda maiores.

Como diz Valladares,

é importante assinalar que o termo favelado, originalmente qualificativo de lugar, passou a designar uma classificação social. No campo das representações sociais, o residente de uma favela pertence não apenas ao mundo popular, mas também ao mundo dos problemas sociais. Com a crescente difusão da imagem da favela como enclave, como espaço social territorializado, parece reafirmar a idéia de que a pobreza engendra a pobreza, e a pobreza engendra os problemas sociais. Não estaríamos diante de um círculo vicioso clássico da estigmatização? (Valladares, 2001: 8).

²³ Nesse mesmo período surge a idéia de “jovem em situação de risco” e do jovem como solução para o futuro. A juventude também passa a ser vista como sintoma/espelho da sociedade por aqueles que trabalham com a questão da desigualdade social. Daí a necessidade de se falar em juventudes, no plural. A partir do entendimento da categorias “juventude” como diversa, passa-se a se pensar nela como um sujeito de direitos, ou seja, a se pensar políticas públicas específicas para a juventude.

Os jovens cariocas das camadas médias e altas, nascidos a partir dos anos 1970, foram socializados em uma “cultura do medo” (Novaes, 1997: 119), e, para Soares, a cultura do medo é

uma certa estrutura simbólica de articulação entre representações: tudo o que se parece com violência, das vozes altas no fundo do corredor à indisciplina no trânsito, da briga de galeras aos homicídios brutais, tendia a ser homogeneizado e definido como manifestações típicas de um fenômeno comum: a ‘violência carioca’, pensada como expressão máxima da ‘decadente cidade’. (Soares, 1996b: 259).

Para o autor, o medo torna-se um problema (ou parte de um problema) quando deixa de ser a reação natural de vítimas potenciais para converter-se na chave de leitura dos fenômenos sociais e na matriz das soluções propostas. Isto porque o medo homogeneiza acontecimentos, processos e lógicas sociais, diminuindo sua complexidade. Este modelo, cujo conteúdo político é notório, retrata o Rio de Janeiro, genericamente, como uma coletividade em ruínas: imagem da desordem incontida e crescente. Esta tendência reducionista de interpretações cotidianas provoca falsos juízos e estimula (re)ações indiferentes às distintas experiências, gerando um clima intersubjetivo prejudicial, realizando as profecias mais temidas; e, finalmente, enseja demandas de políticas públicas ineficientes, freqüentemente desrespeitosas dos direitos humanos e produtoras de efeitos indiretos desastrosos, como os que estão aqui sendo discutidos – efeitos estes predominantemente nocivos para aqueles socialmente desfavorecidos. (idem: 248).

Como assinala Jaguaribe:

Além da desterritorialização, da circulação de bens de consumo globais, da presença formidável de novas tecnologias e dos meios de comunicação, as cidades contemporâneas também são territórios minados pela presença de uma cultura do medo forjada pelo risco, incerteza e violência. Esta cultura do medo, por sua vez, prospera não apenas através da comprovação empírica da ocorrência de assaltos, roubos, violações, ataques terroristas, bombas, balas perdidas e seqüestros, como também por meio dos imaginários midiáticos e enredos ficcionais televisivos, fílmicos e literários que propiciam a divulgação destas notícias, bem como o invento de histórias, personagens e crimes. Torna-se um marco da modernidade tardia essa zona fronteira de indefinição entre o evento ‘objetivo’ e o seu

invólucro imaginário, entre a experiência e sua representação ficcionalizada que ganha relevo particular mediante o efeito mimético das tecnologias da imagem. Nossos instantes de lembrança se petrificam por meio de fotografias, interpretamos pessoas e eventos com os repertórios da ficção, atravessamos a cidade num nevoeiro de projeções fantasiosas e consumimos produtos embalados pelos desejos encatatórios da publicidade. Entretanto, quanto mais ficcionalizada e estetizada é a vida cotidiana, mais se procura a saída para tornar a experiência ‘real’ (Jaguaribe, 2005: 173).

Esse medo, conseqüentemente, aloca os mais pobres – todos no mesmo patamar de igualdade - em uma posição ambígua no convívio social, sendo apresentados freqüentemente como criminosos em potencial. Por exemplo, será que um indivíduo como o Elias Maluco, responsável pelo assassinato do jornalista Tim Lopes, poderia representar a violência potencial da totalidade da população que vive nas favelas? (Jaguaribe, 2005: 236). Do mesmo modo, como assinala Alvim, “esta forma externa de vê-los leva à construção de um personagem ‘assustado’, sobrevivente, lutando incansavelmente entre as drogas e a falta de opção” (2002: 45).

Durante as filmagens em uma favela carioca para a realização de um vídeo documentário²⁴, ouvimos um jovem líder local afirmar que considera importante que pessoas de classe média “subam o morro” para conhecer as condições de vida das populações que vivem nas favelas. Ele acredita que esta poderia ser uma forma de eliminar preconceitos que, segundo ele, são fruto “da falta de conhecimento” que bloqueia as relações entre as camadas sociais cariocas²⁵. Em entrevista realizada por

²⁴ Família Tetra (2003). 50min. Direção: Emílio Domingos, Fabiene Gama, Lúcia Albuquerque e Maria de Andrade. Produção: NAI/UERJ. UERJ Vídeo. Registrado no Cantagalo.

²⁵ Nessa mesma entrevista, o jovem ressaltou que muitos moradores da favela têm vergonha de dizer onde vivem quando são questionados sobre seu endereço nas entrevistas para obter emprego. Em geral, dizem somente o nome do bairro evitando a eliminação imediata, antes mesmo de serem avaliadas suas qualificações. Como disse a antropóloga Regina Novaes, atual secretária-adjunta da Secretaria Nacional de Políticas Públicas para a Juventude, em palestra conferida na 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, em junho de 2006, dar o endereço de casa pode ser mais um elemento de exclusão no mercado de trabalho. Esta é uma das questões mais debatidas hoje, na França, onde os jovens de origem africana e magrebina são discriminados ao se candidatarem aos postos de trabalho, exclusivamente porque portam um nome não francês. A proposta de preenchimento de um formulário anônimo de candidatura ao

Novaes (1997), um outro jovem, de classe média, confirma esse desconhecimento e o poder da mídia enquanto “mediador” desses grupos: “A imagem que a gente tem deles é construída pelos meios de comunicação, e eles não. Eles têm mais a noção, mais ou menos real, do nosso meio. Eles convivem com o nosso meio, conhecem o asfalto” (*apud* Novaes, 1997: 147).

Não resta dúvida que se trata de uma troca assimétrica e, como disse Novaes: “Parte-se do pressuposto que há algo mais que conhecer ‘para além dos meios de comunicação’ e que este contato mudará ‘a imagem que nós temos deles’ e assim se combaterá o medo” (Novaes, 1997: 147). Ainda segundo a autora, esses jovens não pretendem “conscientizar” ninguém, buscam, apenas, provocar modificações na visão homogeneizadora e negativa que os “privilegiados” têm dos moradores das favelas. Novaes acredita que dar visibilidade às iniciativas de jovens socialmente obscurecidos frente ao drama social de violência que os envolve, também é uma forma de contrapor-se à naturalização do medo (*ibidem*: 154). Tudo indica que este procedimento é fundamental para que a sociedade sobreviva ao medo e à insegurança, pois, como disse Soares:

a *impressão* faz a hora, não espera acontecer. Engana-se quem, desdenhando das aparências, as opõe à realidade, como se esta sim fosse verdadeiramente importante. O que conta, no dia-a-dia das sociedades, é a aparência, são as impressões. São elas que governam nossas expectativas e são as expectativas que determinam o tipo de experiência futura que teremos (1996b: 251).

Assim, quando a antropóloga Zaluar decide começar seu livro *A máquina e a revolta: as classes populares e o significado da pobreza* expondo o medo que sentia ao entrar na Cidade de Deus pela primeira vez, percebemos o quanto estas representações

emprego está em andamento, mas muitos alegam que a exclusão será transferida para a entrevista face a face.

atravessam a sociedade e permeiam os setores mais intelectualizados; mesmo aqueles que, a princípio, não “deveriam” expressar tal sentimento:

Olhando para trás, percebo que junto com o medo explicável, havia certa ambigüidade na minha postura cujas raízes não consegui deslindar na época. O que me atraía e repelia ao mesmo tempo era a possibilidade de romper uma barreira, cuja visibilidade não é posta ao alcance do olho nu, mas cuja força se faz sempre presente nos menores gestos, nos olhares, nos rituais de dominação, nos hábitos diários de comer, falar, andar e vestir, a barreira que separa a classe trabalhadora pobre das outras classes sociais que gozam de inúmeros privilégios, entre ele o de receber “educação”. (Zaluar, 2000: 11).

Ou seja, jovens e pesquisadores acreditam, hoje, que uma maior interlocução entre as classes sociais pode diminuir o “medo” que uns têm de outros, provocado também porque a maior parte da população que não reside nas favelas tem, principalmente através dos meios de comunicação, um conhecimento limitado sobre a vida daqueles que nelas vivem. Como disse Zaluar: “Desconhecemos o que lá passa, embora nossa fértil imaginação o faça, desde logo, um antro de banditismo, violência, sujeita, imoralidade, promiscuidade, etc. Duplamente excluídos por serem ‘outros’ e por serem ‘incultos’ e ‘perigosos’, os pobres urbanos vivem, neste olhar etnocêntrico e homegeneizador, o avesso da civilização” (idem: 12). E este desconhecimento (ou este processo de estigmatização mediatizado) aliado ao medo, bloqueia relações sociais entre as diferentes camadas sociais cariocas e gera preconceitos que interferem pessoal e profissionalmente na vida destas pessoas mais desfavorecidas.

A falta de informação ainda é grande. Mudar a imagem da favela, através de uma ação coletiva de auto-afirmação é uma proposta recente de um número cada vez maior de organizações populares e institucionais. Ela está, igualmente, sempre presente na discussão sobre a memória e a sobre história das favelas cariocas. A importância do diálogo entre os moradores das favelas e a sociedade civil, sem a mediação de um interlocutor, também é frequentemente ressaltada. Pois, como apontam Elias e Scotson

(2000), a identidade de um grupo e/ou de um indivíduo é sempre construída relacionalmente.

Tomemos a reflexão dos autores sobre os “estabelecidos” e os “outsiders” para compreender esta idéia. Para Elias e Scotson, os *estabelecidos* seriam aqueles que se autopercebem e que são reconhecidos como o grupo mais poderoso na sociedade, uma identidade social construída a partir de uma combinação de tradição, autoridade e influência: os *estabelecidos* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros. Os que estão fora deste grupo, ou dessa sociedade, seriam os *outsiders*. As categorias *estabelecidos* e *outsiders* se definem na relação que as nega e que as constitui como identidades sociais. Os indivíduos que fazem parte de ambas estão, ao mesmo tempo, separados e unidos por um laço tenso e desigual de interdependência. Superioridade social e moral, autopercepção e reconhecimento, pertencimento e exclusão são elementos dessa dimensão da vida social que o par *estabelecidos-outsiders* expressa: as relações de poder. Ou seja, se o conceito de poder diz respeito à relação entre dois ou mais indivíduos ou grupos sociais, e é um atributo destas relações que se mantêm em um equilíbrio instável de forças; um grupo só pode estigmatizar efetivamente outro quando está bem estabelecido em posições de poder das quais o grupo estigmatizado está excluído.

Isto quer dizer que grupos em situação de *poder* tendem a se crer *melhores* que outros grupos interdependentes. E os grupos que reivindicam tal carisma (*estabelecidos*) tendem a sancionar o contato social de seus membros com membros de outros grupos (*outsiders*), através de tabus, etiquetas, e controles sociais e/ou de censura. Um grupo *estabelecido* tende a definir os *outsiders* a partir das características que despreza em si;

enquanto se define a partir das características que mais valoriza. Quanto maior o desequilíbrio de poder maior a capacidade de estigmatizar os outros, impondo a estes um sentimento de inferioridade. Estigma, segregações e o “medo do contágio” reforçam o tabu imputado aos *outsiders*, que não dispõem de nenhuma possibilidade de revidar o grupo *estabelecido* com os mesmos termos depreciativos que lhe são imputados como “desordeiros das leis e normas” e “sujos”. O contato está emocionalmente sancionado pelo “medo da poluição” dos *outsiders* seguindo, portanto, a lógica da atribuição de anomia: considerar como defeitos grupais o que é decorrente da situação dos *outsiders*, imposta e reproduzida pelos *estabelecidos*.

Ainda segundo os autores, há quatro modos de estigmatizar um grupo: a pobreza; atribuir como características definidoras do outro grupo a anomia (a desorganização social e familiar) e a delinquência (o não cumprimento das leis); atribuir ao outro hábitos deficientes de limpeza e higiene; e tratar e ver os dominados como não inteiramente pertencentes à ordem social. Haveria, ou não, relação com as representações que estão sendo aqui discutidas?

Goffman ainda destaca que: “A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias. Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm probabilidade de serem neles encontrados” (1982: 11–12). Dessa maneira, o estigma refere-se à “situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena” (idem: 7).

Ora, se as representações sociais são categorias de pensamento que expressam a realidade, explicando-a, justificando-a, ou questionando-a (Minayo, 2003), nada mais adequado que tomá-la como objeto de estudo. Volto então à Durkheim (1978), para quem o conceito de *representações sociais* tem o mesmo sentido que *representações coletivas*, estando vinculadas aos fatos sociais. Estes têm duas características principais: são exteriores às consciências individuais e exercem ação coercitiva sobre elas, ou são suscetíveis de exercer essa coerção.

Neste sentido, as representações não são necessariamente conscientes do ponto de vista individual, e se referem a categorias de pensamento através das quais determinada sociedade elabora e expressa sua realidade:

As Representações Coletivas traduzem a maneira como o grupo se pensa nas suas relações com os objetos que o afetam. Para compreender como a sociedade se representa a si própria e ao mundo que a rodeia, precisamos considerar a natureza da sociedade e não a dos indivíduos. (...) Se ela aceita ou condena certos modos de conduta, é porque entram em choque ou não com alguns dos seus sentimentos fundamentais, sentimentos estes que pertencem à sua constituição (Durkheim, 1978: 79).

Assim, elas conservam sempre a marca da realidade social onde nasceram, mas também possuem vida independente, reproduzem-se e se misturam, tendo como causas outras representações e não apenas a estrutura social. Segundo ele, algumas representações exercem sobre nós uma espécie de coerção maior do que outras para atuar em determinado sentido.

Sabe-se, portanto, que a relação – interdependente - entre os seres humanos não é fixa, mas mutável e construída na relação social. Uma teia flexível de tensão, que está relacionada às relações de poder, e define representações e identidades. Ao tomar a concepção de Durkheim como base para reflexão, não pretendo, todavia, ignorar o

poder de decisão e transformação de cada indivíduo, nem a pluralidade e diversidade cultural de uma mesma sociedade. Não considero essa concepção de coerção social em sua forma absoluta. Acredito que são representações que agem de forma inconsciente sobre os indivíduos e que estes, ao tomarem consciência desta coerção, são capazes de criar seus próprios juízos de valor, como defende Weber (1974). Pretendo refletir aqui também sobre quais são os fatores que contribuem para configurar determinado fato ou ação social (Weber, 1985). Ou seja, se a “visão do mundo” (Weber, 1985) muitas vezes é a concepção de grupos que têm interesses políticos na permanência de determinados quadros, a forma como as idéias são pensadas se dá em uma relação de adequação com a estrutura sócio-econômica e política vigente.

1.1. A representação como demanda por poder

A representação é, portanto, um recurso de poder. Dessa forma, conscientes ou não desse processo, a demanda por auto-representação ou pela democratização dos meios de comunicação dos projetos sociais é uma demanda política, pois nesse processo de construção de uma representação, a mídia tem um papel fundamental:

Sabemos que a mídia, no mundo hodierno, é um dos sistemas culturais que goza de maior relevância nesse processo de construção de identidades e legitimação do saber dos novos peritos. Os discursos sobre os modos de ser e estar no mundo se produzem e se reproduzem, não há dúvida, nos diferentes campos do saber e das práticas sociais, mas adquirem *status* de realidade distinto quando acontecem nos espaços dos meios de comunicação de massas. (...) É neste sentido que Bourdieu (1997) argumenta que a TV é um extraordinário instrumento de violência simbólica, capaz de fazer-ver e de fazer-crer, de determinar o processo de seleção por meio do qual um dado sistema de significações é tomado como legítimo na simples medida em que é por ela comunicado. (Freire-Medeiros e Bakker, 2005: 104).

Seja através de *tours* promovidos em favelas, seja da produção de vídeos ou de fotografias, diversos são os projetos que atuam no campo das representações visando a

transformação da imagem das favelas. Apesar de apresentarem as favelas como parte da cidade (ao reforçar que as favelas têm práticas culturais, gente honesta, e não é o local exclusivo da violência e da criminalidade), esses projetos sociais também se referem às favelas como algo diferente da cidade (ao explorar o fato dos jovens serem oriundos de favelas, e não simplesmente jovens fotógrafos, por exemplo). E, assim, deixam claro que este também é um espaço de luta de representações. Nesse sentido, quando usam o termo “comunidade”, por exemplo, os envolvidos com esses projetos estão utilizando símbolos para lutar contra o estigma²⁶, pois a idéia de “comunidade” é utilizada como contraponto à noção de que a favela é o lugar da desordem, do caos, da violência etc. - idéia esta que reforça o estigma e se torna um recurso de poder, no limite, justificando novas demandas por remoção e/ou por invasão pela polícia.

Considero, assim, que o movimento para transformação da imagem das favelas é uma luta simbólica por poder - ainda que as ferramentas sejam estereótipos negativos ou positivos, pois a favela não é o lugar único da violência, nem de união e solidariedade. Essas imagens, hoje, estão em luta. Alguns jovens que participam de projetos sociais ligados à produção de fotografias e vídeos já têm consciência de que a imagem das favelas é negativa, é uma construção pautada em estereótipos. E, como ressaltou Lima no Seminário *A Memória das Favelas*²⁷, a memória e a história podem servir de “instrumento de reflexão, de produção de uma identidade positiva, de uma identidade de afirmação”, e, principalmente, “ajudar esses jovens a interpretar o espaço social que é a favela no Rio de Janeiro” (Lima, 2003: 31). Dias, jovem ligado à Rede de Memória da

²⁶ Desenvolverei esta idéia no capítulo seguinte.

²⁷ O Seminário *A Memória das Favelas* aconteceu na sede do Viva Rio e do ISER em 2003 e contou com a presença de “estudiosos do tema, um museólogo, historiadores, cientistas sociais e jornalistas, lideranças locais, jovens e adultos, gente que trabalha ou participa dos projetos sociais e nos ‘centro de memória’ voltados para a história local” (Novaes, 2003). Cf. VITAL, C. (Orgs.). *A memória das favelas*. Comunicações do ISER, Rio de Janeiro, ano 23, n.59, p.9-12, 2003.

Maré, acredita que a fotografia tem dado uma grande contribuição para que as pessoas possam conhecer melhor sua história (Dias, 2003).

Lima mora em uma favela e afirma que:

Se esta imagem negativa da favela ainda persiste, é porque não entendemos que nós nos encontramos em todos os espaços da cidade, queiram ou não, no ônibus, no metrô, no shopping, no cinema, no supermercado... Então como é que nós podemos continuar sustentando esta divisão da cidade, essa separação da cidade entre favela e asfalto? Isso pra mim é coisa das pessoas que querem continuar afirmando esta diferença, trabalhando pela exclusão, buscando manter o pobre no seu lugar (Lima, 2003: 31).

A importância de mostrar o lado negativo, mas também o positivo, de viver em uma favela é amplamente ressaltada. O incômodo com a imagem estereotipada, difundida pela mídia, é comum a todos os jovens que participaram deste Seminário:

Alan C. de Sousa: “Gostaria de mostrar o lado positivo da Rocinha já que o jornal só mostra o lado negativo”, pois “a favela tem memória não só negativa como positiva também”. (Sousa et al., 2003: 34).

Maria Luene B. de Paiva complementa: “se Deus quiser, a gente vai conseguir mostrar o lado positivo e o lado negativo de viver numa comunidade como a Rocinha”. (Sousa et al., 2003: 34).

André S. Martins diz: “Quero ver a comunidade crescer, se projetar, mas não com as coisas ruins que a mídia mostra. Quero que falem da escola de música, dos grupos teatrais, dos espetáculos na comunidade. Assim quero que minha comunidade se projete. Não só para o nosso país, mas para o mundo, pois quem vem de fora poderá descobrir que aqui não é só violência, que aqui é um poço de alegria, solidariedade e cultura”. (Sousa et al., 2003: 35).

E Charles Damasceno acrescenta: “Não quero que um dia os turistas cheguem à Rocinha e ouçam (como ontem ouvi) alguns guias turísticos falarem que ‘é dos colégios da Rocinha que saíram vários chefes do tráfico’. Isso é uma tremenda mentira. Eu quero que eles falem que lá tem escola de música e que, desde 1994, já passaram 500 crianças por lá. Quero que falem dos grupos teatrais, quero que falem dos esportes. Não quero que falem só do tráfico, que a Rocinha é um lugar de marginais, que todo mundo que mora lá é marginal. Não. Estamos nós aqui provando isso. Nós estamos lutando para ter um futuro digno, para melhorar a nossa comunidade. Um dia a Rocinha vai ser reconhecida como um marco no Rio de Janeiro (...) Queria que vocês chegassem na Rocinha e vissem o tráfico, mas (se quisessem) poderiam também ver arte e cultura”. (Sousa et al., 2003: 35).

Essas duas últimas falas são especialmente interessantes. Os relatos de André Martins e de Charles Damasceno sobre os seus desejos de verem difundida uma imagem positiva de sua favela, explanam uma outra característica que remete a um novo fenômeno social: o turismo social crescente nas favelas.

Na ação conjunta do Estado, mercado e empreendimentos publicitários e turísticos, as cidades estão inundadas de discursos que não somente as interpretam, mas que também criam estratégias urbanas e pacotes de vendagem visando colocá-las no mapa privilegiado da disputa metropolitana pela visibilidade no cenário global. (...) Nos centros urbanos renovados que vendem a aura do passado, em edifícios recauchutados para novos propósitos, nas favelas que inauguram centros de memória e *tours* temáticos, em campanhas publicitárias que alavancam a cidade como palco dos jogos olímpicos, nas enxurradas de livros e imagens que poetizam ou assinalam as significações do urbano, as cidades estão crescentemente conscientes de si mesmas enquanto acúmulo cultural e estão cada vez mais empacotadas como produto de consumo. (Jaguaribe, 2005: 172).

O desejo de que sua “comunidade” se projete para o mundo positivamente está expresso nos depoimentos destes rapazes quando relatam a experiência dos muitos turistas - “que vêm de fora”, assim como seus guias – que no final do passeio parecem ter outra imagem da vida nas favelas: “não é tão ruim assim”. Isto porque, o que lhes é mostrado é a alegria, a solidariedade e as práticas culturais locais. Tudo indica que eles retornam ao seu país, com uma imagem positiva destes lugares estigmatizados.

Utilizar a categoria “comunidade” para definir a favela tem diversas implicações. A noção de comunidade supõe uma idéia de união, de solidariedade e de coesão que nem sempre tem sido característica dessas associações e de seus territórios. Assim, mascara a diversidade das situações sociais e a multiplicidade dos interesses presentes em uma estrutura freqüentemente mais atomizada do que comunitária. Usado para qualificar o conjunto de moradores, manifesta a vontade de substituir o termo “favela”, considerando pejorativo, por uma noção positiva. O uso deste termo também oculta todas as diferenças e conflitos existentes entre os diversos espaços ou entre os próprios

habitantes. (Valladares 2005:159). Esta idéia da favela como comunidade é questionada, há longa data, por diversos autores (Valladares, 2000; Medina, 1969; Leeds e Leeds, 1978).

Os expositores do Seminário *A favela tem Memória*, de uma forma geral, vincularam a memória à identidade. Esse fato comprova que, no processo de afirmação desta última, a memória exerce um papel fundamental. De tal modo que, como sugeriu Pandolfi, a construção de *redes de memória* pode ser “um instrumento de reafirmação da identidade das favelas e, conseqüentemente, de reafirmação da identidade da cidade do Rio de Janeiro”. E certamente esses projetos que buscam reverter essa representação encravada “contribuirão para diminuir o estigma, diminuir a idéia negativa que se tem hoje sobre as favelas do Rio de Janeiro” (Pandolfi, 2003: 28).

É nessa linha que pretendo construir meu argumento. Em parte, esses preconceitos são produzidos por falta de informação e diálogo. Se, por um lado, desde o seu surgimento, as favelas vêm despertando interesse na mídia, na academia e no poder público, por outro, o desconhecimento sobre elas por parte da sociedade como um todo ainda é grande.

A homogeneização das favelas é um problema clássico no que se refere às discussões acerca dessas áreas e, como diz Valladares: “Ainda que reconheçam tratar-se de uma realidade diversa, todos se deixam levar pelo hábito de reduzir um universo plural a uma categoria única” (2001: 8). A “favela” no singular, negando, assim, as diferenças sociológicas. Os atores sociais que intervêm nas favelas, cada um com o seu próprio interesse em defender sua especificidade, também reforçam essa homogeneidade. Ou seja, nesse contexto, as ONGs, apesar de serem heterogêneas, também oferecem ao

imaginário coletivo a mesma representação da favela, “sempre privilegiando os excluídos, as vítimas de violência, como segmentos de uma pobreza que pode ser uniformizada por um discurso globalizante, que acaba opondo os ‘pobres’ a todo o resto” (idem: 12). Como afirma Zaluar:

Tudo se passa como se a relativa exclusão que os ‘pobres’ sofrem nos campos educacional e político terminasse por fazê-los compartilhar de alternativas culturais, religiosas e políticas cuja unidade está na presença de um mesmo conjunto heterogêneo mas limitado de práticas e projetos que podem ser utilizados de modo alternado, sucessivo ou simultâneo (Zaluar, 2000: 34).

Este discurso dualista reafirma a idéia da cidade partida, uma visão reducionista da complexidade social existente na cidade do Rio de Janeiro, pois pensa a cidade em termos de *apartheid* socioespacial, colocando em pólos opostos a favela e o resto cidade, tida como “cidade formal” (em oposição à “ilegal”). Esta representação, apesar de produzir bons efeitos em uma lógica ativista em favor dos mais pobres, também oculta problemas sociais mais complexos - pois nas favelas encontramos uma estrutura social diversificada e processos de mobilidade social consideráveis - não tão benéficos. (Valladares, 2001). Ou seja, as favelas, apesar de possuírem algumas características comuns (sua população como um todo é estigmatizada, por exemplo), não são homogêneas. E o projeto de criação de políticas públicas (habitacionais, educacionais, de saúde, entre outras) direcionadas para as populações mais desfavorecidas também contribui para a construção de uma identidade única, homogênea, daqueles que vivem em favelas. Evocar a favela como uma outra metade da cidade – o “asfalto” e o “morro”, os *estabelecidos* e os *outsiders* –, seu espaço de pobreza, é aceitar uma visão reducionista e desconhecer a interdependência e a complexidade dos diversos segmentos que compõem a cidade.

Embora a idéia da exclusão social e urbana nos bairros pobres pareça reforçada pelo paradigma da globalização²⁸, é necessário distinguir entre o aumento das desigualdades e a permanência da miséria nas áreas mais pobres. Alguns destes locais passaram por visíveis transformações econômicas e sociais ligadas à globalização, como é o caso da favela da Rocinha. Nas palavras de Valladares: “Em algumas favelas do Rio de Janeiro ocorrem transformações sociais e econômicas ligadas à globalização de uma forma diferente”, e essa mesma globalização “atua sobre esses ‘pobres’ enquanto fator de integração de tais populações ao mercado” (Valladares, 2001: 1). Essa integração acontece de diversas formas como, por exemplo, através da atuação no turismo²⁹ (Cf. Pousada Favelinha³⁰), das diversas páginas das favelas na Internet³¹, e do crescimento do comércio³². Ao contrário do que defendem as teses da marginalidade social, as favelas brasileiras – e cariocas, especificamente – estão fortemente integradas à vida urbana através de sua inserção (marginalizada, é fato) em diversos mercados: o mercado de trabalho, o mercado político e o mercado cultural (Valladares, 2001; Leeds e Leeds, 1978; Turner, 1969, Mangin, 1967).

A partir do censo de 1991, as favelas apresentam sinais evidentes de heterogeneidade física, espacial e social (Valladares, 2001: 9). O comércio nas favelas cresceu e elas se tornaram um grande mercado. É um equívoco, desse modo, reduzir sua economia ao tráfico de drogas, pois suas atividades econômicas refletem transformações complexas

²⁸ Adiante desenvolverei melhor a questão da globalização. No momento me retenho ao que seria “o paradoxo da globalização”: o aumento das desigualdades sociais.

²⁹ Cf. Freire-Medeiros (2006).

³⁰ <http://www.favelinha.com/po/index.php>

³¹ Rocinha: <http://www.rocinha.com> ; Olhares do Morro (Santa Marta): <http://www.olharesdomorro.org>; Viva Favela: <http://www.vivafavela.com.br>; Agência de Notícias da Favela: <http://www.anf.org.br>; Central Única das Favelas: <http://www.cufa.com.br>; Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré: <http://www.ceasm.org.br>; etc.

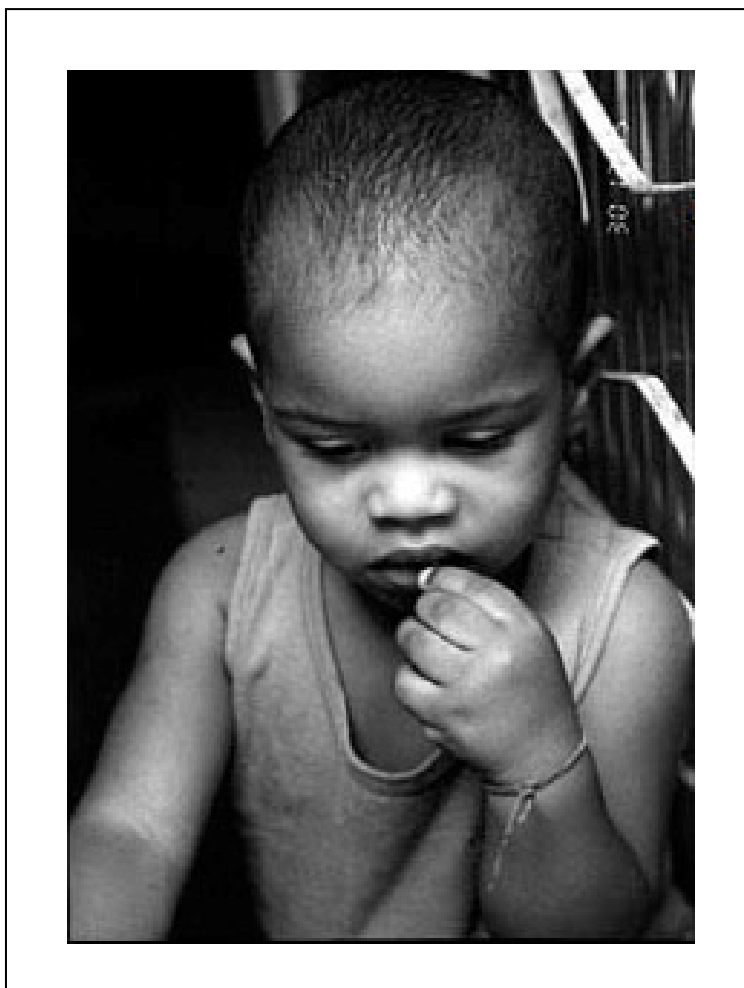
³² Segundo Daniel Martins, fotógrafo da Olhares do Morro: “Na Rocinha tem um mercado muito grande. Casamento, festa, batizado, qualquer coisa o pessoal quer registrar, e de qualquer jeito. Fotografando, filmando... De qualquer jeito! Nem que seja em pinhole” (em entrevista).

na sua estrutura sócio-econômica³³. Homogeneizar é colaborar com o medo. E, se através de TVs a cabo os moradores das favelas têm acesso a notícias sobre o mundo, este também se informa sobre diversos aspectos dela através dos seus meios de comunicação, principalmente através de *sites* na Internet. O Comitê para a Democratização da Informática (CDI), por exemplo, coordenado por Rodrigo Baggio, introduz a informática nos bairros pobres e, desde 1997, entende a Internet como um potencial elemento para promover uma maior integração social.

Hoje, mesmo de forma ainda incipiente, os moradores das favelas ganham cada vez mais espaço para falar sobre seus lugares de moradia, construir sua memória, divulgar suas histórias e elaborar suas imagens. Trazem, assim, uma novidade para esse debate sobre as representações sociais das favelas, e a manipulação dos meios de comunicação (fotografia, vídeo, internet etc.). E é sobre isso – democratização dos meios de comunicação, assim como o chamado “movimento de inclusão visual” – que pretendo discutir no próximo capítulo.

³³ Hoje encontramos diversos pontos comerciais e de serviços, como bancos, lanchonetes fast-food, agências de turismo etc.

CAPÍTULO 2



Alex Basílio

PROJETOS SOCIAIS FOTOGRÁFICOS E A DEMOCRATIZAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Na comunidade de Ausangate, província de Quispicanshis, em Cusco, é possível ouvir uma história extraordinária. Um turista norte-americano passeia com sua mulher e pára em frente a um campesino, Sabino Quispe, sua esposa e sua pequena filha, que estavam cultivando batatas. O turista saca uma câmera de sua mochila e começa a enquadrar a família, mas se detém a olhar pelo visor de sua câmera: de onde estava, Sabino sacou uma câmera e disparou rapidamente, antes dele. Surpreendido na imagem de Sabino, o turista desiste de tomar a foto e se retira do lugar.³⁴

Essa história pode ser lida no texto “La mirada del otro *outro*. La producción fotográfica de grupos minoritarios”, de Flores (2004), onde a autora discute a produção fotográfica de grupos minoritários através da experiência de quatro projetos sociais: 1) Talleres de Fotografía Social de Perú (TAFOS), que desde 1986 trabalha com campesinos e mineiros no Perú³⁵; 2) Archivo Fotográfico Indígena (AFI), que desde 1992 trabalha com os “camaristas” tzotziles, tzeltales, choles, tojolabales e mames; 3) o projeto de educação fotográfica de Wendy Ewald, que desde 1969 trabalha com os mineiros dos Apalaches nos Estados Unidos e com os filhos dos campesinos de Chiapas e da Índia; e 4) Fora de Foco, do coletivo Drik³⁶, que trabalha com crianças imigrantes em metrópoles urbanas em Dhaka, Bangladesh.

Segundo Flores, se essa história nos é surpreendente é porque inverte o poder descrito em boa parte das teorias que tratam do funcionamento cultural e ideológico da

³⁴ Tradução livre da autora, do espanhol: “En la comunidad de Ausangate, provincia de Quispicanshis, en el Cusco, cuentan una historia insólita. Un turista norteamericano se pasea con su mujer y se detiene delante de donde el campesino Sabino Quispe, su esposa y su pequeña niña están cultivando la papa moraya. El turista saca de su mochila una cámara y comienza a encuadrar, pero se detiene al mirar por el visor de su cámara: de su morral, Sabino ha sacado una cámara y ha disparado rápidamente, antes que él. Atrapado en la imagen de Sabino, el turista desiste de tomar la foto y se retira del lugar”. (Flores, 2004: 1). Original publicado em: Taller de Fotografía Social, “La fotografía social en la búsqueda de la identidad nacional. La experiencia de Tafos”, Transcripción de ponencia en el Primer Coloquio Peruano de Fotografía, Lima, 6-8 noviembre, 1989. Ver Flores (2004: 1).

³⁵ A título de curiosidade: Sabino Quispe era membro deste projeto fotográfico chamado TAFOS.

³⁶ <http://www.drik.net/>

fotografia, e entendem o olhar fotográfico como um processo de construção da realidade social por parte de um sujeito - o fotógrafo - que normalmente pertence a uma classe superior ao do retratado, esse “Outro” que acaba sendo um objeto na representação³⁷:

A teoria crítica, o pós-estruturalismo, o feminismo e outras correntes do pensamento da segunda metade do século XX possibilitaram o desmonte crítico — a desconstrução — das estratégias de objetivação simbólica inerentes não à linguagem fotográfica como conteúdo da imagem, senão ao “dispositivo” constituído pelo meio como prática discursiva social. Estas teorias sugerem que na natureza do ato fotográfico está implícito sua objetivação do retratado, do *outro*, que foi pego nas convenções de quem olha através da câmera.³⁸

A idéia de mostrar o “outro” existe desde os primórdios do cinema e da antropologia. O desejo de dar “voz ao povo” existe pelo menos desde o surgimento do Cinema Novo e do Cinema Direto; e Jean Rouch, com sua antropologia compartilhada, já experimentava trabalhar junto aos seus nativos na construção de uma representação mais endógena de um grupo africano desde o século passado. Fornecer instrumentos para que grupos sucessivamente mostrados como “os outros” construam sua própria representação, através do vídeo, por exemplo, também já existe em nosso país pelo menos desde o surgimento do projeto “Vídeo nas aldeias”, de Dominique Gallois e Vincent Carelli³⁹, que, há quatorze anos, fornece câmeras e ilhas de edição para que grupos indígenas criem sua própria representação, para si e para o resto do mundo. Encontramos no *site* do projeto:

³⁷ Uma história parecida com esta pode também ser lida na dissertação de Bárbara Copque, onde, após fotografar um turista, um jovem morador de rua relata: “É aí que está o caô: está vendo isso aqui na mão dele [uma câmera fotográfica]? Ao invés de tirar a foto do serviço dele, ele veio tirar de mim. Aí eu rapidinho falei: ‘Ei, vai ficar tirando foto de mim?’ Ele é gringo. Aí ele virou e eu fui e bati essa foto, e saí batido. Fica a minha com ele e a dele comigo. Estou errado? Também posso!” (Copque, 2003: 104).

³⁸ Tradução livre da autora, do original em espanhol: “La teoría crítica, el post-estructuralismo, el feminismo y otras corrientes de pensamiento de la segunda mitad del siglo XX posibilitaron el desmontaje crítico - la deconstrucción - de las estrategias de objetivización simbólica inherentes no al lenguaje fotográfico como lo contenido en la imagen, sino al “dispositivo” constituido por el medio como práctica discursiva social. Estas teorías sugieren que en la naturaleza del acto fotográfico está implícito su objetivización del retratado, del *otro*, quien queda atrapado en las convenciones de quien mira a través de la cámara” (Flores, 2004: 1).

³⁹ Cf. Gallois e Carelli (1992).

Sua proposta é tornar o vídeo um instrumento de expressão da sua identidade, refletindo a sua visão sobre si mesmo e sobre o mundo. Ao equipar comunidades indígenas com aparelhos de vídeo, o projeto estimulou intercâmbio de imagens e informações entre os povos⁴⁰.

A idéia de um movimento de (ou *para*; ou *por uma*) “inclusão visual”, no entanto, não é tão remota assim. Projetos sociais que utilizam recursos (audio)visuais vêm se multiplicando em todo o mundo, e em especial nos países periféricos, nos últimos anos (Flores, 2004; Guran, 2004a). Este crescimento provavelmente está relacionado ao barateamento dos custos de câmeras fotográficas e de vídeo, principalmente as digitais, e à importância que as imagens (e o consumo delas) vêm ganhando na sociedade contemporânea.

Em 2005, por exemplo, aconteceu a 1ª Jornada Internacional de Inclusão Visual reunindo projetos sociais que trabalham com fotografia em Buenos Aires, Cali, Marselha e México, além do Rio de Janeiro. Apesar desta jornada, organizada pelo antropólogo brasileiro Milton Guran, ter reunido principalmente projetos latino-americanos, outros países como África do Sul, Arábia Saudita, Índia, Holanda, Bangladesh, Haiti e Jerusalém também desenvolvem esta experiência (Flores, 2004; Kids With Câmeras⁴¹).

Projetos deste tipo vêm ganhando visibilidade e espaço na mídia e na academia (Cf. Copque, 2003)⁴². O filme *Nascidos em Bordéus* (2004), por exemplo, trata da relação entre uma fotógrafa e um grupo de crianças filhas de prostitutas de Calcutá (Índia). O filme, que mostrou a vida dessas crianças através de sua expressão fotográfica e/ou da

⁴⁰ Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm>

⁴¹ Em: <http://www.kids-with-cameras.org/mission/>

⁴² É preciso ressaltar, no entanto, que apesar do crescente espaço dado a esta discussão, o debate e a exposição das imagens ainda é limitado.

relação delas com as câmeras (e com as fotografias), ganhou o Oscar de melhor documentário em 2005⁴³. No mundo universitário, encontros e congressos diversos vêm discutindo o tema em fóruns de fotografias latino-americanas, congressos de sociologia do consumo, seminários de história da arte etc.

Utilizar a câmera fotográfica (ou técnicas como o *pinhole*) com o objetivo de aguçar o olhar de jovens e crianças de baixa renda é uma prática mais recente e relacionada à democratização dos meios de comunicação, principal ferramenta de transmissão de conhecimentos e informações no século em que vivemos. Canclini (1997b), antropólogo argentino radicado no México, acredita, aliás, que uma das principais questões da contemporaneidade é a de como promover interações culturais democráticas de longo prazo. Em seus trabalhos, o autor discute as implicações da chamada *globalização* em contextos latino-americanos, principalmente no que diz respeito às transformações das culturas e identidades locais⁴⁴. Para ele, as principais mudanças ocorridas no último século se intensificam com os meios de comunicação de massa que, apesar de contribuírem para a superação de fragmentações e estabelecerem redes de comunicação – na medida em que informam sobre experiências comuns de vida –, também reorganizam o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*, ordenando e hierarquizando o que deve ser observado em cada momento (Canclini, 1997a).

⁴³ Além deste, o filme também recebeu outras premiações, como o prêmio de melhor documentário do *National Board Of Review*; o prêmio da audiência do *Sundance Film Festival*; e o prêmio de melhor documentário do *Los Angeles Film Critics*. O projeto que deu origem ao filme tem uma página na internet: <http://www.kids-with-cameras.org/bornintobrothels>.

⁴⁴ Ver Canclini (1996; 1997a; 1997b; 1999)

A mídia, para ele e também para Barbero (1997), se transformou em uma grande mediadora e mediatizadora social. Os meios não são apenas de comunicação de mensagens, criados de maneira desvinculada dos acontecimentos sociais, mas também mediam toda a sociedade, e especificamente a cultura popular, agora já transformada pelas “miscigenações” - para usar um termo de Barbero -, rotuladas de vulgares e menores. E os meios de produção, circulação e troca cultural, em particular, têm se expandido cada vez mais, através das tecnologias e da revolução da informação. (Hall, 1999). Estas mudanças culturais globais possibilitam rápidas mudanças sociais, e sérios deslocamentos culturais. Como observa du Gay,

(...) a nova mídia eletrônica não apenas possibilita a expansão das relações sociais pelo tempo e espaço, como também aprofunda a interconexão global, anulando a distância entre as pessoas e os lugares, lançando-as em um contato intenso e imediato entre si, em um “presente” perpétuo, onde o que ocorre em um lugar pode estar ocorrendo em qualquer parte. (...) Isto não significa que as pessoas não tenham mais uma vida local — que não mais estejam situadas contextualmente no tempo e espaço. Significa apenas que a vida local é inerentemente deslocada — que o local não tem mais uma identidade “objetiva” fora de sua relação com o global. (du Gay, 1994 *apud* Hall, 1997).

Para Hall (1997), Canclini (1997a) e Barbero (1997), o resultado desta miscelânea cultural pode não ser a superação do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas. Segundo eles, a cultura é agora um dos elementos mais dinâmicos do novo milênio. Não nos deve surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar simplesmente uma forma física e compulsiva. Como disse Barbero (1997), o campo cultural passa a ser visto como um campo estratégico de luta.

Neste sentido, analisar as conseqüências políticas da passagem de uma concepção vertical e bipolar (das classes dominantes da sociedade sobre as demais, por exemplo)

para outra descentralizada, multideterminada (onde todos teriam espaço), das relações sociopolíticas, é uma questão que se torna fundamental para a compreensão da reorganização cultural do poder, como defende Canclini. Pois, se aparentemente os grandes grupos concentradores de poder são os que subordinam a arte e a cultura ao mercado, uma visão mais ampla permite perceber outras transformações econômicas e políticas, apoiadas em mudanças culturais de longa duração, estão dando uma estrutura diferente aos conflitos existentes. Segundo o autor:

O que sabemos hoje sobre as operações interculturais dos meios massivos e as novas tecnologias, sobre a reapropriação que diversos receptores fazem deles, afasta-nos das teses sobre a manipulação onipotente dos grandes conglomerados metropolitanos. Os paradigmas clássicos segundo os quais foi explicada a dominação são incapazes de dar conta da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências - tomadas de diversos territórios - com que os artistas, os artesãos e os meios massivos montam suas obras.

O desenvolvimento de processos de hibridação torna evidente que captamos muito pouco do poder se só registramos os confrontos e as ações verticais, pois todas as relações se *entrelaçam* umas com as outras, cada uma conseguindo uma eficácia que sozinha nunca alcançaria. Como dito em capítulo anterior, o poder se define sempre de maneira relacional, ou seja, como disse Barbero, é necessário não interpretar rigidamente a oposição hegemônico/popular, pois nem toda assimilação do hegemônico significa submissão, nem toda recusa é resistência e nem tudo o que vem do hegemônico são valores da classe dominante. É preciso reconhecer a interpenetração entre o hegemônico e o popular e os resultados ambivalentes que sua mistura produz. E ainda, que existem os movimentos simbólicos que engendram processos que não se deixam ordenar por classificações de hegemônico e subalterno, de moderno e tradicional: e é para esta ordem de fenômenos, de mesclas culturais, que Canclini

(1997a) propõe o conceito de culturas híbridas e Barbero (1997) de mestiçagens. As sociedades agora são “polissegmentadas”, como definiu Barbero:

polissegmentada como aquela conformada pelas culturas populares regionais, locais; isto é, uma sociedade organizada sobre um sistema composto de multiplicidade de grupos e subgrupos - classes, linhagens, corporações, fraternidades, grupos de idade etc. - e cujas relações de equilíbrio internos estão regidos por complexos rituais e sistemas de normas. Os foros e particularidades regionais, em que se expressam diferenças culturais, se convertem em obstáculos à unidade nacional que sustenta o poder estatal (Barbero, 1997: 128).

Como as sociedades e as práticas culturais, as identidades agora, também, são fragmentadas, seguindo os arranjos dos diversos grupos (Canclini, 1997a), e devem ser pensadas como construções do interior das representações e através da cultura, e não fora delas (Hall, 1997). Pois elas – as identidades - são resultados de processos de identificação que permitem que nos posicionemos no interior das definições fornecidas pelos discursos culturais. Se a cultura é algo fluxo, em movimento, híbrido; e toda ação social é “cultural”, todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado. É possível compreender, deste modo, porque a cultura é o elemento central nos processos globais de formação e mudança, e tem papel constitutivo na formação de identidades e subjetividades.

Mas Hall também notou que a cultura global necessita da “diferença” para prosperar — mesmo que apenas para convertê-la em outro produto cultural para o mercado mundial. É, portanto, mais provável que produza “simultaneamente” *novas* identificações “globais” e *novas* identificações locais do que uma cultura global uniforme e homogênea. A revolução cultural global, ao contrário do que defendem seus teóricos mais radicais, não torna o mundo “um lugar único” nem espacial nem culturalmente.

Apesar de grandes transnacionais transmitirem para o mundo uma proposta de “cultura global”, a maneira como cada lugar vai absorvê-la é particular, causando a tal hibridização cultural da qual fala Canclini. As particularidades e diferenças locais, portanto, não são apagadas em favor de uma cultura mundial homogeneizada e ocidentalizada. Estes processos são absorvidos e distribuídos de forma irregular e sujeitos aos domínios de poder (global e local).

Combinando local e global, países fora do eixo tecnológico-econômico, como os da América Latina, assim como seus grupos definidos como minoritários, podem sobreviver ao processo de globalização sem deixar esvaziar sua cultura e sua identidade. Neste processo, reorganizam suas características tradicionais, sem substituí-las pelos valores externos, tornando as culturas “de fronteira” e as deslocando de uma relação exclusiva com seu território para compensar em comunicação e conhecimento.

Canclini defende que se promova a “compreensão e o respeito das diferenças na educação e nas interações tradicionais”, utilizando os meios de comunicação para o desenvolvimento do conhecimento recíproco dessas diferenças (Canclini, 1996: 215). Ele propõe, inclusive, que se instituem mecanismos que protejam a circulação e o consumo desses bens culturais, com incentivos como a criação de um “fundo latino-americano de produção e difusão audiovisual”, pois, assim, seria possível obter uma *cidadania* que “não se constitui apenas em relação a movimentos sociais locais, mas também em processos de comunicação de massa” (idem: 115).

2.1. Projetos visuais no Brasil e o movimento de inclusão visual

Projetos visuais e audiovisuais voltados para inclusão social vêm crescendo em vários pontos do Brasil, particularmente no Rio de Janeiro. No 1º Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro (2004)⁴⁵, estiveram presentes representantes de dezesseis grupos, entre eles: Foto Ativa (Pará), Observatório da Imagem (Pernambuco), Olha Aqui (Paraná), Alto Retrato (Rio de Janeiro), Sensibilização do Olhar, Olho Vivo (Paraná), Arte em Lata (Rio de Janeiro), Observatório Arte Fotográfica (Pernambuco), Casa das Artes da Mangueira (Rio de Janeiro), Olhares do Morro (Rio de Janeiro), Nosso Olhar (Rio de Janeiro), Viva Favela (Rio de Janeiro), Escola Popular de Fotografia (Rio de Janeiro), Rede de Trabalho e Educação da Maré (Rio de Janeiro) e Oficina de Imagem e Comunicação – CEASM (Rio de Janeiro). Destes, nove eram do estado do Rio de Janeiro.

Em 2005 também foi criada no Rio de Janeiro a Escola Popular de Comunicação Crítica que, através da formação de jovens de camadas populares, visa construir alternativas de comunicação e cultura a partir de seus pontos de vista, “divergentes da visão quase sempre estereotipada apresentada pela mídia”⁴⁶. Segundo Guran:

São projetos que visam valorizar a auto-estima destas comunidades, a formar profissionalmente os jovens, dar-lhes instrumentos para viverem a sua cidadania e valorizar suas próprias relações sociais, dando-lhes uma visibilidade social baseada no que essas comunidades têm de melhor, livrando-os desta forma, da condição de habitantes de verdadeiros guetos (Guran, 2004b).

⁴⁵ Em 2004 Guran criou o Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro onde reuniu representantes de diversos projetos sociais que utilizam a fotografia para trocar experiências e discutir a questão da “inclusão visual”. Em 2005 o encontro foi realizado no âmbito do Foto Rio, também organizado por ele, e contou com representantes de outros países da América Latina.

⁴⁶ Do site Observatório de Favelas (<http://www.observatoriodefavelas.org.br>).

Os termos “gueto” e “comunidade”, utilizados acima, são categorias empregadas para se referir às favelas⁴⁷. Não cabe aqui, contudo, analisá-las. O objetivo é refletir sobre os alcances e os limites da auto-representação fotográfica, e sobre as informações contidas nestas imagens. A fotografia pode, de fato, servir como instrumento para esses jovens vivenciarem sua “cidadania”? De que forma a participação em projetos fotográficos interfere em suas relações sociais? Ganham visibilidade social (positiva) através deste trabalho?

A afirmação acima de Guran pode ser compreendida no contexto das discussões relativas às teorias da estereotipia, tais como os estudos de Stam e Shohat:

Desde que o que Memmi chamou de “marca do plural” projeta os povos colonizados como se fossem “todos a mesma coisa”, qualquer comportamento negativo por qualquer membro da comunidade é instantaneamente generalizado como típico, apontando para um perpétuo retorno na direção de uma essência presumidamente negativa. (...) Representações de grupos dominantes, por outro lado, são vistas não como alegóricas, mas como naturalmente diversas, exemplos de uma variedade não generalizada da própria vida. Grupos socialmente poderosos não precisam estar indevidamente preocupados com “distorções e estereótipos”, posto que até as imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo espectro de representações. (...) Porém cada imagem negativa de um grupo de pouca representatividade se torna, dentro das hermenêuticas da dominação, dolorosamente sobrecarregada de significado alegórico (Stam e Shohat, 1995: 72).

Os grupos subalternos cariocas são usualmente retratados de forma homogênea e negativa pelas classes dominantes - e muitas vezes por eles mesmos -, detentoras dos poderes simbólico, econômico, social, entre outros, como analisado anteriormente. A contestação destes estereótipos está relacionada à democratização dos meios de comunicação e informação, pois, como notaram Stam e Shohat (1995: 73), “a insensibilidade em torno dos estereótipos e distorções cresce enormemente, então, com a falta de poder dos grupos historicamente marginalizados para controlar sua própria

⁴⁷ A palavra “gueto” remete a uma parte isolada e independente da cidade, o que não cabe quando refletimos sobre as favelas do Rio de Janeiro. Já “comunidade”, termo de uso recorrente para referência a grupos economicamente desfavorecidos desta cidade, remete a uma idéia de coesão sem sempre real. Sobre isso, ver o capítulo “Rio de Janeiro: atores e representações”.

representação”. Os autores também ressaltam a *funcionabilidade social* dos estereótipos, “demonstrando que eles não são um erro de percepção, mas sim uma forma de controle social, pretendendo ser o que Alice Walker chama de ‘prisões da imagem’” (idem: 76).

Como destacou Guran (2004b), se na primeira metade do século XX Lazlo Moholy-Nagu acreditava que no futuro o “verdadeiro analfabeto” seria aquele que não soubesse ler uma imagem (e um comentário do mesmo tipo também pode ser encontrado no texto *Pequena história da fotografia* (1985) de Benjamin⁴⁸), o futuro, provavelmente, é o agora. E em um mundo regido por imagens, compreender o processo de construção (e interpretação) do signo fotográfico é fundamental, como ressaltou Kossoy:

Desde o seu surgimento e ao longo da sua trajetória, até os nossos dias a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, “testemunho da verdade” do fato ou dos fatos. Graças a sua natureza físico-química – e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes de fato se parecem, a fotografia ganhou elevado *status* de credibilidade. Se, por um lado, ela tem valor incontestável por proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam das múltiplas atividades do homem e de sua ação sobre os outros homens e sobre a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos (Kossoy, 1999: 19).

Ou seja, as fotografias, assim como a memória, funcionam como fragmentos da realidade que podem ser encadeados e/ou interpretados de acordo com interesses e subjetividades⁴⁹. Por isto, para Kossoy, a fotografia teria que ser interpretada, assim como outros documentos, de acordo com seu contexto histórico, político, social, econômico, artístico etc.; além de ser compreendida enquanto informação imagética.

⁴⁸ Diz ele: “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreótipo, se descarrega de suas tensões históricas” (Benjamin, 1985: 107).

⁴⁹ Ver Introdução.

Os projetos de *inclusão visual* têm como objetivos mais amplos a inserção social dos moradores de favelas e a transformação da imagem negativa destes espaços; e mais específicos, a “educação visual” de jovens e crianças. Inserção social, ou melhor, *inclusão visual*, como defendem os membros de um movimento liderado por Guran, como um processo educativo. Pretendem educar - ou *descolonizar* - o “olhar” dos jovens, e não apenas formá-los profissionalmente. Através de cursos, como a recém criada Escola Popular de Comunicação Crítica⁵⁰, do Observatório de Favelas, acreditam fornecer ferramentas para inserir estes jovens no mercado de trabalho, além de “contribuir para a ampliação do exercício da cidadania”. E é nesse ponto que atualmente reside a principal tensão entre os projetos de fotografia ligados à *inclusão visual* e o grupo que tomarei como exemplo para reflexão, o *Olhares do Morro*. Este afirma não fazer parte de qualquer movimento de “inclusão social”⁵¹ e dele se diferencia, justamente, pela maneira como comercializa as imagens que produz e pela importância que atribui a essa comercialização no seio da organização.

São, assim, dois tipos de projetos: aqueles que têm uma proposta de “inclusão visual” cujo objetivo fundamental é a educação dos jovens, e aqueles voltados para a profissionalização em si, onde a comercialização das fotografias é finalidade principal. Ainda que estes projetos contribuam para a “construção de uma nova realidade” - no sentido atribuído por Kossoy (1999) -, onde o cotidiano e a paisagem local são registrados pelo olhar dos próprios moradores, sua interferência na vida de cada fotógrafo é, portanto, diferente.

⁵⁰ Para mais informações, ver: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/projetos/#4>

⁵¹ Nota-se, no entanto, que, apesar da negação do termo, o grupo funciona burocraticamente como uma ONG.

A *Olhares do Morro*, organização voltada para a profissionalização dos jovens moradores das favelas Santa Marta, Rocinha e Vidigal, entre outras, tem como investimento principal a comercialização das imagens produzidas, acreditando, desta forma, estar interferindo de fato na vida desses novos fotógrafos. Como dito anteriormente, não consideram fazer parte de um movimento de “inclusão social”, ou “inclusão visual”, e têm uma visão “mercadológica” do processo. Apesar da negação ideológica, todavia, o grupo lança mão desse discurso inclusivo para melhor comercializar suas imagens⁵².

2.2. O que defendem os projetos de inclusão visual

Os projetos ligados à *inclusão visual*, portadores de um forte discurso político voltado para a democratização dos meios de comunicação, investem em aulas e cursos com o objetivo – político – de formar jovens e ter, através de uma articulação coletiva, uma maior visibilidade social – uma visibilidade positiva, claro⁵³. Educar visualmente os jovens e crianças das camadas populares é mesmo um paradigma desta época. Como disse Canclini, os meios de produção, circulação e troca cultural estão em constante desenvolvimento tecnológicos e, é somente uma maior compreensão e interação entre as diversas culturas que permitirá a obtenção de “cidadania” que se constitui também por meio de comunicação de massa (Canclini, 1997b).

⁵² Em relatório elaborado em 2002 e disponibilizado no site até 2004, por exemplo, é defendido um aprendizado “menos acadêmico” e “mais subjetivo” para uma maior “inclusão social”, aumentando a auto-estima dos moradores dessas “comunidades carentes”: “A inclusão social é fator determinante para o resgate dessa percepção de uma visão de si mesmo ao se ter contato com as atividades mais subjetivas e menos acadêmicas de criação humana”.

⁵³ Essa visibilidade também é buscada pelos coordenadores dos projetos (de ambos os tipos), que a partir de certo momento passam a inserir suas fotografias em exposições e publicações das organizações.

Baggio⁵⁴, presidente do Comitê para Democratização da Informática (CDI), afirma: “Em plena era da informação, é fundamental que se democratizem as ferramentas tecnológicas, um dos principais requisitos do novo mercado de trabalho, para que os novos recursos de comunicação e tecnologia não se transformem em um fator de aprofundamento da exclusão social”⁵⁵ (Baggio, 2000). Nesta sociedade informacional, novos perfis profissionais são exigidos e o domínio dessas novas linguagens é essencial. O indivíduo, hoje, deve também ser alfabetizado digitalmente (e visualmente), “assim, o mundo da tecnologia também se configura como uma forma de inclusão social. A aprendizagem da informática e o acesso às novas linguagens de comunicação e informação, não só possibilitam oportunidades econômicas, de geração de renda, como também representam um importante capital social”, completa (idem).

A discussão em torno da importância dos projetos de *inclusão visual* está relacionada à transformação da “auto-estima” dos participantes, como se pode observar nos relatos abaixo proferidos no 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro:

Milton Guran (Coordenador Geral do FotoRio⁵⁶): “O encontro teve como proposta reunir os coordenadores e os participantes dos projetos de ‘inclusão visual’ – programas que utilizam a fotografia como instrumento de socialização e de recuperação da auto-estima entre comunidades de baixa renda no Rio de Janeiro” (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro, 2005: 10).

Miguel Chitaoka (Foto Ativa/Belém): “É sempre difícil trabalhar com um público que já tem a auto-estima baixíssima e criar um trauma em cima de uma experiência que seria simples e maravilhosa, e ele não conseguir fazer e achar que nunca vai conseguir fazer nada. E é maravilhoso que a partir desse momento – usar somente as mãos para construir câmeras artesanais – consegui resolver parte do problema, e me sinto feliz”. (idem: 15)

⁵⁴ Rodrigo Baggio é presidente do Comitê para Democratização da Informática, organização que pretende promover o que chamam de “inclusão digital”. Segundo o site oficial, têm como missão: “Promover a inclusão social de populações menos favorecidas, utilizando as tecnologias da informação e comunicação como um instrumento para a construção e o exercício da cidadania”. (Disponível em: http://www.cdi.org.br/cdi/opencms/site/regionais/matriz/institucional/missao_valores_visao.html).

⁵⁵ Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652000000200003&lng=en&nrm=iso

⁵⁶ O FotoRio é o Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro. Para mais informações, ver: <http://www.fotorio.fot.br>

Gleide Selma (Observatório Arte Fotográfica/Pernambuco): “A proposta do Observatório não é só a fotografia em si, mas uma troca de cidadania. Discutimos o que é possível discutir durante os três meses da oficina e a gente aprende muito com eles. Eles são muito interessantes. É uma juventude que está a fim de fazer coisas e quando tem a oportunidade de fazer, mostra que sabe, que é possível. É essa auto-estima que eu acho muito interessante para todos nós, não só para os jovens. Eu vejo esse processo de transformação. Em dois, três meses, esse menino que estava no risco de morar na rua, de viver na rua, eu tenho certeza – e por isso eu continuo fazendo esse trabalho –, ele melhora muito”. (ibidem: 18)

Estes relatos dos coordenadores e/ou representantes dos grupos envolvidos no movimento de inclusão visual reforçam a idéia de que todas as pessoas desfavorecidas, e principalmente as moradoras de favelas, têm uma auto-imagem negativa. Apresentam os jovens de forma homogênea, e conscientes do problema da representação das favelas. No entanto, nem todos os jovens percebem esta representação como uma construção estereotipada e/ou como um problema de auto-estima. Essa homogeneização indica, como já dito em capítulo anterior, a necessidade das organizações não-governamentais de criar perfis específicos para conseguirem atuar no mercado e, até certo ponto, conseguir visibilidade e financiamentos. O perfil aqui encontrado, portanto, é o de jovens oriundos de camadas populares que sofrem preconceitos que podem ou não interferir na sua auto-estima, principalmente no que concerne à sua inserção no mercado de trabalho e, talvez por isto, pretendam transformar a imagem negativa das favelas cariocas.

Contudo, mais do que uma questão de auto-estima, a participação destes jovens em projetos visuais permite definir e transformar suas vidas, a nível pessoal e profissional, uma vez que ela interfere na sua percepção do mundo. Assim, Guran afirma que:

Isso significa estender a todos o direito a sua própria imagem, o que, aliás, veio com a invenção da própria fotografia, que permitiu àqueles que não tinham rosto na representação da vida social pela pintura, até meados do século XIX, de se transformarem em sujeitos da representação da sua própria história (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro: 7).

Mais do que uma luta pela democratização dos meios de comunicação, a participação em projetos como estes está relacionada ao direito à construção da própria imagem, à auto-representação; além de significar a compreensão das formas de representação e dos mecanismos simbólicos de dominação. A fotografia, dentro dos projetos de “inclusão visual”, aparece como um meio para se conseguir algo mais amplo (que pode ser uma “educação do olhar” e até a inserção no mercado de trabalho). É o que afirmam os coordenadores de diferentes projetos:

Miguel Chitaoka (Foto Ativa/Belém): “São 24 anos de atividades no sentido de trabalhar a fotografia cada vez mais como o pretexto, um meio de se chegar a uma coisa mais interessante para todo nós” (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual, 2005: 14).

Ricardo Mendes (Alto Retrato/Rio de Janeiro): “Imaginamos sensibilizar a garotada através da palavra e da imagem” (idem: 25)

Luciano Quintella (Nosso Olhar/Rio de Janeiro): “Como o curso está dentro do grupo ‘Nós do Morro’, eu tenho uma grande vantagem. É que as pessoas já estão pré-preparadas para receber uma carga de informação e uma formação, que você pode aprofundar tanto no conteúdo metodológico, na formação básica da técnica, e na linguagem visual, quanto na questão ideológica. Então a gente desmistifica um pouco a fotografia, de que ela tem que ser só uma coisa bonita. Você pode criticar também, através da fotografia. Eu procuro oferecer aos alunos essa possibilidade de ver a vida de uma outra maneira”. (ibidem: 48)

2.3. Oficinas e cursos de fotografia: heterogeneidade de interesses e de atuações

Dentre os projetos apresentados no 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro, a maioria trabalha com o formato de oficinas e, assim, não têm periodicidade bem marcada, posto que dependem de financiamentos externos. Alguns, entretanto, ocorrem de forma regular e tem sede fixa. Há projetos mais abrangentes, que propõem uma reflexão sobre o cotidiano e o sentimento de exclusão, enquanto outros que se limitam a ensinar a técnica fotográfica. Uns contam com uma razoável infra-estrutura física (filmes, câmeras, ampliadores etc.) e humana (psicólogo, assistente social etc.), outros com quase nenhuma.

O material utilizado para fotografar também é diverso: de lixeiras plásticas a câmeras digitais, passando por câmeras construídas com tubos de filme fotográfico. Trabalham com um volume variado de crianças e/ou jovens que pode depender ou não do financiamento recebido. Há projetos que contam com cerca de quinze participantes, outros com cem. A idéia de formar monitores e/ou de transformar os alunos em “parceiros” (ou “multiplicadores”) parece ser comum a todos os projetos. A realização de exposições é uma forma de dar visibilidade às fotografias e aos projetos, e, desse modo, obter financiamentos de empresas, públicas e privadas, que se transformam em patrocinadoras do projeto.

Estas oficinas são realizadas, em geral, por fotógrafos profissionais que não moram em bairros populares e, por isso, acreditam que, “mais que projetos de fotografia, são projetos políticos”. Quanto aos jovens, a participação em um projeto que visa integrá-los à dinâmica da sociedade é percebida como de grande importância, pois, como diz um deles, “eu podia estar na página policial, hoje estou na página cultural”. Um relato que remete à idéia recorrente de que o jovem, morador de uma favela, luta incansavelmente entre o crime e a falta de opção (Alvim, 2002). É importante, contudo, assinalar que as escolhas discursivas nem sempre são aleatórias, e que muitos jovens utilizam determinadas expressões conscientes de suas implicações no “jogo social”:

Eu coloquei a questão dos Direitos Humanos, essas coisas... eu sei o público para o qual eu estou falando. Como é que é essa coisa da publicidade ajuda pra caramba. Se estiver falando para um público classe A, B, eu não vou... Eu sei o que eles querem ouvir de mim. Aí eu falava... [risos] Só via as caras assim [extasiadas], sabe? [APLAUSOS] Muito sociólogo... Falava o discurso deles. Mas incutindo a questão do que eu gostaria de dizer. Mas com o discurso que eles gostariam de estar ouvindo. Aí isso é interessante. Isso causa uma boa impressão, essa coisa toda. (Jorge Alexandre Firmino, um dos fotógrafos da Olhares do Morro, sobre sua apresentação na UNESCO em 2004).

Dada a multiplicidade de propostas oferecidas pelas agências e organizações não-governamentais, os jovens podem escolher a fotografia, o cinema, o teatro, a dança, a informática ou a arte, de um modo mais amplo. Há também aqueles que estão mais interessados em uma atuação política e os que preferem exercer uma profissão técnica ou apenas ganhar alguma visibilidade - seja em qual área for. O que se percebe é uma diversidade de interesses e objetivos que apontam para a heterogeneidade deste grupo social.

2.4. O movimento de inclusão visual e suas práticas discursivas

Nos discursos dos coordenadores dos projetos ligados à inclusão visual, o emprego do termo “cidadania” por vezes é aleatório, e seu sentido difuso. Por exemplo:

Vânia Rodrigues (Olhar Aqui/Paraná): “A gente faz eles pensarem mesmo, questionando essa história da cidadania, e vendo que é importante para você ser um cidadão” (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual, 2005: 22).

Diógenes Pinheiro (Escola Popular de Fotógrafos/ Rio de Janeiro): “A gente não pode aceitar essa lógica de cidade partida, de que existem diversas cidadanias na cidade, ou seja, a cidade é uma só e somos todos cidadãos da mesma estatura. Se a gente não tiver esse princípio básico, todos os problemas que a gente enfrenta não vão ter solução” (idem: 53).

Isto também se reflete nas falas dos jovens:

Valteone Silvestre (Olhares do Morro/Rio de Janeiro): “Bom, o impacto pessoal maior acho que foi esse, de eu poder estar sendo agora um multiplicador da cidadania entre as favelas, porque é inacreditável as diferenças que existem. Assim, como eu passo numa universidade, eu passo também em locais muito pobres das favelas e consigo falar com todos, é uma coisa que eu não tinha tempo atrás”. (ibidem: 78)

Ainda analisando os discursos proferidos neste 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro, é interessante observar como os jovens avaliam sua participação nos projetos. Eles ressaltaram a mudança ocorrida na maneira como olham seus locais de

moradia, assim como as outras favelas da cidade, e o fato de hoje estarem circulando por áreas antes não freqüentadas - dentro e fora dessas favelas:

Renata Souza (Escolha de Fotógrafos da Maré/Rio de Janeiro): “A gente fez uma coisa que me marcou muito. Foi quando a gente foi fotografar um grupo de meninas grávidas. Eu moro na Maré, e via aquelas meninas circulando o tempo inteiro. Mas foi diferente eu atrás da câmera e focando um grupo de meninas. E eu pensando, eu via todo dia aquelas meninas e nunca pensei quão grave aquilo era. E comecei a olhar. Parei de ver e comecei a olhar. Refletir sobre aquela realidade que estava ali me cercando e eu não olhava, apenas via. A fotografia, no meu caso, tirou esse lado ingênuo que eu tinha, e passei a olhar a vida em si com outros olhos”. (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual, 2005: 94).

Dyego Rodrigues Custódio (Projeto Olho Vivo/Rio de Janeiro): “Também tem o negócio da comunidade, antes eu não conhecia quase nada, conhecia a minha rua e por onde passava. Com o curso de fotografia, a gente passou a rodar a comunidade toda. Aí, eu passei a conhecer vários lugares que eu não conhecia, principalmente a parte lá de cima. Tem várias casas antigas mesmos, de pau-a-pique ainda, pessoas bem antigas, bem paupérrimas morando lá, em péssimas condições”. (idem: 68)

Valteone Silvestre (Olhares do Morro/Rio de Janeiro): “Aconteceu comigo uma coisa inesperada, a inclusão nos equipamentos culturais, porque eu passava em frente aqui do Banco do Brasil, sendo que a primeira vez que estou entrando no Centro Cultural Correios aqui foi ontem. Pôxa, sempre tive muita curiosidade. E a fotografia é que está me abrindo esse campo de me modificar e, ao mesmo tempo, conversando com as pessoas, também fomenta uma mudança nos vizinhos, na comunidade, nos meus sobrinhos, criando essa cultura da fotografia da comunidade do Vidigal” (ibidem: 77-78).

Deise Lane (Viva Favela/Rio de Janeiro): “Nós estamos lá todos os dias, respiramos a realidade de lá, e queremos que vocês vejam da mesma forma que nós vemos. Não como é pintado, não como é mostrado pelo pessoal de fora. (...) E é legal ressaltar que muitos de nós, antes de sair da comunidade e fazer um trabalho mais aberto, tínhamos esse preconceito por outras comunidades. Aquela coisa de que só a nossa comunidade valia, só a nossa comunidade era respeitável no meio dessas comunidades violentas. Eu já tive esse preconceito” (ibidem: 85).

Entre os problemas ressaltados pelos coordenadores destes projetos, destaco:

a) falta de concentração e de percepção do alcance da atividade fotográfica:

Entre as dificuldades encontradas, observei a falta de concentração e a falta de percepção do alcance da atividade. Muito mais do que a fotografia a gente está trabalhando milhares de outras questões, mas demorou para perceberem o alcance disso tudo. Eu acho que isso acontece porque a maioria dos projetos de ONGs não tem continuidade e eles têm medo de se envolver e se frustrar mais uma vez (ibidem: 27)

b) não-valorização da imagem do grupo:

Quanto às dificuldades, a gente tinha um problema que eu acho que as comunidades de uma forma geral têm, que é de se mostrarem, um problema de identidade. As primeiras fotos eram muito voltadas para eles ou então de paisagem. Como a paisagem é muito bonita eles só querem mostrar aquilo. Eu pedia uma foto da rua, da comunidade, eles não queriam fazer de jeito nenhum. Existe uma evolução no trabalho que é tentar voltar a fotografia para dentro de casa. Se ele tem aquela foto do álbum de família dele porque ele não pode também se expor um pouco mais? (ibidem: 35)

Tudo indica que os participantes dos projetos - moradores das favelas - também reproduzem as representações estereotipadas e/ou os preconceitos sobre as áreas em que vivem emanados pelos demais habitantes da cidade, não-moradores. Estas assimilações podem ser traduzidas pelo que Barbero (1997) considerou como “enculturação” (ou hibridização cultural). Ou seja, mais do que substituir o modo de vida e as práticas populares, a enculturação disseminou, historicamente, entre as classes populares “a desvalorização e o desprezo de sua cultura, que depois passará a significar unicamente o atrasado e o vulgar” (Barbero, 1997: 134). Ainda para o autor, “isto não representa nenhuma alegação utopista ‘contra a escola’, mas o assinalamento do ponto de partida na difusão de um sentimento de vergonha entre as classes populares de seu mundo cultural, sentimento que acabará sendo de culpabilidade e menosprezo de si mesmas na medida em que se sentem irremediavelmente prisioneiras da in-cultura” (idem). É provavelmente neste sentido que os membros do movimento de inclusão visual ressaltam o problema da auto-estima: no intuito de valorizar as qualidades locais, e não como sinônimos de “atraso” e “vulgar”.

Incentivar a fotografia nestas áreas também tem outra implicação: a população local tinha, até então, grande receio de ser fotografada. Isto acontecia devido ao longo histórico de conflitos e representações estereotipadas. Os fotógrafos, assim, eram vistos como delatores ou jornalistas e o medo da abordagem por parte de traficantes locais, assim como a necessidade de explicar o que se pretendia com aquelas imagens, tornou-

se uma importante questão nesse processo, como pode ser visto na fala de Kita Pedrosa, uma das fotógrafas responsáveis pelo Viva Favela:

No início eles tinham muitos medos em relação a fotografar as pessoas, abordar as pessoas. Tinha que haver toda uma explicação prévia do que era o trabalho. A abordagem partir daí, tinha que falar que o estava se propondo ali com aquela matéria, qual era a diferença daquela matéria para outras matérias. E eles foram ganhando mais segurança; Mas em assuntos ligados a acontecimentos que envolvem a violência, o que a gente coloca sempre em primeiro lugar, é que ninguém deve se colocar em risco. Se tiver algum risco, não cobre. (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual, 2005: 51).

Nesse sentido, é interessante assinalar que a maioria dos representantes destes projetos não usou o termo “favela” ou “favelado” nos seus discursos. A designação “comunidade” e “comunidade popular” é mais recorrente; e um dos representantes até mesmo criticou o uso do termo “comunidade carente”:

a idéia de carência está muito associada à idéia de incapacidade, de coitadinho, de pobrezinho, e qualquer um que conheça a favela, uma comunidade popular, sabe que existe tanta diversidade, tanta variedade de estilos de vida, cultura, trabalho, enfim, tanta coisa que foge a esse estereótipo. (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual, 2005: 53).

O termo empregado – favela ou comunidade – tem um referencial simbólico. A noção de “comunidade”, por exemplo, é freqüentemente ressaltada por ser um termo menos estigmatizante e por remeter à idéia de coesão. Quando falam sobre os problemas, ou demandam soluções para a infra-estrutura local, no entanto, muitas vezes recorrem ao termo “favela”. No contexto dos projetos que buscam uma nova representação para essas áreas, o termo “comunidade” é freqüentemente utilizado pelos fotógrafos-moradores e pelos coordenadores dos projetos.

Nas apresentações que os coordenadores fizeram de seus projetos, ressaltaram como principais objetivos: a) “dar acesso para as pessoas que não tinham acesso” - no caso, acesso aos meios de comunicação e à linguagem audiovisual, b) oferecer aos alunos “a

possibilidade de ver a vida de uma outra maneira”, e c) “propor imagens novas sobre as favelas”. A idéia de que estes jovens “naturalmente” se representariam de outra maneira – positiva - também aparece implícita em vários discursos, a ainda que alguns tenham apontado para a internalização de preconceitos e estereótipos massificados pelas classes dominantes. Stam e Shohat confirmam esta idéia ao dizerem que “quando o próprio grupo está envolvido da construção da sua representação, seus *personagens* existem como pessoas socialmente complexas” (Stam e Shohat, 1995: 74).

2.5. A criação de banco de imagens como mecanismo de sustentabilidade

Se alguns destes projetos de inclusão visual funcionam como uma oficina e, assim, não têm continuidade, outros visam à realização de um trabalho contínuo e, para isso, selecionam jovens a partir de perfis específicos. A Escola Popular de Fotógrafos, por exemplo, privilegiou aqueles que já tinham algum vínculo institucional com organizações não-governamentais, para que os jovens que participassem dos seus cursos pudessem dar continuidade à prática fotográfica. Nas palavras de Diógenes Pinheiro: “não adianta você formar um cara fotógrafo, e ele depois não ter como desenvolver a sua atividade. Então, todos os alunos têm de certa forma algum vínculo com alguma instituição da comunidade onde eles atuam” (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual, 2005: 54). Aparentemente, estão no Viva Favela, aqueles que já participavam de projetos do Viva Rio. O coordenador da Olhares do Morro afirma que sua organização está aberta a todos, mas tudo indica que existe uma seleção na qual o nível de escolaridade dos candidatos, entre outros fatores, é considerado.

O que se observa é que os projetos que mantêm certa regularidade (Escola Popular de Fotógrafos, Olhares do Morro e Viva Favela) têm um sistema de seleção; ninguém entra de maneira fortuita. Grande parte dos jovens presentes no 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro tinha certo grau de instrução e/ou um histórico de participação em projetos sociais (mesmo de outra natureza). O perfil dos futuros fotógrafos, portanto, parece ter grande influência no sucesso do projeto, pois a busca por “talentos” parece, de alguma forma, estar sempre presente.

Estes três projetos cariocas, citados acima, publicam suas imagens na Internet⁵⁷, investindo em um banco de imagens de fácil acesso para comercialização das fotografias produzidas. Destes, o Olhares do Morro, era o único dos três que publicava, até o ano passado, somente as fotografias produzidas pelos jovens iniciantes. A partir de janeiro deste ano, no entanto, o coordenador do grupo passou a inserir seu trabalho pessoal no *site* do grupo e montou exposições fotográficas com seu trabalho e os dos jovens.

2.6. A Olhares do Morro como destoante

Enquanto os projetos sociais fotográficos representados no 1º Encontro sobre Inclusão Visual enviaram seus coordenadores para os debates ocorridos, a *Olhares do Morro* enviou um “consultor de negócios”, marcando, assim, um diferencial importante. Igualmente destoando dos outros, ao apresentar o projeto, este consultor apresentou

⁵⁷ Imagens do Povo (<http://www.imagensdopovo.org.br/>), da Escola de Fotografia Popular; Foto Favela (<http://www.fotofavela.com.br/>), do Viva Favela e Olhares do Morro (<http://www.olharesdomorro.org/>).

Vincent Rosenblatt, coordenador do grupo, como “um francês, um fotógrafo profissional que há dois anos empregou suas economias para melhorar a realidade das favelas do Rio”, colocando-o como um estrangeiro que decide criar um projeto social para ajudar os desprivilegiados do Rio.

Apesar de ressaltar, como os outros, que seu projeto também pretende “quebrar o estigma de que na favela só há violência”, o discurso proferido usa termos como “empreendimento”, “favela” (em contraste à “comunidade” utilizado pelos outros), ressaltando ainda o diferencial do grupo: “tem um foco muito forte na questão da formação profissional”. A postura “comercial” do grupo é sem dúvida muito diferente dos outros: usam termos como “mercado”, “cliente”, “produto” etc.; seu *site* na Internet pode ser lido em inglês, francês e português; buscaram, como já foi ressaltado em um relatório de atividades, “atender o público com o máximo de profissionalismo” (para isso têm uma sede no centro da cidade, e não mais em uma favela) etc. Segundo Vitor Cunha:

O diferencial da “Olhares do Morro” é essa preocupação com a profissionalização de tudo o que a gente faz, do nível que a gente faz. Procuramos estar presentes em todas as oportunidades que possam despertar interesse pelo projeto, para adesão de novos parceiros, de novos financiadores. (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual, 2005: 45).

Um dado interessante ressaltado pelo “consultor de negócios” do grupo: através do FotoRio 2003 tiveram a oportunidade de expor, pela primeira vez, no Centro Cultural da Light e, a partir daí, surgiram novos patrocinadores. Em suas palavras:

Nosso trabalho teve uma visibilidade e daí pra frente aumentaram as parcerias, especialmente com empresas ligadas à imagem, como Seedlab, Studio Oficina, Ateliê da Imagem, Selulloid AG. Recebemos também apoios, como os da FNAC e

do Consulado da França, e a assessoria da Maximum Services e da High Quality (ibidem).

Apesar disso, depois das exposições de 2003 e do encontro de 2004, o coordenador da Olhares Morro decidiu não mais participar destes eventos. A contradição na proposta desta organização é que, tudo indica, os jovens que dela participam não conseguem se sustentar com a venda de imagens, ou seja, o recebimento de seus direitos autorais, como afirmou o “consultor de negócios” no 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro:

Mas a fotografia não é a única atividade da “Olhares do Morro”, que tem um foco muito forte na questão da formação profissional. Hoje [2004] nós temos no Santa Marta um Núcleo de Expressão Visual, o NEV1, buscando criar oportunidades e espaços onde esses jovens possam colocar suas imagens e, eventualmente, viver dos seus direitos autorais. (Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro, 2005: 44).

A questão relativa aos direitos sobre as imagens parece ser um tanto quanto ambígua. Até que ponto os fotógrafos têm liberdade para utilizar as fotografias que produzem no âmbito dos projetos sociais e cursos de fotografia como desejarem? No caso da *Olhares do Morro*, por exemplo, todo o acervo produzido permanece em um banco de imagens, na sede do grupo. Para publicá-las, portanto, os fotógrafos devem solicitar as imagens ao coordenador. Os jovens garantiram que nunca tiveram qualquer problema em relação à publicação das suas imagens; mas até que ponto esta liberdade realmente existe? Como podem interferir na comercialização das suas fotografias (escolher, determinar o preço, negar vendas etc.)?

Gerar renda e educar visualmente os jovens das classes populares são questões urgentes em nossa sociedade. É uma das grandes demandas desses jovens, como afirmam Peixoto e outros: “para a maioria dos jovens do meio popular, os estudos universitários

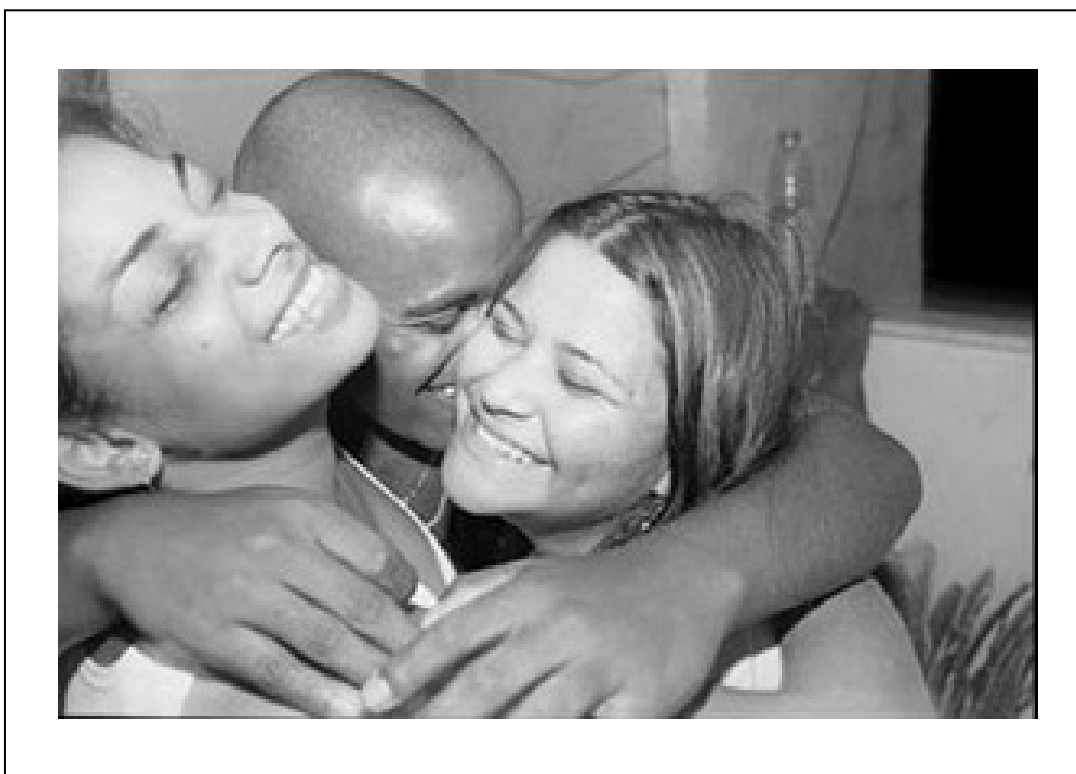
ou as especializações técnica, esportiva e artística estão associados à conquista de autonomia e independência financeira em relação aos pais, mas, principalmente, à possibilidade de ascensão social” (Peixoto et al, 2006). Não pretendo aqui, portanto, limitar esse debate a uma comparação entre os dois tipos de projetos observados, o objetivo é contextualizar o debate. Independente de que inclusão se está tratando, e de onde se pretende incluir esses jovens de baixa renda, o interessante é analisar o resultado desses projetos: a produção de fotografias. O que eles trazem de novo? Podem, de fato, interferir em uma representação já encravada sobre as favelas? As fotografias produzidas por esses jovens conseguem reverter a representação negativa destes espaços, tão socialmente estigmatizados?

A partir destas questões, procurarei me deter mais atentamente na análise do grupo *Olhares do Morro*, pois é um dos mais representativos no que diz respeito à produção e à circulação de suas fotografias⁵⁸. Seu *site* (*Olhares do Morro - Fotografia e Cidadania*⁵⁹) é dos mais bem estruturados, e conta com um grande acervo de imagens. Desenvolverei no capítulo a seguir.

⁵⁸ Apesar de, por motivos políticos e/ou pessoais o grupo hoje não fazer parte do chamado “movimento de inclusão visual” e se quer manter uma relação de proximidade com os outros projetos fotográficos cariocas.

⁵⁹ <http://www.olharesdomorro.org>

CAPÍTULO 3



Ivanildo Carmo dos Santos

OLHARES DO MORRO: A ORGANIZAÇÃO E SEUS ENVOLVIDOS

A *Olhares do Morro* é uma organização não-governamental que funciona como uma agência de imagens das favelas e tem por objetivo principal capacitar jovens⁶⁰ para formar uma rede de correspondentes capaz de nutrir um acervo de fotografias a serem comercializadas. Para alcançar tal objetivo, a ONG, que teve sua primeira sede na favela Santa Marta, zona sul da cidade do Rio de Janeiro⁶¹, oferece, através de diversas parcerias, materiais fotográficos e cursos técnicos de fotografia e laboratório para os participantes. As imagens produzidas são publicadas e comercializadas em diversos meios, com jornais, revistas, *sites* da internet e exposições, tanto dentro quanto fora do país⁶². As fotografias também são expostas através de projeções em favelas da cidade (principalmente naquelas onde vive algum representante do projeto), com o objetivo de mostrar o trabalho realizado pelo grupo para os próprios moradores e interferir de forma positiva na auto-estima destas pessoas que, supostamente, passariam a se identificar com essas novas imagens vinculadas (e que não têm uma relação direta com violência do tráfico de drogas e/ou dos conflitos relacionados às incursões policiais aos morros⁶³).

⁶⁰ Sendo “juventude” aqui entendida enquanto categoria (Novaes, 1997; Abramo e Venturi, 2000; Alvim, 2002), explícito de que juventude estou tratando: jovens moradores de favelas cariocas, ou seja, “socialmente definidos como *jovens carentes* ou *jovens de comunidades*” (Novaes, 1997: 121), que têm entre 14 e 32 anos, dos sexos masculino e feminino, pobres, e em sua maioria negros. Ao tratar de uma juventude específica assumo a existência de diferenças entre jovens em termos de culturas, classes, grupos e configurações sociais (Mauger, 1995 apud Novaes 1997).

⁶¹ Em 2005, ano em que foi realizada uma parte fundamental da pesquisa de campo, a ONG funcionava em uma sede provisória em Santa Tereza, bairro do centro da cidade, atendendo a fotógrafos de outras favelas como a Rocinha e o Vidigal.

⁶² Algumas importantes exposições realizadas pelo grupo foram: na Unesco (França, 2004), no Encontro Internacional de Fotografia de Arles (França, 2005) e na Exposição Internacional de Arte de Miami Beach – Art Basel (EUA, 2005).

⁶³ No Rio de Janeiro o termo “morro” também é utilizado para se referir as favelas, que em sua maioria estão localizadas nas encostas das colinas da cidade. O termo “asfalto”, por sua vez, é amplamente utilizado em oposição ao “morro”, significando a parte da cidade mais urbanizada e, portanto, mais rica.

A ONG / agência tem, igualmente, seu próprio *site*, **Olhares do Morro – Fotografia e Cidadania**⁶⁴, onde é possível consultar um acervo de cerca de trezentas fotografias, além de *clipping*⁶⁵, agenda de eventos, convites para exposições etc. Através deste *site* o comprador pode escolher as imagens que desejar e/ou fazer encomendas. Vincent Rosenblatt, coordenador e idealizador do projeto, acredita que há uma imensa demanda nacional e internacional por imagens de favelas, e que as imagens da pobreza representam um fluxo financeiro, um mercado. Então: “Nada mais justo do que as pessoas que habitam as áreas mais pobres participem desse mercado e conquistem uma parte do bolo” (Rosenblatt, 2004: 71). Assim, a ONG também busca profissionalizar esses jovens, para que possam ser inseridos no mercado de trabalho e concorrer como qualquer outro fotógrafo da cidade:

Quando eu escrevi o projeto eu tinha essa visão de mercado, de tentar alcançar uma certa sustentabilidade. E a aposta foi levar a sério o trabalho que surgiria dos jovens. Era: as fotos que vão surgir valerão como qualquer outra de um fotógrafo já formado do asfalto. Entende? Teria que entrar na concorrência. Nos museus, nas galerias, nas coleções, mas também na imprensa, na imprensa institucional, nos meios de comunicação customizados... Tem todo um mercado. Então eu tive essa visão analítica de ver como que a gente poderia continuar, levar a sério, fazer uma rede com as escolas e com os laboratórios. À medida que eu conhecia o meio da fotografia no Rio eu ia fazendo contatos e... era isso. (Vincent Rosenblatt).

Rosenblatt sabe que uma abordagem dos jovens que atenda suas demandas psicossociais é importante - pois os jovens fotógrafos do grupo muitas vezes sofrem preconceitos ao circularem por outros setores da sociedade. Mas considera que, se há pouco dinheiro, este deve ser investido na formação técnica dos jovens e na elaboração de exposições para exibição dos seus trabalhos, como forma de reverter esse quadro na prática. Nas palavras do coordenador:

Não é ocupacional. Não é pra brincar de fotografia, ou para um jovem não ficar na rua o tempo todo. Não pretendo salvar ninguém, não tenho esse papo... não sou educador, não tenho saco pra isso. Eu posso ter uma postura de empreendedor que incentiva o empreendedorismo deles e de resgatar uma forma de se colocar e se

⁶⁴ <http://www.olharesdomorro.org>

⁶⁵ Conjunto de notícias publicadas na mídia sobre o grupo.

relacionar. Se eu tivesse uma mega-organização, muitos parceiros, patrocinadores, poderia engajar uma psicóloga, uma educadora... fazer muito mais brincadeiras, ter uma abordagem global da pessoa.

3.1. A organização

Localizada em uma área privilegiada, em um bairro nobre do Rio de Janeiro, a favela Santa Marta, situada no morro Dona Marta, tem aproximadamente 12.000 habitantes⁶⁶ e vista para belas paisagens. Já foi cenário de alguns documentários (“Santa Marta: duas semanas no morro”, de Eduardo Coutinho, 1987 e “Notícias de uma Guerra Particular”, de João Moreira Salles, 1999), de eventos sócio-culturais internacionais (gravação do clipe “They don’t care about us” de Michel Jackson, em 1996 e visita da Rainha da Inglaterra), de romances literários (“Abusado”, de Caco Barcellos, 2004) etc. Além disto, esta favela também é reconhecida por suas iniciativas culturais ligadas aos direitos humanos. Sua localização geográfica foi um dos importantes fatores para o acolhimento do primeiro núcleo do Projeto *Olhares do Morro*, como afirma Rosenblatt:

A escolha do Dona Marta, como base, também teve outros critérios, como sua posição central no bairro de Botafogo, belos mirantes, com vista para o Pão de Açúcar e o Corcovado e, principalmente, a colaboração da associação de moradores do morro, que vem desenvolvendo um ótimo trabalho social (Rosenblatt, em entrevista ao *site Photos*⁶⁷).

Segundo ele, se não percebesse na favela um “potencial artístico importante”, não teria implantado o projeto: “*Olhares do Morro* tem um valor social simbólico, mas permanece, antes de tudo, um projeto artístico”, afirma. Podemos entender que a escolha desta favela se fez por critérios estéticos, entre outros, o que reforça a proposta comercial do projeto (e da agência de imagens)⁶⁸.

⁶⁶ Dados retirados do site Agência de Notícias das Favelas (<http://www.anf.org.br>).

⁶⁷ <http://www.photos.com.br>

⁶⁸ Em um primeiro momento, os fotógrafos recebem suporte para a livre produção do seu trabalho, independente deste ter uma utilização comercial possível.

A idéia de implementar um projeto social de fotografia surgiu a partir de uma palestra ministrada pelo fotógrafo independente Vincent Rosenblatt em um curso de formação de lideranças comunitárias promovido pela Associação de Moradores desta favela. Segundo Rosenblatt, após sua explanação⁶⁹ muitos participantes teriam se interessado pela fotografia, formando então o primeiro grupo de alunos que, mais tarde, também se tornariam monitores dos cursos. Após a criação do projeto inicial, aprovado pelo programa “Residência de Artistas”, do Serviço Cultural do consulado da França no Rio de Janeiro, que ofereceu recursos para custear o projeto neste primeiro momento, Rosenblatt também recebeu um importante apoio do presidente da Associação de Moradores local, André Fernandes, que no mesmo ano (2002) disponibilizou um antigo posto de saúde para servir de sede do grupo, nascendo assim o primeiro *Núcleo de Expressão Visual* – NEV1.

No primeiro núcleo foi montado um pequeno laboratório para revelação das fotografias (em preto e branco), além da elaboração de contatos e ampliações:

Lá eu montei um laboratório pequeno, e já tínhamos condições de revelar fotos p&b, ampliar, fazer contatos. recebi algumas doações de poucas câmeras reflex bem antigas, mas já dava pra ter um salto qualitativo. E depois, através da mediatização recebi mais doações de câmeras. (Vincent Rosenblatt).

Para os primeiros alunos, então, foram distribuídas câmeras fotográficas descartáveis doadas através de um apoio institucional da FNAC. Em um segundo momento, o projeto também conseguiu apoios através de leis de incentivo federal e estadual, além de parcerias com escolas e laboratórios fotográficos como o Ateliê da Imagem e a Selulloid AG Comunicação Customizada. Através destas parcerias, os fotógrafos são

⁶⁹ Neste primeiro encontro, Rosenblatt falou sobre a representação das favelas na imprensa e sobre a fotografia, além de ter distribuído as primeiras câmeras fotográficas, recolhidas uma semana depois.

beneficiados com estágios e bolsas de estudo. Pretendem, dessa forma, criar uma rede de empresas solidárias para capacitar os jovens que participam do projeto nas diversas profissões ligadas à imagem.

O grupo é aberto a novos participantes durante todo o ano. O trabalho com cada novo fotógrafo, portanto, é individual, não havendo turmas formadas para cursos (os jovens, em um segundo momento, são encaminhados para escolas parceiras para realização de cursos). Nas palavras do coordenador:

A verdadeira entrada no projeto não acontece de um dia pra outro. É uma pessoa que se prende à fotografia, volta, procura. A gente não tem muito meio, não tem muita câmera, não tem muito filme, não tem muito tempo pra dar também, mas quem realmente investe, e quer, vai conseguir bolsa no Atelier da Imagem.

A dinâmica é a seguinte: ao procurar o grupo, o(a) jovem recebe um filme, uma câmera (caso não possua uma), um manual e algumas indicações sobre seu uso (o que é e como funciona o diafragma, a velocidade / o tempo de exposição etc.) e é estimulado a se expressar através das fotografias. O tema é livre. Segundo os jovens, não há qualquer indicação sobre o que deve ou não ser fotografado. Após as primeiras imagens produzidas – individualmente –, o coordenador reúne o grupo e/ou o fotógrafo e discute as escolhas estéticas e de conteúdo. A partir daí, passam a ser discutidas as técnicas fotográficas em si (efeitos, iluminação etc.). Os alunos “mais interessados” são encaminhados para cursos técnicos em escolas parceiras como o Atelier da Imagem, uma reconhecida escola de fotografia da cidade:

Eu prefiro trabalhar a partir dos erros, dos devaneios, do que vem da expressão primária da pessoa através da imagem. Meu papel é esse. Pra ensinar a técnica, eu terceirizo. Eu tenho convidados... O que me interessa é a pessoa entrar ali e conseguir se achar através da fotografia, entendeu? (Vincent Rosenblatt).

Diversos jovens recebem o primeiro filme e não retornam, se desinteressam. Isso é causado, por vezes, pela ausência de uma rotina pré-estabelecida de cursos e encontros,

outras pela não-identificação com o grupo. A divulgação das atividades da organização se dá principalmente através de boca-a-boca e das projeções realizadas nas favelas. Já promoveram oficinas com projetos parceiros para atrair novos jovens, mas apenas uma minoria continuou no projeto.

Não há um momento certo para entrar para o grupo, nem para sair dele. Como a idéia é criar (e sustentar) uma agência de imagens, o jovem fotógrafo estará sempre ligado ao grupo, à medida que tem fotos disponíveis para comercialização⁷⁰. Há, também, vários níveis de participação:

Olha, eu tenho no acervo fotos de 50 pessoas. Um acervo de 40, 50 pessoas. Eu tenho que recontar, porque tem gente que tem poucas imagens, tem outros que têm imagens pra caramba. Muitas pessoas passaram, deram uma canja e foram embora. A gente guarda as imagens e, quando vende, a gente sabe onde mora, quem é quem. (Vincent Rosenblatt).

Alguns jovens têm mais tempo disponível e, portanto, investem mais na prática fotográfica do que aqueles que precisam trabalhar, pois a comercialização das imagens não é regular:

Agora às vezes tem um jovem que não consegue se sustentar com a fotografia, não vende bastante foto, não tem o trabalho pra ele, e ele tem que procurar outra oportunidade, mas isso não significa que no final de semana ele não vai fotografar, e uma vez por mês vai querer me encontrar, me mostrar às novidades, e acrescentar no portfólio da gente algumas fotos. Então tem vários níveis de participação. (Vincent Rosenblatt).

As fotos são avaliadas por Rosenblatt e, às vezes, pelos demais fotógrafos, antes de serem expostas. Alex Basílio, um dos fotógrafos do grupo, afirmou que, hoje, os fotógrafos também têm um olhar mais crítico, podendo participar dessa análise junto ao coordenador. Não fotografam a violência armada ou relacionada ao tráfico de drogas:

E também não pode. Não pode porque eles moram lá, a vida deles não vale muito caro. É muito fácil morrer. Você é um jovem, negro, favelado, sua vida e nada é a

⁷⁰ Todo o material (inclusive os negativos) produzido pelos participantes permanece sempre em poder da ONG, mesmo após o afastamento do jovem do grupo.

mesma coisa. (...) Todo mundo pergunta isso: por que não fotografar a violência? Porque todo mundo quer fotografar a violência! Eu sempre falo: se os comandos tivessem um assessor de imprensa seria o melhor, porque eles conseguem matérias o tempo todo. E o resto, cara? E esses jovens que não tão nem perto do tráfico, que é a maioria, que não tem nada a ver, que procura outra forma de se afirmar? (...) E, primeiro, o foco é outro. Segundo, danem-se as fotos de traficantes, porque até traficante vaidoso tem, traficante que quer aparecer... (...) Então eu acho que a própria pergunta traz uma expectativa de quem mora no asfalto, entendeu? E quando você vê que 99% do que sai sobre a favela tem a ver com a violência, ou o fantasma da violência, ou as meninas, as patricinhas, que vão namorar traficantes... Isso é um discurso que tem um valor simbólico que tem uma função, na verdade. Então eu sempre vejo jornalistas decepcionados ao verem que os jovens *Olhares do Morro* não participam da alimentação dessa fantasia. (Vincent Rosenblatt).

Com a mudança na presidência na Associação, em 2004, tiveram que passar para outro espaço, na parte mais baixa do morro, cedido por uma Igreja. Lá, montaram um laboratório pequeno, mas melhor equipado que o anterior. Nesse segundo espaço, a *Olhares do Morro*, em parceria com o Projeto Subsolo, realizou uma oficina de *pinhole* para crianças de sete a doze anos. Alguns amigos do coordenador e outros convidados também já deram aulas como voluntários do projeto.

Hoje a ONG funciona com cerca de quinze fotógrafos, que participam mais ou menos ativamente do grupo, e procura criar recursos para sua sobrevivência financeira dentro do que chamam de um “desenvolvimento sustentável”⁷¹, ou seja, comercializando suas fotografias. Segundo o coordenador, o valor das imagens comercializadas depende não apenas do tamanho, mas também do comprador. Fotografias vendidas para colecionadores e para a imprensa (e há uma variação considerável dentro deste último) têm valores diferenciados, dependendo também da mídia em que a imagem será veiculada. Rosenblatt explica, por exemplo, como é a negociação da venda de fotos com o jornal *Le Monde* (FR): cobra o valor de acordo com a tabela do jornal. Nas palavras

⁷¹ Categoria utilizada pelo coordenador da ONG.

dele: “As vendas de fotos para imprensa podem ter valores bem diferente, dependendo da mídia. São dois mercados (coleção e imprensa) completamente diferentes”.

De cada foto vendida, 60% do valor são para o fotógrafo-autor e 40% para a instituição que, segundo os envolvidos, financia cursos de capacitação profissional, material etc. Essa divisão também pode acontecer para os trabalhos independentes realizados pelos membros do grupo, como aconteceu com Daniel Martins, convidado para fazer um trabalho para o Programa Fantástico, da Rede Globo. A comercialização, deste modo, não é apenas das imagens, mas também dos serviços dos fotógrafos.

A maioria das fotografias é vendida para colecionadores particulares estrangeiros, “para colocar em casa mesmo”, como afirmou Alex. Algumas também vão para *sites* e/ou revistas. Nas palavras de Daniel: “O nosso mercado é maior lá fora do que aqui. Os nossos patrocinadores, nossos apoiadores, a gente tem mais facilidade lá fora do que aqui”. A maior parte dos investidores e compradores de fotos do grupo é francesa, rede conseguida através dos contatos que o coordenador, um francês, criou ao longo de sua trajetória.

Segundo Ricardo de Jesus, outro fotógrafo do grupo, Rosenblatt é o próprio mediador, responsável por comunicar aos jovens quantas fotos ele vendeu e quanto devem receber. É ele também quem diz para onde as fotos foram vendidas. O coordenador, deste modo, concentra diversas funções: propõe exposições, busca financiadores, atualiza os *sites*, amplia as fotos, entra em contato com colecionadores, propõe matérias na mídia etc. A administradora, uma empresa terceirizada, é a responsável pela contabilidade e prestação de contas aos financiadores:

A administração está terceirizada para uma empresa, é uma empresa que por estatuto é o secretário executivo, então toda a parte de venda, de captação, administração, contabilidade e prestação de conta, é feita por um puta profissional que tem esse escritório na Lapa. [MAXIMUM SERVICES Consultores Associados S/C Ltda, representada por Vitor Cunha, consultor e presidente] Onde a gente inclusive tem a sede administrativa. E isso foi a melhor coisa que me aconteceu, porque essa parte administrativa, burocrática, enorme, eu fazia também. Mas não dava. Então eu tenho um profissional muito sério. Nesse mundo de ONG tem que ser muito bem assessorado, porque pode cair em mazelas. E também tem muita filantropia. É um perigo. Além de todas as dificuldades, tem essa. Então essa parte dá a base para o crescimento da ONG, porque quando a gente faz um relatório de atividades, uma prestação de contas, em geral a gente arrasa. Furnas, por exemplo, os relatórios, as prestações de contas que a gente faz, eles colocam como modelo, como padrão para todas as ONGs que eles trabalham. O trabalho é muito pequeno, em valor, em números, mas ele tá bem feito. E isso cria um capital de confiança muito importante (Vincent Rosenblatt).

O controle das vendas, assim como a comercialização das imagens produzidas e dos serviços dos fotógrafos, é realizado por uma empresa de produção cultural, a Superart, uma empresa comprada em determinado momento da estruturação da ONG (e da agência de imagens) para regularizar as vendas. Alguns fotógrafos do Núcleo de Expressão Visual, como Jorge Alexandre Firmino, tornam-se sócios do empreendimento, mas, na prática, não participam ativamente dos procedimentos burocráticos:

eu acho que tem coisas que devem ser mais discutidas. (...) A gente está participando da estrutura de uma ONG, onde a gente tem o nosso nome no estatuto, com muitos adolescentes, uma garotada muito nova, e a gente não tem um relatório do que entrou e do que saiu, sabe? Se a gente participa da ONG... (Jorge Alexandre Firmino).

Ter sido criada em uma favela e com o estatuto de uma ONG, são dois fatores que, sem dúvida, favoreceram o crescimento da organização. Sua estrutura administrativa, assinalada no estatuto, conta com moradores da favela Santa Marta desempenhando diversos papéis, o que favorece a captação de recursos e desperta os interesses internacionais. Hoje, apesar de burocraticamente ainda existir enquanto ONG, o coordenador busca aproximar seu trabalho à idéia das agências internacionais de fotografia. Segundo Rosenblatt, esta situação teria sido resolvida pela criação da

produtora cultural Superart (2004-2005) para separar as atividades de formação profissional (*Olhares do Morro*) da necessidade de criação de um instrumento de inserção dos jovens fotógrafos no mercado.

Desde 2006 a ONG atende “clientes” na Lapa, um bairro do centro do Rio de Janeiro. Segundo o coordenador, a mudança de endereço ocorreu para facilitar o acesso de jovens de todas as áreas da cidade, e para aproximá-los do mercado de produção e distribuição das imagens, tornando-o também “mais acessível” aos “clientes” da agência. Essa atitude foi criticada por um (e apenas um) dos fotógrafos do grupo, que acredita que essa distância pode prejudicar o acesso dos moradores ao núcleo: “essa questão desse núcleo fora eu acho que não é interessante. Eu acho que vai perder um pouco da identidade”.

3.2. Trajetórias 1 - O coordenador

Vincent Rosenblatt é um francês de 33 anos, formado pela Escola Nacional Superior de Belas Artes de Paris. Conheceu o Brasil através de um festival de cinema brasileiro, em Paris, onde foram exibidos filmes do Cinema Novo⁷², sendo que os dirigidos por Glauber Rocha mais chamaram sua atenção. De acordo com Rosenblatt, estes filmes o incentivaram a vir conhecer nossa realidade:

E também eu acabei passando um verão em Paris sem viajar, eu mergulhei num festival de cinema brasileiro, com todos os filmes do Glauber Rocha, todos os filmes do Cinema Novo, enfim, eu adorei e... e me identifiquei muito. Eu quis ir. Então eu ganhei uma bolsa de intercâmbio que era pra três meses. Acabei ficando nove.

⁷² O Cinema Novo foi um movimento dentro do cinema brasileiro da década de 60 que, assim como o “cinema direto” e o “cinema verdade” pretendia “dar voz ao povo”. Com este intuito, cineastas, em sua maioria oriundos da intelectualidade da região sudeste, procuravam no sertão nordestino locações para seus filmes que deveriam tratar do “verdadeiro Brasil”.

Foi primeiro para São Paulo (buscava uma “megálópole”, uma “cidade multicultural”), onde visitou uma exposição intitulada “Retratos da Violência”. Nas palavras de Rosenblatt:

Era uma exposição de fotografos de um jornal, o Notícias Populares. E lá, tive um choque. Um choque, um susto como nunca, esteticamente. Um choque cultural, quase o maior choque cultural que eu tive no Brasil. Tem que imaginar: um pequeno burguês parisiense, que tem uma idéia do que quer fotografar (...). E a exposição era chocante! Eram as mortes violentas diárias da periferia de São Paulo fotografadas de uma forma muito estética. Ampliações em papel brilho, grande, sangue derramado, cérebro em pedaços. O fotógrafo se abaixando, pesquisando o melhor ângulo para mostrar o sangue, a carne, a carnificina humana. De uma forma jornalística, sem nenhum pudor, sem nenhuma restrição. Sem respeito; eu pensei na época. Uma forma de representar a morte, de lidar com a morte, com o corpo morto muito diferente da européia. Muito diferente! Então eu posso dizer que eu cheguei no Brasil naquele dia, verdadeiramente.

Rosenblatt afirmou que não queria se limitar “ao lado autorizado” da cidade, mas conhecer “o outro Brasil”. A partir desta exposição, então, estabeleceu contatos com ONGs e movimentos sociais, descobrindo aos poucos o que chamou de “todo esse laboratório social”: questões relacionadas à reforma agrária, às favelas, à distribuição de renda etc. Foi assim, segundo ele, que pôde perceber as contradições entre o que é publicado na imprensa e o que acontece nos lugares mais pobres, em especial nas favelas. Em suas palavras:

Durante esse tempo eu percebi a diferença entre o que sai na imprensa e o que acontece nas favelas, a discrepância da representação e as versões verdadeiras. Porque muitas vezes não há jornalismo de investigação (...). E eu tava descobrindo um pouco as mazelas das relações sociais, raciais, brasileiras, né? E eu gostava muito de estar nas favelas, mas eu não me sentia a vontade como fotógrafo, de ir lá, acompanhado por jovens me dando segurança, sabe, duas horas aqui, duas horas lá, uma relação muito superficial (...) ser mais um gringo, mais um fotógrafo do asfalto que vai fazer foto na favela...

Dentre as lideranças e organizações que conheceu, estava André Fernandes, presidente da Associação de Moradores da favela Santa Marta, no Rio de Janeiro, e idealizador do *site Agência de Notícias das Favelas*⁷³ que, tal qual o nome já indica, pretendia fornecer notícias e imagens das favelas cariocas. Através do projeto da Agência, no qual ficou

⁷³ ANF: <http://www.anf.org.br>

encarregado de fornecer imagens – “todo tipo de imagem” -, e também por causa do seu ofício de repórter independente, Rosenblatt começou a fotografar as favelas da cidade.

Já neste período, ele sentia que havia “uma falta de representação deles mesmos”, e de “uma linha positiva” que permitisse que os jovens se identificassem com o que vissem. Decidiu, então, criar o projeto da *Olhares do Morro*, que inicialmente não tinha a estrutura de uma ONG, mas era um projeto alojado em uma organização não-governamental que Fernandes presidia. Já conhecia projetos sociais que trabalhavam com fotografia, pois, segundo ele, este tipo de projeto é comum entre os franceses: “Não só em favela, mas tenho consciência da mundialização dessa questão. Os franceses, inclusive, exportam muito isso. Nos próprios bairros da periferia, na África, no mundo inteiro. É quase uma especialidade nacional isso” (Vincent Rosenblatt).

Associa essa ação a um engajamento político. Tudo indica que a fotografia “engajada”, hoje, não é mais produzida somente no âmbito das guerras, como sugeriu Sontag (2003), mas está relacionada à auto-representação de grupos “minoritários”. Essa idéia – da fotografia engajada - está presente em grande parte dos textos que tratam de projetos fotográficos (Copque, 2003; Flores, 2004; Guran, 2004; Ripper, 2004; Rosenblatt, 2004) mesmo que, na prática, nem todos a utilizem de forma política.

3.3. Trajetórias II – Os Fotógrafos

Foram realizadas entrevistas com cinco fotógrafos que participaram em diferentes momentos da *Olhares do Morro*: um que participou da primeira oficina oferecida pelo coordenador, ainda no curso de formação de lideranças comunitárias – Alex Basílio (Santa Marta); dois que entraram para o grupo logo após a criação do primeiro Núcleo de Expressão Visual (NEV1) – Ivanildo Carmo dos Santos e Jorge Alexandre Firmino (Santa Marta) - e dois que entraram mais recentemente – Daniel Martins e Ricardo de Jesus (Rocinha) -, cujos trabalhos hoje são os mais destacados do grupo⁷⁴. Alex, Daniel e Ricardo têm aproximadamente 20 anos, Ivanildo e Jorge Alexandre são mais velhos, por volta de 30. A idade é importante não apenas porque reflete certo amadurecimento em relação à crítica ao projeto, mas porque, neste caso, também aponta para momentos diferentes do grupo.

Alex Basílio tem 21 anos, e é o único jovem que participa do grupo desde o início (2002) e ainda está ligado ao projeto. É negro e está concluindo o segundo grau Normal em uma escola da rede pública no Jardim Botânico (zona Sul do Rio de Janeiro). Já participou de outros projetos sociais oferecidos por organizações não-governamentais, não vinculados à fotografia. Sempre gostou de fotografia, mesmo antes de entrar para o grupo, e já tinha fotografado sua família, algumas festas etc. Tinha “a famosa saboneteira” (uma máquina simples, automática) em casa, mas nunca tinha “fotografado na verdade”: “um contato direto, uma coisa mais específica, mais por dentro da coisa nunca tinha rolado antes do Olhares do Morro”. Uma visão mais crítica em relação à

⁷⁴ Os dois estiveram na França para participar de uma exposição do grupo nos Encontros Internacionais de Fotografia de Arles (FR).

imagem fotografada, assim como a parte técnica, portanto, só adquiriu depois que passou a frequentar o grupo.

Alex, que no início trabalhou como monitor, transmitindo os conhecimentos adquiridos nos cursos que fez no Ateliê da Imagem⁷⁵ aos novos ingressos, também foi responsável pela entrada de Daniel Martins e Ricardo de Jesus no grupo. Os três estudavam juntos em uma mesma escola, e Alex, que costumava andar com a câmera e os contatos feitos na mochila, sempre mostrava suas fotografias e falava sobre os cursos com os amigos.

Ao decidir participar da *Olhares do Morro*, conversou com alguns moradores (e traficantes de drogas locais), não para “negociar” qualquer coisa, mas para, segundo ele, dizer que havia começado um curso de fotografia na comunidade, que pretendiam fotografar os moradores etc. Como o objetivo do trabalho do grupo não era fotografar a violência – nem aquela do tráfico de drogas, nem a da polícia -, não houve qualquer problema em relação a isto, com nenhum dos dois lados: “Então a gente explicava o que a gente tava fazendo, porque no início também foi difícil, apesar de ser morador”.

Segundo Alex, a dificuldade inicial se deu

porque, assim como em qualquer lugar, pra tu chegar com uma câmera na mão e sair largando o dedo... a princípio todo mundo vai ficar surpreso, não é? Quem é, de onde é, pra que é, pra onde vai, de onde ele veio... E na comunidade foi mais ou menos isso. Você chegava pra fotografar: não, espera aí, o que é que é isso aí, o que é que tu tá fazendo, e tal. E tem toda a questão do tráfico também, que você, por morar lá, sabe o que deve fazer e o que não deve.

Os moradores, de modo geral, ficaram curiosos:

Sempre vem a pergunta: aonde vai colocar? Aonde vai aparecer a foto. E a gente sempre fala: essas fotos são nossas, aqui pra comunidade mesmo, a gente vai fazer exposições aqui, projeções... E mais pra frente, quando começou a surgir a idéia do *site*, aí começamos a falar: vai pro nosso *site* também, pra exposições... E sempre

⁷⁵ Lá, fez cursos de Laboratório 1 e 2, Photoshop e Organização Digital. Foi o primeiro aluno a ser beneficiado dessa parceria com o Atelier, logo após o início do projeto.

que fosse selecionada alguma foto pra uma exposição fora da comunidade a gente falava e convidava essa pessoa também.

Ivanildo Carmo dos Santos, tem 26 anos e, assim como Alex e Jorge Alexandre, nasceu e sempre viveu na Santa Marta. Está na *Olhares do Morro* desde 2002, e nunca participou de outro projeto social. Ivanildo conheceu o grupo de uma maneira peculiar:

Na verdade eu conheci o *Olhares* através de um pedreiro que estava fazendo obras lá em casa. Quando eu conto essa história o pessoal acha até engraçado. Eu já tinha uma máquina fotográfica em casa, mas não sabia usar. É a profissional que eu uso hoje em dia. (...) Ele me viu com a máquina e falou: você tem uma máquina legal, você sabe usar? Eu falei que não; ele: “tem um francês aí no morro, tá dando aula de fotografia”; eu falei: é mesmo? Não tô sabendo disso não... Porque quando o Vincent começou não tinha divulgação na comunidade. (...) O Vincent começou experimentalmente, com as máquinas descartáveis, e mandou bronca lá pra quem queria aprender. Ele deixou [as câmeras], e depois foi vendo como é que ia ser o desenvolvimento do trabalho.

Antes de entrar para o grupo, Ivanildo já tinha fotografado com uma câmera semiprofissional do irmão. Foi quando descobriu sua paixão pela prática:

Ele deixou comigo um tempo para eu fazer umas fotos na praia, e fiz, só foram uns dois filmes que eu fiz, depois eu devolvi pra ele, ele vendeu. Mas eu fiquei com aquele negócio na cabeça - eu tenho que ter uma máquina dessa. Porque quando eu vi a imagem assim, perfeita, quer dizer, o sol, os raios do sol quando batia na água você via brilhando que nem uma estrela, sabe? Bem nítido (...), nossa! Que maravilha! Aí depois disso eu ganhei a minha. E tô usando ela até hoje.

Através da organização, fez cursos no Ateliê da Imagem⁷⁶ e, com o conhecimento adquirido, se tornou monitor do grupo. Hoje estuda Comunicação Social em uma universidade privada onde conseguiu uma bolsa de estudos. Ivanildo afirmou que, após sua inserção no grupo, teve contato com outros moradores da favela que não conhecia, pois morava na parte baixa do morro e não freqüentava a parte de cima.

Jorge Alexandre Firmino, ou Tandy, como é conhecido, é o mais velho do grupo. Hoje, com 32 anos, se destaca pela longa trajetória de envolvimento com o que chama

⁷⁶ Cursou: Laboratório, Photoshop, Organização Digital e “Como Manusear uma Máquina Digital”.

de “movimentos sociais”: já participou de outros projetos sociais e trabalhou em outras organizações não-governamentais. Além disso, participou da TV Comunitária da Santa Marta entre 1999 e 2001, o que lhe permitiu inserir-se em um curso superior (Comunicação Social) em uma faculdade privada. Foi quem estimulou o ingresso de Ivanildo nesta mesma faculdade, que conheceu através de um curso do Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária (NECC/FACHA). Segundo Tandy, nas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) já havia a preocupação em mostrar “o outro lado” da vida nas favelas, trabalhando diretamente com os moradores:

O objetivo do grupo é fortalecer a comunicação comunitária. A TV de rua. Eles incentivaram bastante. (...) Às vezes levam o pessoal da comunidade para lá, para fazer alguns cursos, é uma troca, na realidade.

Jorge Alexandre é uma espécie de liderança local, e há alguns anos tem um cargo administrativo em uma organização não-governamental situada no “asfalto”. Entrou para a *Olhares do Morro* entre 2002 e 2003, quando conheceu o grupo através de uma matéria em um jornal:

Eu conheci o Olhares fora da comunidade, lendo o Jornal do Brasil. E era bem próximo à minha casa, e eu não sabia. Assim, eu sabia que devia ter uma parada, talvez um curso de fotografia, alguma coisa assim, mas não tinha muita gente falando sobre.

Ele já tinha feito um curso de vídeo no SENAC e já possuía sua própria câmera, mas teve dificuldades de participar das atividades do grupo por causa dos horários dos encontros:

os trabalhos que as ONGs no geral fazem (ou que pedem patrocínio e financiamento do governo) tem que ser dia de semana, tem muita essa coisa de só atender jovem, sabe? E muitas vezes quem se interessa, e também não tem essa faixa etária de 17 a 21, 18 a 21, 16, sei lá, fica meio de excluído desse sistema. (...) Eu acho que eu tinha não sei se 28, 29, se eu não me engano.

Recebeu, então, um filme em preto e branco para elaborar suas primeiras fotos. Não fez qualquer curso fotográfico, nem no Atelier da Imagem: “A gente sempre conversava

sobre fotografia, mas assim, um curso, nunca”. Recebeu um manual e, como já sabia mexer na câmera, se interessou pelas atividades do grupo porque gostou da idéia de se unir a outras pessoas com quem se identificasse:

foi bom porque eu consegui me juntar a alguém que tava com um movimento. Antes eu tava sonhando “sozinho”, porque eu sempre pude fazer, mas sozinho, e depois consegui aderir à questão desse movimento. E de tá passando uma outra imagem, legal, da comunidade.

Essa expectativa de participar de um “movimento” lhe trouxe algumas frustrações, pois o grupo, que não tem a proposta de se inserir em “movimentos sociais”, não oferece cursos formais nem propõe discussões mais “ideológicas”. E Jorge Alexandre critica:

se fosse por passar livro, eu acho que o pessoal de biblioteca ia ser o maior conhecedor do mundo. Porque era só você chegar lá e o cara te dar um monte de livro. Eu acho que a educação não consiste só nisso. Em dar apostila. Eu acho que tem que ser trabalhado.

De todos os fotógrafos entrevistados, ele foi o único que questionou a metodologia utilizada, a diretriz dos direitos de imagens (direitos autorais dos fotógrafos e dos fotografados), a comercialização das fotografias, a saída do núcleo da favela etc. Diz ele: “Eu penso que eu tenho uma diferença de vários outros, até a experiência também, de trabalho comunitário, essa coisa toda”. Esse perfil questionador, no entanto, já lhe trouxe vantagens até mesmo dentro do grupo. Em 2004, por exemplo, Tandy viajou junto com outro fotógrafo do grupo (Valteone Silvestre, do Vidigal) para a França para participar de uma exposição na Sede da Unesco.

Ricardo de Jesus tem 20 anos e está no Olhares desde 2003. Acaba de concluir o segundo grau Normal, e pretende trabalhar com a imagem, mas não exclusivamente com a fotografia. Pensa em ser designer (afirmou que sempre gostou de desenhar) e

para isto fez um curso de design gráfico na Kabum!⁷⁷. Não tinha uma câmera, mas isto não era uma limitação para participar das atividades do grupo, pois muita gente não tem. A *Olhares do Morro* tem algumas câmeras que os jovens podem emprestar durante o tempo necessário para elaboração das suas imagens. Fez o primeiro curso no Ateliê da Imagem no final de 2003, seis meses depois de ter começado a participar das atividades do grupo.

A idéia de produzir seu portfólio *Rocinha By Night* (sobre a vida noturna na favela da Rocinha, onde mora) surgiu em um momento em que ainda não havia fotógrafos elaborando portfólios com temas específicos no grupo. Rosenblatt, no entanto, já sugeria aos jovens a escolha de assuntos para o aprofundamento. Uma característica marcante no trabalho do Ricardo, que produz as cenas a serem fotografadas, é que, a despeito de fotografar à noite, não utiliza o *flash*, investindo em uma fotografia mais artística.

Em 2005, ele e Daniel Martins, representaram os jovens da *Olhares do Morro* (e conseqüentemente todos aqueles que trabalham com projetos fotográficos) nos Encontros Internacionais de Fotografia de Arles, na França. Apesar da dificuldade em relação à língua, a experiência foi bastante valorizada⁷⁸ e isto foi de grande importância para o jovem:

O grande lance da parada acho que foi o que eu aprendi lá de fotografia. O que eu vi lá de foto... Porque o que tu vai aprender de fotografia é vendo foto, não é? O que eu vi lá acho que eu não vou ver aqui no Brasil em um ano! Eu vi em uma semana! E a programação era só paulada mesmo. Só parada que tu via e se impressionava.

⁷⁷ <http://www.kabum.org.br>

⁷⁸ Sobre a escolha de jovens para a viagem à França, Rosenblatt afirmou que, apesar de haver jovem mais antigo no grupo, escolheu, das duas vezes que levou uma exposição para a França, aqueles que tiveram uma boa produção no ano. Ou seja, aqueles que mais investiram na prática fotográfica. Não é o tempo no grupo, portanto, que possibilita algo como as viagens, mas o investimento do jovem no trabalho da Ong.

Daniel Martins tem 19 anos, é negro, e cursa o segundo grau Normal na mesma escola de Alex e Ricardo. É o mais novo do grupo e, sem dúvidas, o mais ousado. Com um portfólio intitulado *Sexualidade na adolescência*, ele é, dos fotógrafos, o que tem o trabalho com maior repercussão na mídia. Já foi entrevistado e/ou teve matérias sobre seu trabalho publicadas em diversas mídias, como o site *No Mínimo* e o jornal *O DIA*, onde atuou como mediador de uma matéria sobre sexualidade na adolescência. Também produziu imagens para um quadro do programa *Fantástico*, da Rede Globo, sobre a gravidez na adolescência.

Daniel também participou de cursos no Ateliê da Imagem, e fez estágio na *Revista Oi*, trabalhando principalmente com modelos em estúdio. Para seu portfólio, não faz instantâneos, estuda o cenário e produz as imagens com “atores” locais, contatados através de sua rede de contatos. São, em geral, amigos, parentes, conhecidos de amigos etc. Muitos participam de cursos de teatro, o que, para o fotógrafo, se apresenta como uma vantagem, pois facilita a composição das cenas. O jovem acredita que uma relação de confiança é necessária para que suas fotos saiam boas e que, além da “sexualidade na adolescência”, também tem outros temas “menos desenvolvidos” onde amigos que não queiram posar para o primeiro podem participar:

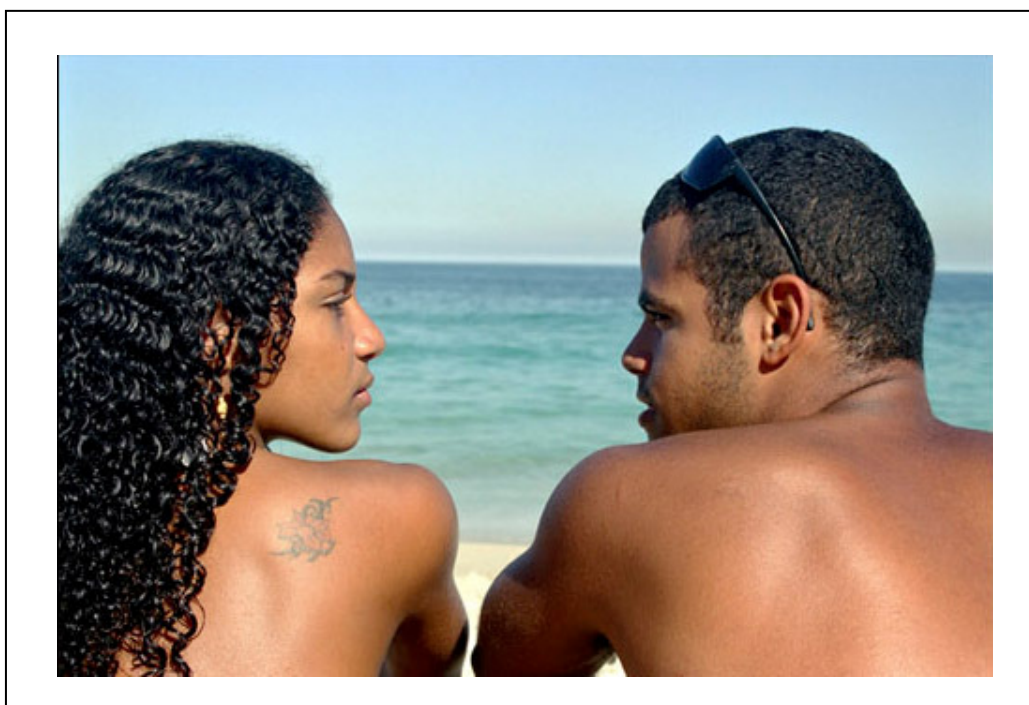
Eu gosto também de produzir minhas fotos. Tem gente que trabalha com o improviso: viu a pessoa passando e conseguiu conciliar, sei lá, o pipoqueiro ali atrás e o segurança ali, tem uma ação legal; eu gosto de produzir, eu gosto de trabalhar em cima da foto: Chega um pouquinho para cá, ou chega um pouquinho para cá; ou subo em cima de alguma coisa, faço debaixo para cima... Eu gosto de produzir, eu gosto de trabalhar em cima da foto, eu gosto de mudar a luz, gosto de usar velocidade baixa, fazer um lance meio louco.

Daniel nunca participou de outro projeto social e pensa, no futuro, em trabalhar como fotógrafo de estúdio: “Eu acho legal moda. Ensaio com modelos; talvez não ficar fotografando passarela, porque isso é outra coisa, mas sei lá, estar fazendo um trabalho

tipo... publicidade ou... *Playboy*. Não sei”. Acredita que, através da *Olhares do Morro*, poderá conseguir um bom trabalho: “uma coisa que eu possa me manter, ganhar a minha vida assim, manter um padrão de vida legal, trabalhando com imagem. Mas eu nunca nem almejei chegar onde eu estou agora”.

Ao refletir sobre as diferentes trajetórias individuais dos fotógrafos envolvidos podemos perceber os diversos interesses e expectativas em jogo: aprender a fotografar, aumentar sua rede de contatos, participar de um “movimento social” ou mesmo obter uma profissão. Também heterogeneamente se dá a produção das fotografias do grupo, e o destaque que ganham em cada período de divulgação do projeto e da agência de imagens, como demonstrarei no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 4



Daniel Martins

PECULIARIDADES DA REPRESENTAÇÃO ENDÓGENA: REFLEXÕES SOBRE AS IMAGENS

A análise das imagens coloca à prova a capacidade de identificar o que há de antropológico nessas imagens e a de reconhecer, na banalidade de alguns planos, as manifestações cristalizadas das relações sociais (Peixoto, 1998: 222).

No seu *site*, a *Olhares do Morro* informa que pretende dar um novo foco à representação das favelas do Rio de Janeiro documentando, através da fotografia, a vida social e cultural dos “morros” da cidade, explorando, dessa maneira, um lado raramente mostrado pela mídia. Há uma idéia de que, por serem oriundos de tais locais, esses jovens fotógrafos influenciariam “naturalmente” de forma positiva a imagem da favela (aqui, de forma genérica), ou seja, a forma de representar essa população: “Cada autor e cada autora são potenciais líderes comunitários, participando da modificação da imagem, em geral negativa, rotulada nas pessoas que moram nas favelas, que atrapalha a obtenção de empregos e as oportunidades de estudar” (Rosenblatt, 2004). Essa idéia está presente no discurso dos fotógrafos do grupo, como nos mostrou Jorge Alexandre Firmino:

Eu tenho um pouco desse respeito, se eu tiver tirando uma foto, eu não chego e fotografo a pessoa toda desarrumada, sabe? Eu odiava quando ia alguém lá no morro e chegava e, vamos supor, eu tô indo comprar pão (...), mais respeito! Porque eu tenho a minha intimidade. A pessoa que passa numa exposição vê a minha cara toda amassada... Coisa que você não vê normalmente, você fica ali dentro da sua casa. Isso aí é sua intimidade. Eu entro na intimidade das pessoas, mas de outra forma. Não de forma arbitrária.

Stam e Shohat (1995) também acreditam que representações endógenas podem construir personagens mais complexos. Mas ressaltam que, apesar de grupos politicamente envolvidos com tais representações estarem mais atentos para o modo como “os seus” estão sendo mostrados, representações “nativas” também podem (inconscientemente ou não) reproduzir os padrões de dominação:

Tampouco a auto-representação cromaticamente literal garante a representação não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente ‘usar’ o artista para representar os códigos dominantes; até mesmo, às vezes, desconsiderando suas objeções. (Stam e Shohat, 1995: 75).

De acordo com os autores, a abordagem do estereotipo (seja ela positiva ou negativa) acarreta uma série de armadilhas teóricas e políticas: “Em primeiro lugar, a preocupação exclusiva com imagens, positivas ou negativas, pode conduzir a um tipo de pensamento essencialista, quando críticos menos sutis reduzem uma variedade complexa de retratos a um conjunto limitado de fórmulas retificadas”. (idem: 76). Ou seja, reproduzir apenas imagens “positivas” da(s) favela(s) também pode acarretar um problema do mesmo tipo: reduzir a favela a uma imagem não complexa. É preciso, desse modo, refletir sobre o que se está transmitindo por meio das fotos. Quem está falando? Com quem se supõe estar falando? Quem está realmente “escutando”? Quais desejos sociais são mobilizados pelas fotografias? Como são os enquadramentos, a disposição dos planos etc.? Como gera identificação? Ou seja, como afirma Peixoto, “é necessário que se tenha bem claro o quê, por quê, como, para quê e para quem filmar, videografar, fotografar...” (Peixoto, 2001: 218).

Ainda segundo Stam e Shohat:

Para falar de “imagens” de um grupo social, nós devemos fazer perguntas precisas sobre imagens. Quanto espaço os representantes desses grupos ocupam na tela? São vistos em close ou somente em tomadas à distância? Com que frequência aparecem e por quanto tempo? São personagens ativos, atraentes, ou suportes decorativos? A técnica cinematográfica nos faz nos identificar mais com um olhar do que com outro? Quais olhares são recíprocos ou ignorados? Como o posicionamento dos personagens transmite distância social ou diferenças de status? Quem é frente e centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servilidade, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética por meio da qual um grupo é canonizado e o outro vilanizado? As sutis hierarquias são transportadas pela temporalidade e subjetivação? Quais homologias informam a representação artística e étnico-política? (ibidem: 80)

Estas são questões que também estão presentes e são de extrema importância para a análise das imagens da minha pesquisa.

4.1. O *site* Olhares do Morro – Fotografia e Cidadania

Dentre as fotografias expostas no *site* da *Olhares do Morro* - principal meio de divulgação das imagens do grupo - encontram-se retratos dos habitantes das favelas em suas casas ou em momentos de descontração, retratos de famílias, fotografias das paisagens do Rio vistas das favelas, paisagens da natureza verde do entorno dessas áreas, dos contrastes entre os barracos das favelas e os prédios da cidade, imagens da infra-estrutura da(s) favela(s), fotografias do lazer das crianças, do trabalho dos adultos etc. São as imagens do que chamam de “o cotidiano” das pessoas que vivem nas favelas. O cotidiano, aqui, sem armas, tráfico de drogas ou invasões policiais.

Percebi que para mostrar este “cotidiano”, alguns jovens preferem fotografar em preto e branco, outros em colorido; alguns escolhem fotografar de dia, outros à noite; alguns fazem um trabalho mais documental, outros um trabalho mais artístico; alguns gostam de produzir as cenas a serem fotografadas, enquanto outros valorizam um “movimento espontâneo” etc. O processo de fotografar é sempre individual. Ainda que dois amigos habitem a mesma favela, não saem juntos para fotografar. Isto indica que, em cada fotografia, está expresso o olhar individual de cada jovem e, assim, a diversidade de imagens que podem representar a(s) favela(s).

Analisando os portfólios publicados no *site* - são dezenove no total, sendo onze individuais e oito coletivos, reunindo aproximadamente trezentas imagens -, é possível

perceber dois momentos diferentes da produção fotográfica do grupo: um primeiro momento voltado para a *documentação*, e um segundo que valoriza mais a fotografia *artística*⁷⁹. Essa mudança parece ter surgido em relação à própria trajetória da ONG, que perde seu perfil “social” e se torna uma agência comercial de fotografias.

4.2. Primeiro momento

No início do projeto, os jovens fotografavam em preto e branco, aprendendo a manipular tecnicamente a câmera e a revelação dos filmes: “Nós pegávamos a máquina, saíamos pelo morro afora fotografando”, afirmou Alex Basílio. Nesse primeiro momento, as fotografias tinham um perfil mais jornalístico. São fotos que retratam de uma forma geral o cotidiano e a estrutura da favela: pessoas descendo ou subindo escadas, trabalhadores, crianças brincando, a “matança do porco”, retratos, a arquitetura e distribuição espacial da favela etc., como podemos observar na fotografia abaixo. A paisagem da favela aparece ao lado de cartões-postais da cidade. O tema era livre, mas o universo era a favela.



Ivanildo Carmo dos Santos

⁷⁹ Não pretendo aqui opor as duas questões que, de maneira geral, estão sempre presentes no trabalho do grupo com um todo. Ressalto apenas uma leve mudança no foco e não uma superação de estilos.

Através desta imagem, e também da fotografia a seguir, é possível perceber a estrutura peculiar da favela Santa Marta. Diferente de outras favelas da zona Sul do Rio de Janeiro (como a Cantagalo, o Pereirão e a Rocinha, para citar alguns exemplos), que possuem uma ou mais ruas que atravessam boa parte do morro, os becos e ruelas desta favela já começam na parte mais baixa do morro, tornando-se impossível a travessia de veículos. Os carros não têm acesso à favela. Os cabos dos “gatos” de energia, visíveis na foto abaixo, e a falta de saneamento básico, mostrados na foto acima ainda testemunham o desinteresse público, o abandono e as condições precárias de habitação, apontadas pelos pesquisadores sociais (bem como médicos, jornalistas, higienistas etc.) desde o surgimento das favelas, reforçando as representações negativas da(s) favela(s).



Ivanildo Carmo dos Santos

A arquitetura da favela – construções aleatórias, caos dos fios etc. - ressaltada no *site* como sendo “única” e diferente daquela encontrada em outras partes da cidade “formal” constrói a imagem da favela sempre em oposição ao chamado “asfalto”⁸⁰. Esta foto parece indicar uma intenção artística, mesmo com seu caráter documental, mostrando certa harmonia entre o emaranhado de fios e de moradias. Contudo, esta fotografia,

⁸⁰ A construção da favela como uma especificidade é o primeiro dos três dogmas que Valladares chama atenção em “A invenção da favela: do mito de origem a favela.com” (Valladares, 2005: 149).

escura e com fios e barracos por todos os lados, pode igualmente transmitir a sensação de claustrofobia naqueles que não estão habituados a circular na geografia da favela Santa Marta com suas inúmeras vielas e becos, pois: “as construções, formadas de maneira mais comprimida do que em outras favelas, e num terreno que chega até ao ângulo de 60°, surpreende arquitetos e engenheiros, desafiando a todas as leis da gravidade” (Agência de Notícias das Favelas⁸¹).

4.3. Segundo momento

Em 2005, foi proposto aos jovens que investissem em um tema específico para a elaboração de um portfólio individual⁸². A escolha de um tema faz parte de uma segunda fase do grupo, uma espécie de “amadurecimento” do trabalho fotográfico, segundo Rosenblatt, que deixa de ser um registro puramente documental (ou jornalístico) para ser um trabalho mais “autoral”, ou seja, mais artístico, subjetivo. Nas palavras do coordenador:

E estou aberto a todas as vertentes da fotografia. Então tem aquela mais contemplativa - e pode ser uma foto só, que vai ser um ícone, uma coisa completamente diferente -, e tem a questão do jornalismo; a questão mais autoral, que tem que sacar um tema, conseguir se expressar nele, e afirmar um ponto de vista. E isso é uma etapa que eu quis atingir esse ano [2005] pra todos. Deu certo com o Ricardo - Rocinha by Night -, com o Daniel - o Sexo na Adolescência -, tem outro que começa um trabalho sobre o submundo dos travestis, tem outro que faz sobre o futebol... Então aos poucos, depois do momento que eu deixava a maior liberdade, além de continuar nessa liberdade, eu quis que cada um tentasse ter 20 fotos sobre um tema. Até pra poder colocar um portfólio, uma história interessante no futuro *site* da agência. Então aos poucos a gente está chegando lá.

A elaboração dos portfólios temáticos dava seguimento à apresentação das fotos no *site*, separadas por assuntos para facilitar a compreensão e o consumo das imagens.

⁸¹ <http://www.anf.org.br>

⁸² Rosenblatt afirma que não determina o que os jovens fotógrafos devem fotografar, mas quando eles têm dificuldades de escolher um tema, sugere um.

Trata-se, assim, de um “desenvolvimento profissional”, tal como o promovido pelas grandes agências de imagens:

Não valorizo mais o “subjetivo” que o “documental”. Essas categorias são permeáveis e difíceis de isolar. O que eu faço? Diferencio a fotografia aleatória, a acumulação de “boas fotos” daquela norteadada, onde um território, um tema de investigação ou um campo de jogo esta definido pelo fotógrafo. Isso faz parte de um treinamento profissional. No mundo inteiro, os editores de fotografia pedem aos fotógrafos que eles recebem, que estejam capaz de “se definir” a partir de um tema tratado em 15, 20 imagens ou mais. É ali que se descobre a identidade de um fotógrafo. Todos os profissionais passaram por isso. E como um mestrado que vem depois de estudos gerais na universidade... (Vincent Rosenblatt, em comentário sobre uma primeira versão deste texto, elaborada para publicação⁸³).

Nesse segundo momento, as temáticas das fotos - que também deixam de ser em preto e branco e passam a ser coloridas - registram “a noite”, a “sexualidade na adolescência” e o *funk*, este último realizado pelo próprio coordenador que decidiu inserir seu trabalho fotográfico⁸⁴. Três imagens expressam este novo momento que também se caracteriza pelo fato dos jovens fotógrafos deixarem de registrar apenas as favelas.

A primeira foto faz parte do portfólio “Sexualidade na adolescência”, de Daniel Martins. É uma fotografia de um garoto que olha uma revista masculina no canto de um quarto vazio e com pouca luz. Uma imagem que, segundo o fotógrafo, traz informações sobre a adolescência de qualquer jovem, morador de uma favela ou não. O relato de Daniel indica, assim, que a oposição favela x asfalto já não predomina, visto que existem questões sociais que atravessam estes espaços, há pontos de reflexão e interseção entre essas áreas, esses dois mundos. Levanto então duas questões: porque seria importante, neste caso, tratar de um tema não peculiar às favelas? Qual a relevância (ou particularidade) de um trabalho fotográfico de um jovem sobre a sexualidade, e por que mereceria, aqui, uma atenção específica?

⁸³ A primeira versão do texto foi publicada no livro “Imagens Marginais”. Ver Gama (2004).

⁸⁴ As fotos de Rosenblatt eram, até então, fotos de bastidores.



Daniel Martins

Um jovem morador de uma favela transmitindo imagens comuns a qualquer grupo social da nossa sociedade – jovens adolescentes observando uma revista masculina, por exemplo - impulsiona a identificação entre as pessoas, principalmente no que diz respeito a imagens sem legendas (sem “narradores”), como é o caso daquelas publicadas no *site* do grupo. Nas palavras de Lins de Barros e Strozenberg:

Na ausência de um narrador que desvende suas pistas, de vínculos com uma subjetividade que as situe numa memória existencial específica, as mesmas fotografias se reduzem a registros de uma memória pública, genérica, impessoal e anônima. Perdem sua personalidade e se misturam num universo de imagens semelhantes, que só podem nos interessar por uma curiosidade eventual, despertada por qualquer detalhe percebido no objeto fotografado, ou por suas qualidades técnicas ou estéticas. De instrumentos de evocação tornam-se simplesmente, imagens, objeto de contemplação. (Lins de Barros e Strozenberg, 1992).

Isto quer dizer também que imagens genéricas e impessoais - como aquelas sobre a violência, por exemplo - despertam sentimentos de natureza diferente daquelas onde encontramos legendas ou pontos de identificação com alguma experiência pessoal.

Segundo Leite:

Ao examinar uma fotografia, cada observador acaba sempre a relacionando consigo, procurando discernir em si mesmo o que talvez não percebesse sem a visão daquela imagem. A ânsia de conhecer através de retratos de família, principalmente, obedece a uma busca de identidade ligada aos desafios da metamorfose (Leite, 1993: 39).

Sugerir que adolescentes moradores de favelas têm experiências e dilemas “universais”, como afirmou Daniel Martins, é investir em uma representação dessa população não calcada na diferença. Da mesma forma, Ricardo de Jesus afirma que, quando escolheu fotografar a noite na Rocinha, o fez para mostrar que suas atividades não estão relacionadas ao tráfico de drogas, à prostituição e à violência, e sim à boemia, ao trabalho e ao lazer.



Ricardo de Jesus

Esta foto, parte do portfólio *Rocinha by night* do fotógrafo, expressa mais do que a beleza da cidade vista do alto do morro onde a Rocinha está ancorada. Mostra o trabalho artístico de um jovem que, sem utilizar o flash, usa a iluminação natural para construir cenas mais artísticas. Ao fotografar um jovem em contraluz, observando a cidade iluminada - a grande metrópole -, a imagem realça o desenvolvimento urbano do “asfalto” em oposição à escuridão em que o rapaz se encontra, no alto do morro.

Uma outra fotografia, do portfólio “Coisas do Mar”, é bastante demonstrativa desta fase em que os jovens fotógrafos ampliam o espaço cenário para além da favela, registrando outros lugares por eles freqüentados, como a praia.

**Valteone Silvestre**

As fotografias, nessa nova fase, são mais elaboradas e suas cores mais trabalhadas, principalmente quando o foco é a sensualidade dos moradores. Segundo Rosenblatt esta é também uma forma de trabalhar a auto-estima dos moradores, trazendo modelos com os quais eles possam se identificar:

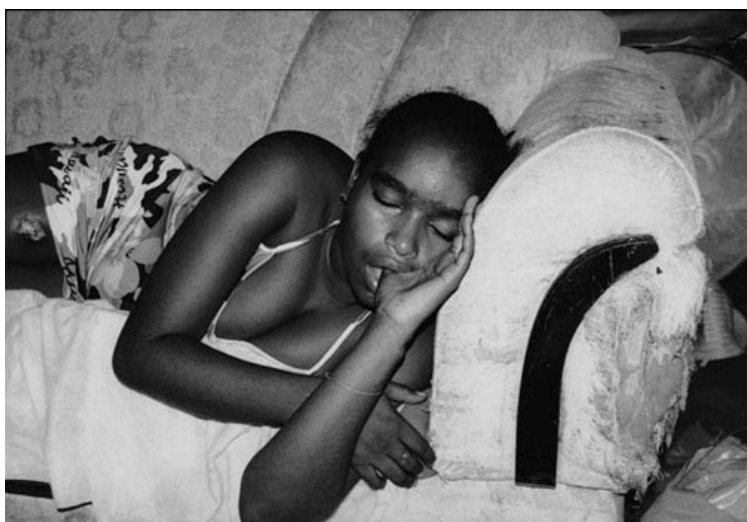
Então trabalhamos esta questão da auto-estima, de ter um modelo, nas projeções. Fotos que ninguém dá muito valor, de surfista negro, por exemplo, que a gente publicou, pra eles é uma coisa incrível. Porque o modelo da beleza vigente é outro, completamente outro. (...) Acho que um sucesso nosso é o pessoal perceber que a gente trabalha o marketing da favela também. Traz uma outra imagem (Vincent Rosenblatt).

Ainda segundo o coordenador, a idéia é que, aos poucos, os jovens se apropriem não só da cidade do Rio de Janeiro, mas do país como um todo. Em suas palavras:

A idéia é se apropriar da cidade também. A futura agência vai render fotos do Rio inteiro, do Brasil inteiro. Eu quero fazer eles viajarem também. Mandar para uma missão, fazer temas... Eu acho que a favela é o terreno da primeira brincadeira. Se apropriar... estranhar o real... É muito difícil fazer fotos no lugar onde você vive, a cada dia que nasce você estranhar o cotidiano, estranhar o real, tentar ter a distância desse olhar que fotografa, não é fácil. E também tem esse lado de que são fotos que eles de repente vão conseguir vender, entendeu? E entrar nesse mercado, nesse fluxo financeiro das imagens das favelas. E da pobreza, e de tema social... (Vincent Rosenblatt).

A favela, então, é tida não só como o lugar para o “estranhamento do próximo” pelos jovens, mas também foi escolhida por ser um tema comercialmente viável para essa

população. Ou seja, é seu diferencial no mercado. Nesse sentido as fotos também podem ser adquiridas sob encomenda. Comercialmente também, os jovens, que fotografam principalmente pessoas conhecidas, têm uma vantagem nesse nicho, pois sua intimidade com os lugares e pessoas fotografadas transparece nas fotografias, como observamos na imagem abaixo.



Alex Basílio

A intimidade fixada na fotografia transmite elementos da vida privada dessa parcela da população, e abre espaço para novas leituras e interpretações, externas e internas à favela.

Esta imagem, entretanto, pode ser considerada esteticamente feia e ser incompreendida pelos fotografados e pelos moradores da favela, de modo geral, como observamos no comentário de Daniel:

Tem gente que trabalha ali em Furnas e que mora na Santa Marta. Só que trabalha com faxina, segurança. Aí ia lá [na exposição Manifesto Visual], via a fotografia e falava: “Ai como essa mulher é feia, cara! Como é que isso está aqui? Meu Deus!”. Aí, se era uma foto enorme, de uma multidão, e ela via uma mulher conhecida pequenininha, de repente a vizinha dela que ela não gostava, aí encostava ali e ficava: “Ai, como essa mulher é feia!”. Aí ia para outra foto: “Ai, favela, pra que

fotografar favela? Que mulher feia. Em vez de fotografar Pão de Açúcar, praia”.
(Daniel Martins)

Este depoimento indica que os próprios moradores, portanto, reproduzem preconceitos sobre seu lugar de moradia, o vendo como um lugar feio, com pessoas feias, e que não merecem ser focalizadas.

4.4. Alguns comentários sobre os portfólios publicados

A galeria de imagens do *site Olhares do Morro – Fotografia e Cidadania* é dividida em três grandes grupos que separam, por “tema”, dezoito portfólios⁸⁵. Cada portfólio é apresentado com uma fotografia e um pequeno texto que descreve o que o leitor vai encontrar. O primeiro grupo, não intitulado, conta com quatro portfólios:

- **“O percurso das imagens”**, descrito como: “Dos muros das favelas aos lugares badalados da cidade formal, as projeções *Olhares do Morro* geram uma nova circulação das imagens e das pessoas. Projetar nas paredes das comunidades permite divulgar a Agência de Imagens, testar a recepção dos temas tratados e captar novos talentos, novos *Olhares*. A porta está sempre aberta.”;
- **“Sente a Pressão!, por Vincent Rosenblatt”**, descrito como: “Os bailes Funk constituem o principal espaço para mixidade social, atraindo cada fim de semana centenas de milhares de jovens oriundos da cidade inteira” ;
- **“Rocinha by night, por Ricardo de Jesus”**, descrito como: “O noite-a-noite da Rocinha contagia de mágica. Ricardo desvenda o ‘noitidiano’, a cultura, os comércios de rua, as biroscas, a malandragem, o romance entre becos e vielas e muito mais”;
- **“Sexo na Adolescência, por Daniel Martins”**, descrito como: “Da descoberta das belezas deitadas no papel celulóide aos primeiros beijos. Daniel (19 anos) faz a crônica das bitocas, paqueiras etc. da sua banda de amigos da Rocinha”;
- **“Coisas do Mar”**: “Fernando Rodrigues, Valteone Silvestre, Ricardo de Jesus, Daniel Martins, Luciene Santos, Catarina Caterine”.

Esse primeiro conjunto apresenta as fotografias desse novo momento onde o artístico e o subjetivo são valorizados, além de imagens de projeções⁸⁶ realizadas em diversos

⁸⁵ O coordenador organiza as fotos dos jovens no *site* através de dois critérios: por fotógrafo e/ou por tema, chamando cada conjunto de “portfólio”. “Portfólio”, em geral, é o nome de um álbum onde um fotógrafo reúne seus melhores trabalhos.

⁸⁶ O grupo faz projeções de suas fotografias algumas vezes por ano em muros das favelas onde atua, para divulgar seu trabalho para os moradores. Ver anexos.

pontos da cidade (como a favela da Rocinha e o Circo Voador, um espaço de atividades culturais na Lapa, centro do Rio de Janeiro; além da própria favela Santa Marta). Destaca o trabalho de dois fotógrafos - Ricardo de Jesus e Daniel Martins -, além do coordenador, que atualmente são os mais divulgados do grupo⁸⁷. Estes trabalhos também estão destacados na primeira página do *site* e os três fotógrafos (além de Ricardo de Sousa) foram os únicos que tiveram suas fotografias ampliadas e expostas na última exposição realizada no Rio de Janeiro, no Centro Cultural da Telemar⁸⁸. A opção de destacar estes portfólios, segundo o coordenador, não é fruto de um favoritismo, mas de reconhecimento do trabalho desenvolvido dentro do grupo:

A escolha dos três fotógrafos para a Telemar corresponde à exigência de mostrar algo **novo & inédito ao nosso publico carioca**. Também, corresponde a uma etapa decisiva no trabalho dos três fotógrafos: a conquista do tema próprio, o resultado de um trabalho de longo prazo (Ricardo trabalhou um ano sobre a noite da Rocinha). Exigência transmitida desde 2004 ao grupo: o profissional se distingue por sua capacidade a prosseguir nas suas pesquisas, suas obsessões, sua capacidade de síntese. Os portfólios & exposições individuais não são resultados de algum favoritismo, e sim vem coroar o esforço e o trabalho... Espero que os outros consigam, cada um no seu ritmo... O Ivanildo esta com trabalhos novos e bem perto de publicar um novo portfólio individual. (Rosenblatt, em comentário realizado sobre a primeira versão deste texto. Grifos dele).

Alguns termos e/ou expressões utilizadas nas descrições dos portfólios, como “mixidade social”, “noitidiano”, “bitoca” e “sente a pressão”, são interessantes categorias empregadas para vender as imagens e trazer o leitor para o universo da favela. Apesar da constante crítica à espetacularização midiática, no entanto, as idéias de desvendar a noite, a malandragem e os becos da favela remetem ao exótico e ao caráter misterioso do lugar. Aposta-se, assim, na constante caracterização da(s) favela(s) como um “outro” lugar, diferente e misterioso (ainda que as novas imagens tragam temas comuns aos diversos setores da sociedade).

⁸⁷ Um outro portfólio do grupo que, após o fim da pesquisa, passou a ser muito divulgado, mas que até o final de 2005 ainda não estava publicado no *site Olhares do Morro* é o trabalho de Ricardo de Sousa sobre travestis da Rocinha.

⁸⁸ As fotografias dos demais membros da *Olhares do Morro* foram apenas projetadas de forma coletiva e com os nomes dos fotógrafos mencionados só no final da projeção

O segundo grupo, intitulado “*Santa Marta / uma releitura do acervo – Portifólios coletivos*”, traz três portfólios coletivos que mostram o trabalho de dezessete fotógrafos (cada foto traz como legenda o crédito do autor)⁸⁹:

- “*Um espaço em movimento*”, descrito como: “A arte da bricolagem, a invenção dos moradores, construtores do seu próprio espaço – ao contrário da cidade planejada – do ‘asfalto’. Uma arquitetura sem arquitetos”;
- “*A ginga do Espaço*”, descrito como: “O espaço da favela é formado por inúmeras vielas e becos, escadarias irregulares e ladeiras, que induzem um jeito de andar bem particular, onde o passo vira dança”;
- “*Intimidade*”, descrito como: “O dia a dia do Santa Marta visto pelas lentes dos ‘Olhares do Morro’, ao contrário da busca do sensacionalismo que muitas vezes prevalece nas representações fotográficas das favelas na mídia”.

Também na apresentação destes três portfólios há alusão à oposição “asfalto x favela”. Isto fica mais claro na apresentação de “Um espaço em movimento”, que valoriza a forma de construção das moradias locais. Essa oposição, no entanto, é utilizada constantemente não apenas para diferenciar construções, mas também trajetórias e oportunidades. O termo “ginga” (e toda a descrição de “A ginga do espaço”) é próprio de um estrangeiro que, dentro de uma favela, valoriza a *alegria e sensualidade* do povo brasileiro. Segundo Rosenblatt,

esses dois portfólios e a utilização dessas categorias correspondem a influência e interação do grupo com a urbanista carioca Paola Berenstein Jacques (“Estética da Ginga, a arquitetura das favelas a traves da obra de Helio Oiticica”). A Paola foi uma das competidoras do concurso para urbanização do Sta Marta, realizada desde 2005 mas seguindo o plano de outros arquitetos. P.B. Jacques acompanha nosso trabalho e nutriu a reflexão para realização da instalação multimídia interativa (Arles). Já visitou o Núcleo enquanto estava no Sta Marta (Vincent Rosenblatt, em comentário sobre a primeira versão do texto).

No *site* há, inclusive, dois textos da arquiteta-urbanista Jacques⁹⁰, um deles, intitulado “Estética das favelas” (2001), trata especificamente desta questão. Segundo a autora:

⁸⁹ Aline Vicente da Silva, Alan de Souza Carvalho, Alex Basílio, Bernardeti Araújo, Camila Fernandes, Daniele Soares, Edson Gomes, Fernando Rodrigues, Ivanildo Carmo dos Santos, Jonata Fernandes, Jorge Alexandre Firmino, Raquel de Sousa Lopes, Ricardo de Jesus, Ricardo de Souza, Shirlei Alves, Thiago Firmino, além do coordenador, Vincent Rosenblatt. Alguns desses nomes estão escritos de formas diferentes (com sobrenomes invertidos, por exemplo) em fotografias do *site*. Escolhi uma para utilizar.

“as favelas possuem uma identidade espacial própria (mesmo sendo diferentes entre si) e ao mesmo tempo fazem parte da cidade como um todo, de sua paisagem urbana” (Jacques, 2001)⁹¹.

Jacques define três figuras conceituais que podem ajudar a compreender o que chama de “dispositivo espaço-temporal” das favelas: fragmento, labirinto e rizoma. Essas três figuras remetem à maneira como se dá a construção das edificações nas favelas: de forma fragmentaria (os barracos são construídos com fragmentos de materiais coletados pelo construtor), labiríntica (a noção de percurso e da experiência do espaço urbano espontâneo, que é muito diferente do espaço desenhado por urbanistas: “O ‘labirinto-favela’ é muito mais completo, pois ele não é fixo, acabado, ele está sempre se transformando”) e rizomática (a invasão dos terrenos, a expansão constante – primeiro horizontalmente e depois verticalmente, e em constante transformação).



Jorge Alexandre Firmino

⁹⁰ São eles: “Estética das favelas” e “Pequeno histórico das favelas no Rio de Janeiro” (este último em parceria com Lílian F. Vaz).

⁹¹ Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp078.asp>

A especificidade da arquitetura da(s) favela(s) também foi ressaltada por Daniel Martins:

A arquitetura é única. Não tem outro lugar que tem uma casa em cima da outra, literalmente. Uma casa colada na outra, às vezes. Eu conheço casas que dividem a mesma parede! Aí quando as pessoas querem se falar, batem na parede do outro, pedem para aparecer na janela. E isso não é tão fácil de mostrar de um jeito bonito. Porque não é bonito. Tem muita coisa feia para caramba. Então com a ajuda da luz, com a ajuda da câmera, com o olhar etc., a gente vai vendo o que a gente acha bonito.

Na história urbana do Rio de Janeiro, a remoção e a urbanização das favelas tem sido questão sempre presente, seja do ponto de vista social e político, seja cultural e estético. Várias favelas da cidade foram removidas por terem sido consideradas “antiestéticas”.

Nas palavras de Pandolfi:

Ao longo de muitas décadas, as intervenções do poder público foram direcionadas para a remoção; visavam afastar as favelas das chamadas zonas nobres da cidade. A partir dos anos de 1980, as propostas remocionistas foram sepultadas e foram criados diversos programas voltados para a urbanização dessas áreas (Pandolfi, 2003: 29).

Através das fotos produzidas pelo grupo, é possível observar a valorização das paisagens do morro (e suas construções aleatórias) e aquelas vistas a partir dele (como o Corcovado, o Pão de Açúcar etc.).

O terceiro e último conjunto fotográfico, o único datado, é intitulado “*Santa Marta nas lentes dos seus jovens autores (2002-2004)*” e parece marcar uma fase inicial do projeto, mais voltada para uma documentação da favela, e contendo somente fotografias da favela Santa Marta, onde o projeto teve início. São onze portfólios, divididos por autores, sendo dois coletivos:

Shirlei Alves, Alex Basílio, Ivanildo Carmo dos Santos, Jorge Alexandre Firmino
(Três portfólios: 1. A construção do espaço. 2. ‘A gente tira onda de graça’ e 3.

“Aspectos rurais da favela. A matança do porco”), *Edson Gomes, Raquel de Souza Lopes, Portifólio Coletivo II*⁹², *Portifólio Coletivo I*⁹³, *Bastidores (2002-2003)*⁹⁴.

As fotografias não são legendadas, com exceção dos portifólios coletivos, onde cada foto é identificada pelo nome do fotógrafo, e do portifólio de Vincent Rosenblatt sobre o funk, que traz o nome das favelas onde fotografou e, por vezes, o nome das pessoas fotografadas.

4.5. Outras imagens

Esta última seção apresenta fotos que foram destacadas pelos fotógrafos e/ou por mim durante as entrevistas. Apresento somente aquelas que considero importantes para a reflexão que proponho.

Imagens da infância



Jorge Alexandre Firmino

⁹² “Alan Vitorino, Aline Salgadinho, Anderson Carlos Felix Neves, Bernardeti Araújo de Mattos, Daniele Soares, Janaina da Silva Cardoso, Jesus Lino, Jussara Quixaba do Nascimento, Luciene dos Santos, Jonata Fernandes, Samuel Ribeiro”;

⁹³ Alessandra da Silva Elias, Carina Caterine, Cláudio Junior Silva Santos, David Marques Silva, Douglas da Silva Cardoso, Iara Cardoso, Ivano Fernandes, Janaina e Paloma da Silva Cardoso, Romerito Soares, Vanessa da Silva Elias;

⁹⁴ Fotos de Vincent Rosenblatt.

Esta foto, uma das que mais marcaram Jorge Alexandre, expressa as peculiaridades da infância na favela, as brincadeiras e os jogos improvisados com o material à mão: pião, pipa etc. A intenção do fotógrafo foi de registrar a brincadeira dos garotos, resgatando a memória de seu tempo de infância:

Tem uma foto que eu tirei com os garotos lá rodando pião. Que eu queria mostrar um pouco da minha infância ali, sabe? E eu consegui naquela foto tudo: identificar o lugar... eu consegui identificar o Santa Marta, a brincadeira das crianças, o bairro... Saiu um pouco do Pão de Açúcar. Eu tenho uma relação muito boa com o Pão de Açúcar. Eu gosto do Pão de Açúcar, de ficar vendo... (Jorge Alexandre Firmino).

Nesta foto, além das crianças reunidas, também aparecem no segundo plano, à direita, a praia e os grandes prédios de moradia das camadas médias e superiores que contrastam com as moradias desordenadas da favela, à esquerda; o Pão de Açúcar e o chão de terra batida da quadra da favela. Ao fundo, a imagem em segundo plano lembra uma pintura de um quadro antigo da cidade do Rio de Janeiro. Tandy gostar de tirar foto de paisagens (assim como de pessoas), e combinar imagens da favela e do asfalto. Em suas fotografias (como nesta) é possível encontrar o Pão de Açúcar e/ou o Corcovado como pano de fundo.

A inserção destas paisagens típicas de cartões-postais da cidade, que em diversas fotos aparecem como pano de fundo, é valorizada pelos jovens, como podemos observar também na fala de Alex Basílio, sobre uma das fotos que mais o marcou:

só que não foi uma simples foto do Pão de Açúcar como todo mundo tá acostumado a fazer. Eu fiz uma foto do Pão de Açúcar mas atrás do muro da minha varanda. Da minha laje, na verdade, e mais abaixo tinha o telhado de um barraco, e uma laje, e uma árvore caindo assim. Ou seja: eu mostrei ali um pedaço do meu lar, da favela ali, e uma paisagem do Rio de Janeiro, o Pão de Açúcar, uma coisa que é querida e procurada por todo mundo. Tanto de dentro quanto de fora. Então essa foto me marcou bastante, essa foi até capa de uma revista na internet. Eu gosto muito dela, até hoje (Alex Basílio).

A ginga

Uma das fotos mais vendidas de Alex Basílio é esta das três meninas descendo o morro (publicou na revista *Ocas*, na Internet e também vendeu para colecionadores). Segundo o fotógrafo, nessa fotografia é possível perceber certa “especificidade” natural aos moradores de favelas: a ginga. Nas palavras do fotógrafo: “são três meninas descendo, então tem toda a questão do movimento, da ginga da favela, da maneira de você se portar ali, se locomover... Porque é diferente de quem é do asfalto”.



Alex Basílio

Ainda segundo o jovem, o que difere é “a postura física mesmo, e toda a parte geográfica”, além da “parte artística”, sendo esse tipo de foto, segundo o autor, o mais requisitado, pois “mostra bastante coisa”. Tudo indica que, ao fazer tais afirmações, Alex parece confirmar esse discurso da especificidade da favela e de seus moradores. Uma espécie de “malandragem” inerente a esse segmento da população carioca, reafirmando o caráter espetacular do lugar.

O churrasqueiro

A experiência fotográfica que mais marcou Ricardo de Jesus foi a da série de fotografias elaboradas sobre um churrasqueiro da Rocinha. Segundo Ricardo, uma série que lhe custou várias visitas ao comerciante, até convencê-lo de se deixar fotografar:

Ele era o cara que eu estava sonhando em fazer há anos. E o jeito como ele construía, ele faz tipo uma escultura de salsichão, com muito salsichão. O cara fazia uma produção maneira, ele enfeitava com alface e as paradas, eu já tinha essa viagem do verde, como é que ele ia brilhar, e como é que ia ficar o amarelo. Do bigode que ele tinha, e do nariz. (...) depois o cara se soltou comigo. Aí a gente ficou meia hora. E depois o cara queria me fotografar. Era uma parada até engraçada. (...) Quando eu fazia o enquadramento, eu tava experimentando, ele queria que eu ficasse no lugar dele pra ele ver como é que ia ficar. E é uma parada que ninguém nunca tinha feito. E o cara que vende churrasco sacou isso. Aí depois disso eu mostrei a foto, dei uma cópia pra ele. Aí passou o tempo. Agora o cara está me oferecendo churrasco.



Ricardo de Jesus

Mais do que o conteúdo, foi o conjunto de cores e a composição da cena o que chamou a atenção do fotógrafo, e a relação criada entre eles a partir do registro passa a ser também valorizada. Segundo o jovem:

Às vezes é “só” um retrato, que vai fazer parte de todo um contexto. Quando aparece o churrasqueiro, o churrasqueiro não aparece sozinho. Ele faz parte da história da noite. E quando o cara vai ver o trabalho da noite ele vai saber que aquilo ali está compondo, o cara é churrasqueiro, ele está vivendo da noite. E às

vezes eles fazem aquilo ali acontecer. E isso não é tão óbvio. Mas eu queria que ele fizesse parte.

A cidade partida



Jorge Alexandre Firmino

Esta é uma imagem que Jorge Alexandre gostou muito de retratar. Segundo ele, nela podemos perceber a “cidade partida”⁹⁵, pois ela mostra uma divisão diagonal “natural”, causada pela inclinação do morro Dona Marta⁹⁶, colocando os barracos da parte mais alta (e mais pobre) da favela de um lado, e os prédios do “asfalto” do outro. Além desta divisão, outros dois fatos chamam atenção: a natureza em meio ao centro urbano (e aqui não apenas árvores no topo do morro, mas também o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara ao fundo) e o grande número de antenas parabólicas. A natureza exuberante da cidade encanta os turistas, principalmente os estrangeiros, enquanto a presença das antenas desmistifica a idéia do isolamento e a miséria em que essa população, de forma homogênea, se encontraria.

⁹⁵ Como explica Leite (2000, nota 3): “A expressão ‘cidade partida’ foi cunhada por Zuenir Ventura, um dos principais cronistas da cidade, a partir da análise da dualidade entre o ‘mundo do asfalto e as favelas cariocas’ desenvolvida por Carvalho (1994). Popularizada em livro com este título, esta imagem foi, desde então, fartamente utilizada pela imprensa em oposição à representação do Rio de Janeiro como ‘cidade maravilhosa’”.

⁹⁶ O morro onde está localizada a favela Santa Marta.

É interessante perceber como o debate sobre a “cidade partida”, iniciado por Zuenir Ventura, é absorvido também pelo fotógrafo. Afinal de contas, pensar a cidade em duas partes separadas traz implicações simbólicas e, conseqüentemente, políticas e sociais, como nos mostrou Leite:

Interpretando o crescimento da violência na chave da "questão social", vários de seus analistas passaram a nomear o Rio de Janeiro como uma "cidade partida" (Ventura, 1994; Ribeiro, 1996, entre outros). Com isso, de um lado, referiam a um dilaceramento do tecido social por contradições e conflitos resultantes de um modelo de crescimento econômico e expansão urbana que alijara de seus benefícios parte considerável da população carioca. De outro, aludiam ao que vinha sendo referido pela mídia carioca como uma oposição quase irreconciliável entre as classes médias e abastadas e a população moradora nas favelas espalhadas nos morros e subúrbios da cidade e em sua periferia. Remetiam, assim, criticamente, ao sentimento difuso de medo e insegurança que circulava entre as primeiras e à imagem, propagada por setores da mídia, de que a cidade estaria no limiar da submissão ao crime e à barbárie. A representação do Rio de Janeiro como uma "cidade partida" terminou, contudo, por reforçar os nexos simbólicos que territorializavam a pobreza e a marginalidade nas favelas cariocas (Leite, 2000: 2).

Mas exibir os contrastes sociais certamente não significa reduzir a favela a um gueto de pobreza e violência, e sim inserí-la na paisagem urbana⁹⁷ (com belos mirantes e vista para as áreas mais valorizadas da zona sul) ressaltando diferenças econômicas e sociais.

⁹⁷ Na época da expansão urbana da Zona Sul do Rio de Janeiro, nos anos setenta, no bairro São Conrado, uma das agências imobiliárias distribuiu panfletos promocionais eliminando da fotografia a favela da Rocinha, já na época a maior do Rio de Janeiro. Em seu lugar aparecia a Mata Atlântica, já inexistente no morro.

Um retrato e a identidade do grupo**Ivanildo Carmo dos Santos**

Definir retrato fotográfico não é tarefa fácil, ainda mais no contexto da produção documental ou do fotojornalismo. John Tagg, em seus estudos sobre representação fotográfica, afirma que "o retrato é um signo cujo objetivo é tanto descrever o indivíduo, como inscrevê-lo em uma identidade social" (Tagg, 1988: 37). O retrato acima foi uma das fotografias que mais marcou Ivanildo Carmo dos Santos:

Tem a foto da menina. Foi a primeira foto que eu fiz como retrato. Porque até então eu não fazia nada de rosto, de sensualidade. Eu tava fazendo tipo um fotojornalismo. Como tem aquelas que estavam na exposição, aquela senhora que tava com dificuldade de descer aquele caminho, por dentro da vala, aquela coisa toda. (...) Então a da menina eu acho extraordinária. Essa foto é colorida, é o rosto de uma menina, com cabelo curtinho, meio sujinho, mas mostra toda uma sensualidade, uma delicadeza no olhar de uma criança, a inocência, essa foto eu acho que foi a que marcou mais. (...) eu peguei ela brincando. Na verdade essa foto foi feita quando o núcleo ainda funcionava no ambulatório. Então eu sempre pegava a minha máquina e subia fotografando até chegar no ambulatório. E aí eu vinha pegando esses lances que eu dei o nome de *cotidiano*. Então quando eu encontrei com ela eu tava passando pela ponte, e quando eu olhei pra ela, ela me olhou, eu fui e registrei; tirei a foto. Nem imaginava que ia sair, não deu nem tempo de regular a velocidade, abertura, nada. Do jeito que estava eu cliquei.

Promover a circulação dos retratos dessa população, até então pouco retratada (principalmente por seus próprios moradores), é também uma maneira de divulgar imagens que permitam aos moradores dessas áreas se reconhecerem e se identificarem. Pois, se até então boa parte da população não se reconhecia na representação que outros

construíam dela (principalmente, os retratos dos criminosos), agora eles se vêem em projeções, exposições e publicações (inclusive em jornais), imagens dos seus filhos, seus vizinhos, amigos e parentes. Imagens de pessoas que não estão ligadas à violência armada e que são representantes legítimas desses espaços urbanos; uma outra representação a ser construída e divulgada.

Focalizar esses rostos em primeiro plano, e apresentar imagens esteticamente bonitas, valoriza o grupo e atribui novos significados à representação e, conseqüentemente, à memória das favelas cariocas. Como disseram Lins de Barros e Strozenberg, “nas mãos de quem manipula, a câmera é um recurso de linguagem através do qual alguém elabora uma interpretação do real, atribuindo-lhes significados que irá materializar na imagem” (1993: 21).

Das fotografias selecionadas aleatoriamente, algumas mostram paisagens da cidade como pano de fundo, outras, elementos típicos de cartões postais (Corcovado e o Pão de Açúcar), mas todas apresentam elementos próprios da(s) favela(s) - especialmente, seus moradores. Essas fotos, portanto, não poderiam ter sido feitas em outro lugar que não uma favela da zona sul carioca (Rocinha e Santa Marta). O lugar, o espaço geográfico da favela é bem contextualizado, focalizando de onde e de quem está tratando, mas os temas abordados, com exceção das condições de moradia, podem ser comuns a todos os moradores da cidade do Rio de Janeiro. Este é, talvez, o aspecto que mais diferencia estas fotografias daquelas sobre a violência... na favela e na cidade. Desenvolverei algumas reflexões a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Vincent Rosenblatt

Até que ponto “uma imagem vale mais que mil palavras”? É possível estabelecer esta correspondência? A imagem seria um conjunto de informações de transmissão direta, ao contrário da comunicação verbal, com uma mediação a ser decodificada? Existiria uma leitura da imagem fotográfica capaz de substituir ou equivaler à de documentos escritos ou depoimentos verbais?

Para uma tendência historiográfica, o documento fala; para alguns entusiastas da eloquência da imagem fotográfica, esta transmite clara e diretamente informações. Para outra, contudo, tanto o documento escrito quanto as imagens iconográficas ou fotográficas são representações que aguardam um leitor que as decifre. (Leite, 1993: 23).

Essas foram algumas questões levantadas por Leite, publicadas originalmente em 1986 e, em seguida, no livro “Retratos de Família”, de 1993. Hoje, seria impossível pensar uma leitura imagética como equivalente à de documentos, mas sem dúvidas, devemos entendê-las como uma espécie de representação que fala, ou seja, que contém informações objetivas e subjetivas que, por sua vez, são interpretadas pelo leitor. Como afirma a autora logo em seguida, “ao trabalhar com a linguagem fotográfica como transmissão de um tipo de imagem, é possível passar para a compreensão desta linguagem algumas formas de transmissão (também metafórica) das imagens oníricas, próximas de rede de configuração de lembranças” (Leite, 1993: 24).

Nesse sentido, a fotografia – assim como documentos verbais – não são verdades dadas, mas representações construídas. Este foi o princípio que norteou essa dissertação: interpretar o que os jovens fotógrafos da *Olhares do Morro* e suas imagens indicavam sobre a representação que constroem do lugar onde moram, e não estabelecer o que deveria ser dito desta realidade. Concorro, assim, com Leite quando afirma que, “em certa medida, compreender por que e para que algumas imagens foram construídas altera o conteúdo das imagens e amplia a visão desse conteúdo”. Foi exatamente isto que percebi após muito das conversar com os fotógrafos envolvidos.

Assim como Machado (*apud* Leite, 1993: 27), pretendi examinar como este grupo fotografa, e se deixa fotografar, tentando obter um inventário de situações e valores relativos a ele. Que representações estão criando com estas fotografias? Elas se diferenciam daquela já encravada ou, involuntariamente, acabam reproduzindo valores existentes? Muitos dos envolvidos no projeto fotográfico desta ONG ainda não tinham pensado em algumas questões por mim colocadas. As fotografias produzidas por esses jovens parecem ter sido elaboradas “para descobrir” - “feita com o objetivo de se obter informações” -, mais do que “para contar” - “feita para demonstrar ou enunciar conclusões” -, como descreveu Guran:

A fotografia produzida “para descobrir” corresponde àquele momento da observação participante em que o pesquisador se familiariza com seu objeto de estudo e formula as primeiras questões práticas com relação à pesquisa de campo propriamente dita. É o momento de impregnação, no sentido empregado por Oliver de Sardan (1995: 79), em que o pesquisador vivencia o cotidiano de uma comunidade e começa a “perceber alguma coisa”, sem entretanto saber exatamente do que se trata. Muito das coisas percebidas fica no nível das sensações, não chegando a se transformar em dados, mas serve para balizar o trabalho de campo. O pesquisar tem, a esta altura, mais perguntas do que respostas, e as fotografias vão refletir esta situação (Guran, 2000: 156)⁹⁸.

Tudo indica que uma reflexão mais elaborada sobre as histórias contadas através das imagens se constrói com o tempo e a experiência - ou, em outros projetos, através das aulas e cursos que estimulam debates em torno das questões temáticas a serem trabalhadas imagetivamente.

Os jovens procuram a *Olhares do Morro*, em geral, para aprender a fotografar, e não com o objetivo de intervir diretamente em uma representação sobre as favelas - apesar de acreditarem estar colaborando para uma maior interlocução entre o que já foi chamado de “as duas partes da cidade partida”. Uma surpresa, no entanto, foi descobrir

⁹⁸ Ainda segundo o autor: “a fotografia ‘para contar’ corresponde ao momento em que o pesquisador compreende e, de certa forma, domina o objeto de estudo, podendo, portanto, utilizar a fotografia para destacar com segurança certos aspectos e situações marcantes da cultura estudada e desenvolver reflexão apoiada nas evidências que a fotografia pode apontar” (Guran, 2000: 156).

que boa parte deles já possuía uma câmera (simples, automática) e o hábito de fotografar, principalmente as festas e eventos familiares, antes mesmo de participarem de um projeto fotográfico. Como indicou Bourdieu, a respeito do uso da fotografia nas camadas populares francesas, “a prática fotográfica existe – e subsiste – na maioria dos casos, em sua função familiar” (Bourdieu, 2003: 57). Hoje, a fotografia, e o celular que fotografa, é de uso corrente nas populações brasileiras de baixa renda: “A saboneteira hoje em dia é bem comum. Todo e qualquer um têm uma máquina. Até por estarmos hoje na era digital, então quem não tem uma digital tem uma automática”, disse Alex. Uma visão mais crítica em relação à imagem fotografada, a linguagem e a técnica, e a idéia de construção do olhar, no entanto, foram conhecimentos adquiridos somente depois que eles ingressaram na *Olhares do Morro*.

Além desses, outros ganhos foram por eles ressaltados, como:

a) uma melhor relação entre eles (jovens fotógrafos) e os outros moradores da favela onde vivem:

As pessoas começam a reparar em você. Antes, pessoas que você não tinha acesso... Acesso no sentido de não ter um argumento pra estar chegando em determinadas pessoas, sabe? (...) E a fotografia se torna um instrumento. Se torna esse argumento pra você estar se aproximando dessas pessoas (Jorge Alexandre Firmino).

Antigamente eu era conhecido como o Ivanildo irmão do Zeca bilheteiro. [risos] Então é complicado. Hoje eu sou conhecido como Ivanildo, fotógrafo do *Olhares do Morro* (Ivanildo Carmo dos Santos).

Acho que o prazer está naquela hora em que eu estou te fotografando, quando a gente está trocando uma intimidade, uma confiança também. (...) É a ferramenta social através da qual eu já conheci muita gente fazendo foto na Rocinha. (...) Parece que pode ser um motivo pra vocês se conhecerem. Não o único motivo, mas pode ser um dos motivos. (Ricardo de Jesus).

b) uma maior visibilidade:

Eu nunca ia imaginar que eu ia tá dando entrevista para TV Globo, tá dando entrevista pra Rede TV, pra Bandeirantes, pra jornal, revista. Deve sair uma matéria

nossa agora na Quem. Agora saiu essa na *Caras*, uma revista que o pessoal conhece. Nunca que eu ia imaginar isso, nunca, nunca, nunca! (...) E todo mundo compra jornal, todo mundo vê TV (...). No caso da revista, da *Caras*, por exemplo, o pessoal que mora por lá, trabalha como secretária em escritório, consultório de dentista, como recepcionista. E nesses lugares tem uma circulação de revistas. (...) A namorada de um amigo, que trabalha como recepcionista, me viu na *Caras* e falou: “Olha! Eu conheço esse menino!”. Ninguém acreditou nela! Porque eu estou na *Caras*! A *Caras* é uma revista só de celebridades. Ninguém acreditou. Aí ela foi e me levou lá (...), aí o pessoal abriu a revista: “Ih, é ele mesmo!”, aí o pessoal começou a perguntar. É uma coisa que pra mim foi muito rápida (Daniel Martins).

c) uma maior circulação na sociedade:

Eu acho que, no mínimo o que eu tiro disso tudo é experiência em sociedade. Porque apesar de eu estar a maior parte do tempo na favela, eu convivo com o pessoal da alta sociedade, participo de programas, já fiz trabalho na *Globo*, trabalho com fotografia, ao mesmo tempo tiro foto de casamento da Rocinha. Então eu acho que isso amplia os meus horizontes. E me dá uma visão maior do que a de outras pessoas. Porque eu já joguei em todas as posições, sabe? (Daniel Martins)

Eu saio da Rocinha para ir para França. Hoje a gente já sai dali para ir trabalhar na TV Globo. A gente sai dali para ir a coquetéis da Selulloid. A gente sai dali para ir num coquetel de um grande artista famoso no Espaço Furnas Cultural. E eu me vejo não só como Daniel, eu me vejo como um representante do lugar. Eu acho que eu levo uma galera comigo. Eu levo uma imagem (idem).

Através da *Olhares do Morro*, portanto, os jovens puderam: conhecer vizinhos que antes desconheciam; circular por áreas que não circulavam (dentro e fora das favelas); ganhar visibilidade positiva; e mudar a maneira de ver os lugares e as pessoas, e de criar relações. Os contatos estabelecidos com o mundo exterior também foram ressaltados: Alex Basílio já foi protagonista de um filme francês e Daniel Martins de uma matéria para a Rede Globo. Transmitindo essas novas imagens para outras camadas sociais (através de projeções, exposições, publicações em jornais e revistas, etc.) esses jovens também estimulam o diálogo, ainda hoje deficiente e hierárquico, entre os setores da sociedade. Estão, contudo, conscientes de que as transformações ainda necessárias para a construção de uma outra imagem da favela e de seus moradores levam tempo e que, talvez, o trabalho desenvolvido pelo grupo não seja suficiente. Nas palavras de Daniel Martins:

Eu não sei, é muito difícil, porque sou eu sozinho. E aí é muito difícil eu gritar sozinho para falar que lá dentro não é só isso, que lá dentro tem coisas boas, tem paisagem, tem gente que trabalha, tem gente de boa índole. Às vezes até as próprias pessoas de lá de dentro se acomodam. As pessoas que estão aqui fora têm uma visão e não querem tentar se aprofundar mais para tentar saber em real, elas formulam uma idéia e a partir do que elas acham, elas agem sobre o que elas acham.

Ele acredita, no entanto, que as pessoas que têm acesso ao seu trabalho e ao *site* da *Olhares*, adquirem, também, mais instrumentos para refletir sobre uma outra representação destes espaços estigmatizados.

Eu acho que sim. Eu acho que além do trabalho profissional, a gente tem uma parte social. De estar mostrando uma coisa que as pessoas não mostram. De estar mostrando o cotidiano, pois a pessoa que abre o jornal e vê: “Traficante mais procurado do Rio de Janeiro mora na Rocinha”, ou “Troca de tiros na Rocinha provoca morte”, acha que aquilo ali acontece todos os dias. Não é isso (idem).

Não sei se vai pensar diferente, mas vai olhar pelo menos naquele momento ali alguma coisa diferente. Acho que a questão de preconceito é uma coisa que tem que ser muito mais trabalhada. Eu acho que de repente não vai ser com uma foto que você vai conseguir tirar isso, mas de repente a foto pode ser um pontapé (Jorge Alexandre Firmino).

A relação dos próprios moradores com a imagem - e com a sua imagem, especialmente - também é modificada:

Eu acho que muda. É aquela questão da identificação mesmo. Normalmente quem sai no jornal é o traficante, e a comunidade não se identifica com essa imagem. Ser visto sempre pelo ângulo negativo. Isso prejudica a imagem. Você vai dar um currículo no trabalho, pode ser o melhor profissional que for, o cara vai falar: “amigo...”. Eu já tive um patrão que já me falou isso (Jorge Alexandre Firmino)

Muda. É uma perspectiva diferente. Vê o que funciona ali por traz daquilo tudo. A historia do cara do churrasco conta a historia de um monte de gente que faz a história da noite acontecer. Que não é só o vapor da boca de fumo que vende pó. Tem um cara que sustenta a família dele com a birosca, o outro que vende doce, o outro que vende amendoim. Por trás disso tudo tem uma historia. Não tem só o trafico, sabe? Porque é o que é mais visado. No *funk* principalmente (Ricardo de Jesus).

E aí depois elas meio que “se acostumam” de estar vendo aquilo, de estar vendo como é o trabalho de uma pessoa que trabalha com isso. A minha mãe, por exemplo, minha mãe se amarrava em fazer foto, comprava filme no fim de semana para gente tirar foto em casa, e tudo. Sem motivo. Agora é tão normal para ela em ver eu sentado lá com um bolo de contato, cutucando para lá e para cá, que ela já senta e olha comigo. Me dá opinião, se intera na coisa. E não só ela, meus primos também, meus tios, amigos, vêem as fotos, gostam das fotos. Eu tenho uma das

fotos que eu vendi para um colecionador por exemplo, uma das paisagens, que um amigo gostou, aí eu deixei ele ampliar e botar na casa dele (Daniel Martins).

Essa transformação pode ser percebida na demanda por fotografias. Todos afirmaram que, depois que entraram para o grupo, os moradores passaram a solicitar fotografias.

Cada fotógrafo escolhe se fará a foto solicitada ou não:

Tem coisas que eu acho que é interessante estar gravando, que eu acho que é um pouco da história da comunidade. Às vezes a Folia de Reis, essas coisas assim. E eles não vão me pedir, eu vou automaticamente. Porque eu acho que tem uma relação muito forte comigo. E outras não têm (Jorge Alexandre Firmino).

Tudo indica que essa demanda aumenta pela qualidade do trabalho que realizam, mas igualmente à identificação com o lugar e com as pessoas. Segundo Jorge Alexandre, a grande diferença entre um trabalho fotográfico feito por alguém “de dentro” e um “de fora” é a possibilidade da contestação. Um maior comprometimento de quem faz o trabalho também foi ressaltado como importante. Nas palavras de Daniel:

Um repórter talvez do Globo, um repórter de O Dia, ou qualquer outra pessoa, faz a parada e some. Nunca mais eles vão se ver. Não tem nem como cobrar. (...) Não tem um comprometimento. E às vezes não tem nem a preocupação do que vão fazer (...). E eu não, eu sempre tive a preocupação de qual imagem que eu iria passar das pessoas que eu estava filmando. E não passava uma coisa muito pejorativa (...) eu procuro me colocar no lugar da pessoa, sabe? Eu não gostaria de estar me vendo no jornal ou numa revista desse jeito, então eu me preocupo com isso, eu respeito isso e acho que muita gente está preocupada em fazer o trabalho, e acabou. (...) E aí depois que a coisa está no jornal, não pode ser feito mais nada. Não tem como a pessoa correr atrás daquilo, porque ela já se comprometeu em liberar a imagem. Então como é que ela vai provar que, sei lá, “ele que falou que ia me fotografar só de rosto, mas fotografou de corpo”?

Daniel afirmou que os fotografados em geral gostam do resultado e, quando uma foto é publicada, a associam a certa “credibilidade”, um “reconhecimento” do trabalho.

eu acho que rola uma carência (...) de ser fotografado. Principalmente nas comunidades, porque as pessoas estão acostumadas a ver pessoas de carne e osso, que tem dois braços, duas pernas, uma cabeça, dois olhos, passando na TV, sendo cobiçada por fotógrafos etc., e elas [que moram nas favelas] não são. E aí rola uma carência. Então talvez isso possa facilitar o nosso trabalho, pois são os quinze minutos de fama da pessoa. De repente as fotos dela não vão nem ser selecionadas, mas só delas estarem sendo procuradas, elas se sentem empolgadas para fazer o

trabalho, para posar. E isso é importante. Não só pra mim, mas pra elas também (Daniel Martins).

A grande originalidade desses “novos” projetos sociais fotográficos, portanto, está na possibilidade de divulgar outras imagens das favelas para aqueles que nelas não vivem. Redes de TV comunitárias já existem há muito tempo, mas uma exibição de retratos sociais para a sociedade mais ampla (brasileira, mas também internacional) nunca existiu como hoje. Essa divulgação de imagens, que se contrapõem aquelas da violência, é fundamental para o grupo no que se refere à visão que deles se tem, mas igualmente porque ele passa a se ver de outra maneira, nesse espelho.

Nesse sentido, o ato de fotografar promove essa inversão de posição, onde os jovens economicamente desfavorecidos deixam de ser “objeto” fotográfico para serem autores da imagem-representação do lugar onde vivem e de si mesmos. A fotografia atua, dessa forma, como um interessante instrumento social: possibilita mostrar o olhar e o trabalho desses jovens, além de criar novas redes sociais, gerando uma maior circulação entre os diferentes setores da sociedade. Através de uma ação coletiva, e do fato mesmo de serem de onde são, esses jovens moradores das favelas cariocas conseguem, por vezes, uma visibilidade maior do que muitos fotógrafos em início de carreira, driblando as imposições geradas pelo mercado de trabalho. E é através dessa inserção no “mercado” que o grupo da *Olhares do Morro* pretende reverter essas limitações sociais “naturalmente” impostas: ao se projetarem no mercado editorial, ainda que de forma descontínua e informal, estão se inserindo no mercado de trabalho e, assim, se “incluindo socialmente”.

Esses jovens fotógrafos ganharam reconhecimento dentro e fora das favelas onde vivem e certa circulação no meio da fotografia do Rio de Janeiro. E consideram que seu olhar sobre o lugar de moradia mudou (ou “ampliou”) depois que começaram a trabalhar sistematicamente com este instrumental imagético. Além disso, seus vizinhos perdem cada vez mais o receio de serem fotografados, pois como foi apontado acima, os jovens “compreendem melhor” o cotidiano local e têm um comprometimento maior com o que está sendo retratado, podendo ser contestados caso haja discordância sobre a imagem fixada em papel.

Não mostrar a guerra do tráfico revela mais do que uma escolha temática (esse assunto todos parecem já conhecer), sendo, na realidade, uma forma de proteção. Mas apesar de não registrarem a violência armada, as fotografias da vida cotidiana nesses locais não são idealizadas. Sua leitura permite perceber o crescimento constante das construções aleatórias, a existência de valas negras, de fios de energia embolados etc. e, com isso, o descaso das autoridades públicas para com essas populações. A circulação dessas imagens na cidade e no mundo, nos leva a pensar na possibilidade de mudança das representações negativas da favela e seus moradores, mas analisar o seu alcance e as possibilidades de transformação desta realidade torna-se, no entanto, difícil.

Pois, se há mais de um século, e desde o seu nascimento, a favela é representada por grupos externos socialmente privilegiados, e essa representação é de maneira geral negativa (Alvim, 2002; Leite, 2000; Valladares, 1998) – e ainda, são essas as imagens que a maioria da população que não vive em favelas possui dessas áreas -, a existência de grupos internos às favelas que registram a sua paisagem e o seu cotidiano traz novas informações sobre esses locais.

Essa nova visão proposta pelo grupo, que objetiva expressar o “olhar” dos moradores e defender seu diferencial ainda é pouco analisada. Que as imagens enriquecem a pesquisa etnográfica – já é fato (Leite, 1993; Maresca, 2000; Peixoto, 1998, 2000; Samain, 2005). E essas novas imagens produzidas pelos próprios moradores contribuem (enriquecem) a compreensão das questões locais. Uma nova forma de mostrar esses espaços da cidade, além de influenciar a reação externa, pode mudar a relação que os próprios indivíduos mantêm com seu local de moradia – a favela.

Os fotógrafos do grupo *Olhares do Morro* sabem que é difícil reverter um estigma, mas acreditam que a exibição das suas fotografias em exposições para as classes mais abastadas pode ser o pontapé inicial para uma transformação. Pois, se por um lado, há décadas as favelas vêm despertando interesses na mídia, na academia e no poder público, por outro, o desconhecimento sobre elas por parte da sociedade como um todo ainda é grande. A importância de mostrar os lados negativo e positivo de se viver em uma favela é fundamental, mas o incômodo com a imagem difundida pela mídia, comum a todos os jovens entrevistados, é fruto da maneira imparcial e homogênea com que esta população é retratada. Como já dito, no processo de afirmação da identidade de um grupo, a memória exerce um papel primordial, podendo servir de instrumento de reflexão para a produção de uma identidade positiva.

REFERÊNCIAS



Jorge Alexandre Firmino 1

Referências Bibliográficas

- ABRAMO, Helena; VENTURI, Gustavo. Juventude, Política e Cultura. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 45, p.28-33, julho/agosto, 2000.
- ALVIM, R. Olhares sobre a Juventude. In: NOVAES, R; PORTO, M. e HENRIQUES, R. (Orgs.). *Juventude, Cultura e Cidadania. Comunicações do ISER*, Rio de Janeiro, ano 21, Edição Especial, p. 43-56, 2002.
- BAGGIO, Rodrigo. A sociedade da informação e a infoexclusão. *Ciência da Informação*, Brasília, v.29, n.2, p. 16-21, maio/agosto, 2000.
- BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Ed. 70, 1980.
- BECKER, Howard. Explorando a sociedade fotograficamente. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p.95-98, 1996.
- BELLAVANCE, Guy. Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, p., 17-30, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas vol.1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 91-107.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- _____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997a.
- _____. *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1997b.
- _____. Culturas urbanas de fin de siglo: la mirada antropológica. *The International Social Science Journal*, [S.I.], n.153 : Antropología - Temas y Perspectivas: I. Más allá de las lindes tradicionales, 1997c. Disponível em: <http://www.unesco.org/issj/rics153/canclinispa.html> (Acesso em 10/02/06).
- CHANEY, David. Photographic pictures. In: *Fictions of collective life: public drama in late modern culture*. Londres: Routledge, 1993, p. 81-112.

- COPQUE, Bárbara. *Meninos-Fotógrafos ou a fotografia como fonte de conhecimento etnográfico*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo. Coletivo Periferia, 2003 (1ª edição em 1967).
- DIAS, Alexandre. Novas fontes e projetos para contar a história da Maré. In: NOVAES, R; CUNHA, M; VITAL, C. (Orgs.). *A memória das favelas. Comunicações do ISER*, Rio de Janeiro, ano 23, n.59, p.17-18, 2003.
- DURKHEIM, Èmile. As Regras do Método Sociológico. *Pensadores*. São Paulo: Abril, 1978, p.71-156.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das Relações de Poder a partir de uma Pequena Comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ENCONTRO SOBRE INCLUSÃO VISUAL DO RIO DE JANEIRO, 1º, 2004, Rio de Janeiro. Anais do 1º Encontro sobre inclusão visual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2004.
- FEIGHEY, William. Negative Image? Developing the Visual in Tourism Research. *Current Issues in Tourism*, vol.6, n.1, p.76-85, 2003.
- FLORES, Laura González. La mirada del otro *otro*. La producción fotográfica de grupos minoritários. *Orientes e occidentes. Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. A construção da favela como destino turístico. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/TurismoFavelaCarioca.pdf (Acesso em 09/08/06).
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca; BAKKER, André Werneck de A. O espetáculo da metamorfose identitária nos reality shows de intervenção. In FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Comunicação, cultura e consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005, p.101-118.
- FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. “Mídia, ‘pânico moral’ e o funk carioca”. In FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Comunicação, cultura e consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005, p.241-254.

FYFE, Gordon; LAW, John. (Eds.). *Picturing power. Visual depiction and social relations*. London: Routledge, 1988.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo Nas Aldeias: A Experiência Waiapi. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 2, p. 25-36, 1994.

GAMA, Fabiene. Olhares do Morro: uma reflexão sobre os limites e os alcances da auto-representação fotográfica. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. (Orgs.) *Imagens Marginais*. Rio Grande do Norte: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006 (no prelo).

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GURAN, Milton. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de antropologia e imagem*, Rio de Janeiro, ano 5, v. 10, p.155-166, 2000.

_____. Fotografia e globalização. *Fórum de Fotografia Latino-Americana*, México, jun 2004, 2004a, mimeo.

_____. Inclusão Visual: a inclusão social através da fotografia. *Photos*, 2004b, Sessão de Colunistas. b. Disponível em http://photos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=2307 (Acesso em 27/09/2004).

HALL, Stuart. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In: THOMPSON, Kenneth (Ed.). *Media and cultural regulation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: Estéticas do realismo e cultura. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Comunicação, cultura e consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005, p.171-186.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética das favelas. *Arquitextos*, São Paulo, n.013, Texto Especial 078, junho de 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp078.asp> (Acesso em 01/01/06).

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo. Ateliê Editorial, 1999.

LEEDS, Anthony ; LEEDS, Elizabeth. A sociologia do Brasil urbano. Rio de Janeiro: Zaluar, 1978.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. A imagem através das palavras. In: *Retratos de família*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 23-51.

LEITE, Márcia. Entre o individualismo e a solidariedade: Dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.15, n.44, p. 73-90, outubro de 2000.

LEU, Lorraine. A imprensa e o espetáculo da violência no Rio de Janeiro contemporâneo. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Comunicação, cultura e consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005, p.227-239.

LIMA, José Luiz de S. Na Rocinha, tecendo memórias entre jovens e idosos. In: NOVAES, R.; CUNHA, M; VITAL, C. (Orgs.). *A memória das favelas*. Comunicações do ISER, Rio de Janeiro, ano 23, n.59, p.30-33, 2003.

LINS DE BARROS, Myriam; STROZENBERG, Ilana. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea Ltda, 1992.

MANGIN, William. Latin American squatter settlements: a problem and a solution. *Latin American Research Review*, n.2, p.65-98, 1967.

MARESCA, Sylvain. *L'autoportrait. Six agricultrices en quete d'image*. Toulouse/Paris: Ed. Presses Universitaires du Mirail; Insitute National de La Recherche Agronomique, 1991.

_____. L'alquimie multiforme du portrait social. In: *L'alsace em portraits*. Ed. Chambre à part, 2000, p.12-19.

MEDINA, Carlos Alberto de. A favela como uma estrutura atomística: elementos descritivos e constitutivos. *América Latina*, Rio de Janeiro, v.12, n.3, p.112-136, jul./set. 1969.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra. *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p.89-111.

NOVAES, Regina. Juventudes Cariocas: mediações, conflitos e encontros culturais. In: VIANNA, Hermano (Org.). *Galeras Cariocas. Territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1997, p.119-160.

_____. Para falar de favela (ou para falar de amor). In: NOVAES, R.; CUNHA, M; VITAL, C. (Orgs.). *A memória das favelas*. Comunicações do ISER, Rio de Janeiro, ano 23, n.59, p.9-12, 2003.

PANDOLFI, Dulce. História e Identidade: a gestação de uma rede de memória das favelas cariocas. In: NOVAES, R.; CUNHA, M; VITAL, C. (Orgs.). *A memória das favelas*. Comunicações do ISER, Rio de Janeiro, ano 23, n.59, p. 27-29, 2003.

PEIXOTO, Clarice E. Caleidoscópio de imagens: O uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira. *Desafios da Imagem*. Campinas: Papirus, 1998, p.213-224.

_____. *Envelhecimento e Imagem: as fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo: Annablume, 2000.

PEIXOTO, Clarice E. et al. Ségrégation spatiale et inégalités sociales: les trajectoires des jeunes de Rio de Janeiro. In: AMADOU, Mouftaou; KLISSOU, Pierre; TABUTIN, Dominique (Org.). *Villes du Sud. Dynamiques, diversités et enjeux démographiques et sociaux*. Universidade do Quebec, 2006.

PRETECEILLE, Edmond; VALLADARES, Lícia. Favela, favelas: unidade ou diversidade da favela carioca. In: RIBEIRO, Luiz Cersar Q. (Orgs.). *O futuro das metrópoles: desigualdades e governabilidade*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

RIPPER, João. O olhar solidário das favelas. *Nova América. Arte para tod@s*, Rio de Janeiro, n.103, p.34-41, setembro, 2004.

ROSENBLATT, Vincent. Todos os olhos do morro. *Democracia Viva*, Rio de Janeiro, n.22, p.70-75, junho/julho, 2004.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo. Editora Hucitec/Senac, 2005 (2ª edição).

SILVA, Jailson de Souza. *Meios de comunicação e espaços populares*, 2004. Disponível em:

<http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/base.asp?pagina=producoes>
(Acesso em 24/12/05).

SOARES, Luiz Eduardo. Rio de Janeiro, 1993: a tríplice ferida simbólica e a desordem como espetáculo. In: SOARES, Luiz Eduardo (Org.). *Violência e Política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ISER, 1996a, p. 243-249.

_____. O Mágico de Oz e outras histórias sobre a violência no Rio. In: SOARES, Luiz Eduardo (Org.). *Violência e Política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ISER, 1996b, p.251-272.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo. Companhia das Letras, 1977.

_____. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, A.; PAIVA, M.; MARTINS, A.; DAMASCENO, C. Com a palavra, os jovens da Rocinha. In: NOVAES, R.; CUNHA, M; VITAL, C. (Orgs.). *A memória das favelas*. Comunicações do ISER, Rio de Janeiro, ano 23, n.59, p.34-25, 2003.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação racial. *Imagens*, São Paulo, n. 5, p.70-84, agosto/dezembro de 1995.

TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on photography and Histories*. Los Angeles: Com. Culture, 1988.

_____. The proof of the picture. In: *Grounds of dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*. Miniapolis: University of Minnesota Press, 1992, p.97-114.

TURNER, John. Uncontrolled urban settlement: problems and policies. In: BREESE, Gerald (Ed.). *The city in newly developing countries: readings on urbanism and urbanization*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1969.

VALLADARES, Lícia. Revisitando a favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. XXI Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, mimeo, 1998.

_____. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol.15, n.44, p.5-34, outubro 2000.

_____. favela.com. In: FORUM AMERICA LATINA HABITAR 2000. Salvador, maio 2001.

_____. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. O paraíso das balas perdidas. *Imagens*, São Paulo, n.4, p.14-16, abril de 1995.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Imagem e memória. In: SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1998, p. 21-34.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2000 (1985).

ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

WEBER, Max. *A objetividade do conhecimento nas Ciências Sociais e na Política Social*. Lisboa: Lisboa Ltda, 1974.

_____. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1985.

Referências Videográficas

Família Tetra (Vídeo, 2003, 50'). Direção: Emílio Domingos, Fabiene Gama, Lúcia Albuquerque e Maria de Andrade. Produção: NAI/UERJ. UERJ Vídeo.

Notícias de uma Guerra Particular (Vídeo, 1999, 56'). Direção: João Moreira Salles. Videofilmes.

Santa Marta: duas semanas no morro (Vídeo, 1987, 54'). Direção: Eduardo Coutinho. ISER.

Referências Eletrônicas (ou *sites*)

Agência de Notícias da Favela: <http://www.anf.org.br>

Comitê para Democratização da Informática: <http://www.cdi.org.br>

Drik Picture Library: <http://www.drik.net>

Foto Favela: <http://www.fotofavela.com.br>

Fundação Gol de Letra: <http://www.goldeletra.org>

Imagens do Povo: <http://www.imagensdopovo.org.br>

Kids with Cameras: <http://www.kids-with-cameras.org/mission/>

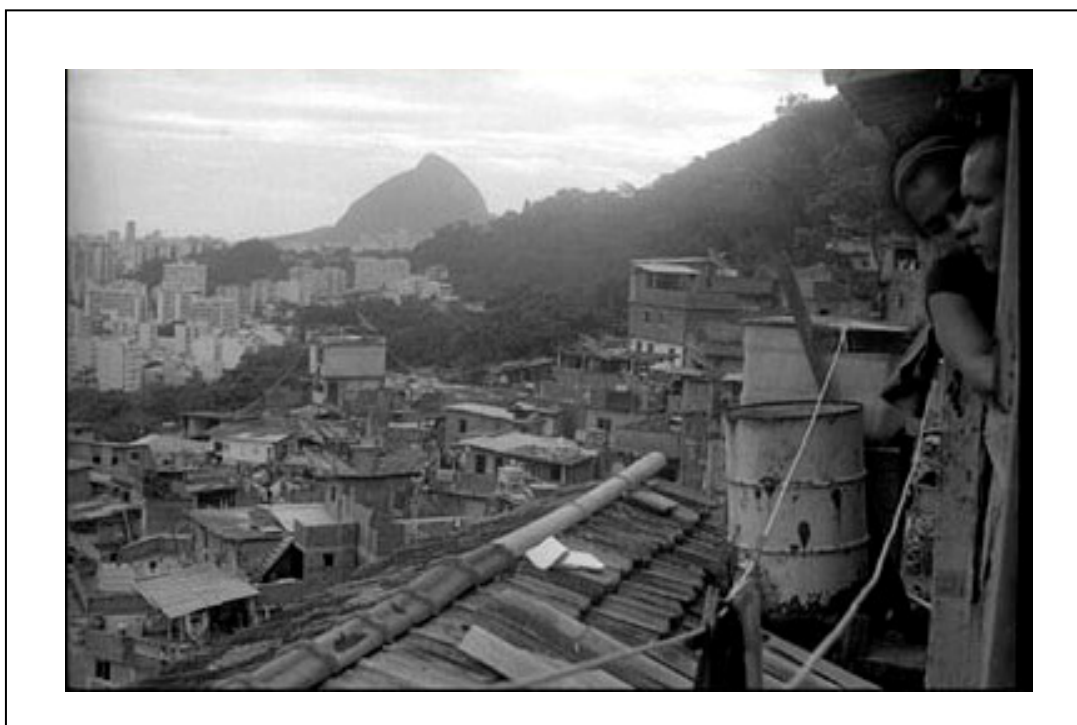
Observatório de Favelas: <http://www.observatoriodefavelas.org.br>

Olhares do Morro: <http://www.olharesdomorro.org>

Photos: <http://www.photos.com.br>

Vídeo nas Aldeias: <http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm>

ANEXOS



Shirlei Alves

Exposições em 2004

- 1. Exposição "Olhares do Morro - Um Manifesto Visual" na sede mundial da UNESCO, em Paris** (outubro de 2004).
- 2. Exposição "Olhares do Morro - Um Manifesto Visual" no Espaço Furnas Cultural** (maio a junho de 2004)
- 3. Exposição " Olhares do Morro - Um Manifesto Visual" no SESC MADUREIRA** (novembro de 2004).

Exposições em 2005

- 1. Encontros Internacionais da Fotografia de Arles** (junho – setembro 2005): Exposição virtual via instalação multimídia. Fotografias do grupo inteiro. Ver Instalação Multimídia em <http://www.olharesdomorro.org/interativa> (o portfólios foram mudados desde Arles).
- 2. Centre Culturel de Compiègne** (outubro-dezembro 2005): Seleção retrospectiva dos melhores trabalhos do grupo (45 fotografias em PB e em cores da Sta Marta, Rocinha e outras favelas). Também foram expostas 10 imagens sobre *Funk* do coordenador.
- 3. Bibliothèque Elsa Triolet de Pantin** (dezembro de 2005 – fevereiro de 2006): Seleção retrospectiva dos melhores trabalhos do grupo [2002-2005].
- 4. Exposição Internacional de Arte de Miami Beach – Art Basel** (dez-2005)
Apresentação dos trabalhos em cores nas paredes (Ricardo de Jesus, Ricardo de Souza, Daniel Martins, Ivanildo Carmo dos Santos, Valteone Silvestre e Vincent Rosenblatt) e portfólios p&b disponíveis para consulta sob demanda dos visitantes e colecionadores.
- 5. Exposições na rede das galerias da FNAC do Brasil:** retrospectiva *Olhares do Morro* 2002-2005.