

SELFIE DA PERIFERIA
pensando a autorrepresentação através da Literatura Marginal
e da fotografia de Bira Carvalho

THE PERIPHERY SELFIE: THINKING SELF-REPRESENTATION
THROUGH MARGINAL LITERATURE AND BIRA CARVALHO'S
PHOTOGRAPHY

*Ary Pimentel**
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

R E S U M O

A partir de um diálogo entre a Literatura Marginal ou Periférica e a produção discursivo-imagética do fotógrafo Bira Carvalho, morador da Favela da Maré, o presente estudo revela uma cena de produção simbólica onde o território da periferia enfeixa toda uma rede de representações a partir das quais se desconstróem preconceitos e estigmas, fortalecendo estratégias de pertencimento e processos identitários. Buscamos discutir mais particularmente o papel do recorte e a exploração do detalhe para a construção de um novo olhar na medida em que, nesse cenário de disputas simbólicas, o enquadramento da paisagem humana e social reflete figurações identitárias e o lócus do discurso. Tentamos ainda pensar em que medida uma obra bastante focada, com um recorte muito particular de um mero detalhe do mundo da periferia, pode propiciar o surgimento de questionamentos das representações hegemônicas e dos preconceitos que orientam a forma de imaginar a favela.

P A L A V R A S - C H A V E

Subalternidade, figurações identitárias, autorrepresentação,
fotografia, favela

* ary.pimentel@yahoo.com.br

Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.

Julio Cortázar

NOVAS VOZES NO CAMPO DA REPRESENTAÇÃO

Durante o ano de 1999, Ferréz, nome adotado por Reginaldo Ferreira da Silva, escreve um texto ancorado em sua própria experiência numa favela do Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, e utilizando como personagens os sujeitos com os quais convivia cotidianamente no território, motivo pelo qual a narrativa ia tendo trechos alterados quando algum personagem morria na vida real. Depois que uma matéria do caderno “Ilustrada” da *Folha de S. Paulo* (06/01/2000) divulga a existência de um romance produzido por um autor da periferia mais violenta de São Paulo e cogita que esse texto talvez jamais viesse a chegar às mãos dos leitores porque até então nenhum editor havia se interessado por ele, Ferréz publica pela pequena editora paulistana Labortexto seu segundo livro: *Capão pecado* (2000).

O desconhecido autor rapidamente ganhou espaço no mercado editorial e foi o responsável pela edição de três números especiais da revista *Caros Amigos*, na qual havia começado a escrever uma coluna. Com esse trabalho de editor e uma obra que atravessa gêneros como o romance, a crônica, o conto, o hip-hop, a história em quadrinhos e a literatura infantil, passa a ser a referência de autores e obras classificados como “marginais”.

Conforme assinala Heloisa Buarque de Hollanda, aqueles que trabalham com tendência e estão atentos aos novos horizontes da arte não podem desconsiderar a emergência do fenômeno que toma a cena das periferias e favelas do Brasil desde a virada do milênio.¹ A proliferação dos saraus na periferia de São Paulo e o reconhecimento do mercado editorial onde já se começa a descobrir esses novos autores, que nos últimos dez anos publicaram mais de cem livros, deu corpo a uma cultura literária com identidade própria. Hoje, o surgimento da literatura marginal ou periférica e, por extensão, de uma cultura das quebradas, desconstrói a visão da favela como espaço da ausência, caracterizado sempre pelo que nele não havia. Ecio Salles, no ensaio “Resistir, produzir, interagir”, publicado na revista *Global*, reconhece que “as maiores inovações do cenário cultural brasileiro nos últimos anos vieram das experiências culturais produzidas pelas favelas”.²

A produção de autores como Ferréz, que em 2005 organizou o volume *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, corresponde a algumas das ideias de Michel de

¹ HOLLANDA. Caminhos de um poeta cidadão, p. 9.

² SALLES. Resistir, produzir, interagir, p. 10.

Certeau (2003), para quem os fracos devem continuamente converter aos seus próprios fins forças que lhes são alheias. Na última década, a literatura e a arte em geral se renovou a partir das periferias das grandes cidades e das margens do próprio universo artístico e literário. É daí que os fracos projetam seus “balbucios”,³ ressignificando, segundo seus próprios interesses, capitais que lhes eram alheios, através da reciclagem, da apropriação do *remix* e do *remake*. Novos modos de usar a literatura, a fotografia, a pintura e o cinema se projetam nessa poética de uma contraviolência sutil (“terrorismo cultural”, conforme Ferréz) que, quando “a capoeira não vem mais”,⁴ apela ao deslocamento das práticas simbólicas de um conjunto de atores que se afastam dos lugares estabelecidos e dos conceitos de arte que mantiveram à margem os que não eram reconhecidos como produtores de cultura. Hoje, os textos da Literatura Marginal assim como a fotografia dos jovens moradores de favelas que representam a própria quebrada ou a produção dos cineastas que fazem filme com telefone celular são atos comunicativos de grupos sociais subalternizados, instrumento importante na batalha dos desiguais pela (re)significação cultural dos conceitos de literatura e arte, o que pode levar ao reconhecimento da sua produção e ajudar a construir e legitimar o seu pertencimento ao campo cultural. Tomando como exemplo significativo dessa nova arte “marginal” a proposta programática de Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, narrador e *rapper* morador do Capão Redondo, em São Paulo, pretendemos abordar alguns aspectos do novo olhar (o olhar do Outro, o olhar de dentro) desses agentes que ganham voz no cenário cultural brasileiro em comparação com a obra do fotógrafo Bira Carvalho, artista formado pela Escola de Fotógrafos Populares e morador da Favela da Maré, que também colocou em prática a ideia já defendida pelo *rapper* carioca Black Alien em 2004 no disco *Babylon by Gus – Vol. 1: O ano do macaco: “Tirar foto é fácil/ Quero ver/ Quem se retrata”*.⁵

NOVO PROTAGONISMO

Em diferentes linguagens (música, literatura e fotografia) observamos a consonância das vozes desses sujeitos que apresentam um mesmo perfil sociológico: são originários das classes populares e moradores ou ex-moradores das periferias urbanas brasileiras.

Um dos primeiros momentos nos quais começou a despontar de modo mais articulado essa expressão de uma linguagem das periferias foi a publicação dos números especiais da revista *Caros Amigos* veiculados sob o título “Literatura Marginal: a cultura da periferia”, que reuniram autores originários de comunidades populares de São Paulo, Rio de Janeiro e outros estados do país. As três edições, publicadas em 2001, 2002 e 2004, já sugeriam um novo movimento de Literatura Marginal através do qual muitas vozes do hip-hop transitaram da oralidade (palavra cantada) para a literatura. Nomes como Eduardo, Ferréz e Dexter passavam a ter sua produção associada ao universo da poesia ou da narrativa literária. No ano seguinte, 2005, Ferréz reuniria os textos publicados

³ ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 24.

⁴ FERÉZ. *Terrorismo literário*, p. 9.

⁵ BLACK ALIEN. *Babylon by Gus*.

pela revista em uma antologia lançada pela editora Agir. Antes das iniciativas de Ferréz, quase toda a produção desses “planetas sem boca” estava condenada aos limites de difusão e reconhecimento do *rap* como palavra cantada, contando apenas com pequenas tiragens de discos lançados por produtoras independentes, as quais dificilmente alcançavam maior difusão. Como uma espécie de catálogo da nova produção no qual construía o contexto para a afirmação do seu próprio nome, o trabalho de Ferréz como editor orienta a divulgação das novas vozes e legitima o processo de pertencimento ao campo literário de autores como Alessandro Buzo, Sacolinha, Sérgio Vaz e Renan Inquérito.

A literatura abriu espaço para um leque de manifestações culturais formadas por diversas linguagens, que iam dos saraus da periferia aos filmes feitos com câmeras de aparelho celular, do teatro dos sem palco aos eventos coletivos como a Semana de Arte Periférica com seu manifesto e sua aglutinação de nomes em torno do que passa a ser um verdadeiro movimento cultural.

No texto de abertura do livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005), no qual Ferréz reúne contos e poemas anteriormente publicados nas edições especiais da revista *Caros Amigos* intituladas “Literatura Marginal” atos 1, 2 e 3, encontramos uma espécie de manifesto desta poética onde o território é apresentado como elemento central para a definição da marginalidade dos autores (nas revistas sempre vinha o nome dos bairros que os caracterizava como moradores ou ex-moradores da periferia (mesmo os que estavam na cadeia)). Já nos parágrafos iniciais, Ferréz, que assina o texto, afirma os balbucios dos que começam a falar desde a margem da cidade e que contam com bem pouco capital cultural:

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.

Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.

Quem *inventou* o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é uma só, mostrar as caras. *Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.*⁶

Essa elaboração de uma estética periférica não se restringiu à linguagem verbal. Amplia-se também para os âmbitos do visual e audiovisual, demonstrando como a arte da palavra se desenvolve em relação com outras artes. Quando os fotógrafos e cineastas começaram a virar a câmera para o povo, os grupos subalternos se transformaram em tema das produções imagético-discursivas. Contudo, agora o que os move, segundo Marcelo Coelho “é a necessidade de não mais serem “objeto” do discurso alheio – da literatura, do jornalismo, da sociologia feita pelas “classes A e B”.⁷ O tema começa a falar e assume uma dicção própria.

⁶ FERRÉZ. Terrorismo literário, p. 9. Grifo nosso.

⁷ COELHO. Gangues em Paris, escritores no Capão Redondo, p. 4.

Tal como sintetiza programaticamente o poeta, *rapper* e geógrafo Renan Inquérito, numa formalização desta mudança que pressupõe um deslocamento duplo (o do lócus da enunciação e o de um sujeito que deixa de ser objeto do discurso para assumir a condição de enunciatário): “Se a história é nossa, deixa que nós escreve, iscrevi, escreve, excreve, escrevi, isvrevi, screv, escrewe...”.⁸ Nesta busca por uma autorrepresentação se projetam vozes que surgem a contrapelo, como expressão de uma microcomunidade imaginada por seus próprios integrantes e já não mais pelos grandes operadores do discurso escrito. É uma estratégia que prioriza a autonomia na maneira de pensar e representar a periferia, definindo desde a própria margem da cidade e do campo artístico o que vai ou não ser mostrado pelas páginas dos livros e pelas lentes das câmeras, conforme assinala o fotógrafo Sadraque Santos:

*O mais interessante do nosso trabalho é como você vai mostrar a favela. Sabe, uma coisa é você olhar a favela de fora pra dentro; outra coisa é ver ela de dentro pra fora. Por exemplo, como é que as pessoas vão falar o que acontece na favela, como vivem as pessoas na favela se nunca entrou em uma? Então, o que é que a gente tenta fazer com o nosso trabalho? É através do trabalho da fotografia que tá mostrando o trabalho das pessoas na favela, a alegria, a solidariedade, a vida, o dia a dia, o divertimento... É isso que a gente quer mostrar.*⁹

As imagens da favela que dominam a cobertura jornalística correspondem a fotos quase sempre associadas à violência e produzidas no contexto das coberturas jornalísticas de incursões da polícia nos bairros da periferia. Exemplo dos clichês que imperam nas representações visuais da favela são os registros fotográficos da violência presente no equipamento urbano, como, por exemplo, as perfurações deixadas por armas de fogo nos postes de iluminação pública. Em matéria da Agência Estado reproduzida por jornais de todo o país, ao noticiar que “Cinegrafista da Band morre com tiro em favela do Rio”, uma orientação editorial que prefere enfatizar, mais que o fato em si, o generalizado sentimento de que as favelas são áreas perigosas, dá destaque a uma foto que não se vincula diretamente à notícia, mas diz muito sobre a forma como a imprensa representa esse espaço. A foto escolhida para ilustrar a matéria mostra dois policiais de costas, olhando de longe para o interior de uma favela e, entre eles, no primeiro plano, atraindo todos os olhares, um poste com nove perfurações de bala.¹⁰

O discurso contra o qual se projetam as falas balbuciantes da periferia é fundamentalmente o discurso da mídia e as representações simbólicas associadas a esse. Afinal, conforme destaca Bruno Leal, “os fragmentos que compõem o tecido da memória frequentemente advêm dos diversos produtos mediáticos”.¹¹ Esse discurso que autoriza opiniões sobre o Outro está fundado quase sempre em imagens e definições naturalizadas, construídas previamente através de uma rede de representações que produz realidades

⁸ INQUÉRITO citado por C. *O hip-hop está morto*, p. 6-7.

⁹ SANTOS. Entrevista a Resposta Habilidade.

¹⁰ Ver Agência Estado, 6 nov. 2011. “Cinegrafista da Band morre com tiro em favela do Rio”. Disponível em: <<http://www.paraibaemqap.com.br/noticia.php?id=8589>>. Acesso em: 5 nov. 2014.

¹¹ LEAL. Saber das narrativas, p. 19.

e muitas vezes nem o próprio contato com o real pode relativizar a imagem que já se leva no olhar.¹² Segundo Durval Muniz Albuquerque Júnior, em *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar*, “é a estas definições prévias, definições ou descrições que não advém do conhecimento do outro, mas que nascem da hostilidade, da distância ou do desconhecimento do outro, que chamamos de preconceito”.¹³ “Enchemos os olhos numa mídia que não nos representa, assistimos a programas que não nos mostram”, diz Ferréz em *Cronista de um tempo ruim*.¹⁴ Ao mesmo tempo, com essa afirmação, feita em uma crônica que abre lembrando que falar da periferia está na moda, o autor nos indica a mudança que vai se operar em sua concepção de representação.

QUANDO A FAVELA REPRESENTA A FAVELA

Como rapidamente chegou-se à consciência de que vivemos num mundo de ficções que se impõem como realidade através de representações hegemônicas, a primeira necessidade identificada pelos fotógrafos oriundos das periferias foi desenvolver uma mirada crítica a partir de um contato profundo com a realidade a fim de redescobri-la. Desse modo, o olhar que testemunha a realidade local atua no contraponto das imagens e narrativas que constroem realidades com suas ficções do real. De modo semelhante ao que se observou com a geração do Nuevo Cine Latinoamericano, as ferramentas de produção de imagem se transformam em armas na disputa pela representação: “cada imagen, cada fragmento de realidad era una prueba, un documento irrefutable contra las versiones que nos vendían”.¹⁵

No poema “A câmara viajante”, que escreveu para um livro de fotos de Luiz Cláudio Marigo, Carlos Drummond de Andrade afirmava o poder do aparente *despoder*, ou seja, o potencial de protesto, crítica e transformação do olhar que, à primeira vista, não pode nada:

Que pode a câmara fotográfica?
Não pode nada.
Conta só o que viu.
Não pode mudar o que viu.
Não tem responsabilidade no que viu.
A câmara, entretanto,
Ajuda a ver e rever, a multi-ver
O real nu, cru, triste, sujo.
Desvenda, espalha, universaliza.
A imagem que ela captou e distribui.
Obriga a sentir,
A, criticamente, julgar,
A querer bem ou a protestar,
A desejar mudança.¹⁶

¹² Ver SAID. *Orientalismo*, p. 15.

¹³ ALBUQUERQUE JÚNIOR. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar*, p. 10.

¹⁴ FERRÉZ. *Cronista um tempo ruim*, p. 16.

¹⁵ SOLANAS. *La hora de los hornos*, p. 146.

¹⁶ ANDRADE. *A câmara viajante*, 14A.

O carioca Bira Carvalho mora no bairro da Maré, o maior conjunto de favelas do Rio de Janeiro. Mais especificamente, vive em Nova Holanda, uma das dezesseis favelas que integram o complexo da Maré. Gosta de segurar a Nikon D200 na mão. Com a câmera sempre no colo, mantém-se alerta para acompanhar a realidade ao seu redor através do visor. Apesar da cadeira de rodas, movimenta-se rapidamente pelas comunidades do entorno. Contudo, o mais comum é encontrá-lo no cruzamento da rua Principal com rua Sargento Silva Nunes. Sensível observador postado na esquina da rua que liga várias comunidades da Maré, olhar incansável lendo criticamente a comunidade, o fotógrafo em Bira nunca descansa. A câmera sobre o colo ou, não raro, nas mãos das crianças que pedem para tirar uma foto, ele está ali diariamente. Da esquina é possível avistar e representar o mundo. Sua fotografia é um reflexo desse olhar que traz em si um desejo de mudança.

Bira foi fortemente influenciado pela arte de João Roberto Ripper, fotógrafo carioca e fundador da Agência Imagens do Povo e da Escola de Fotógrafos Populares da Maré, mas cita também com alguma frequência o trabalho de Dante Gastaldoni, professor de Fotojornalismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade Federal Fluminense (UFF), como uma das referências que lhe ajudaram a construir um novo olhar sobre a paisagem e a vida na favela. A Escola de Fotografia do Observatório de Favelas foi sua primeira etapa na aproximação com o mundo da imagem. Foi lá que Bira iniciou sua educação do olhar. Sua cultura fotográfica inclui do fotojornalismo às técnicas de *pinhole*.¹⁷

Os cursos de fotografia que visam a mostrar um outro olhar sobre os espaços populares e a atuar de modo efetivo na luta pela democratização da comunicação acontecem no Observatório de Favelas desde 2004. A ideia é oferecer ao aluno residente em favelas a oportunidade de atuar tanto na dimensão da leitura crítica do real quanto na produção de representações simbólicas a respeito do bairro onde mora. A iniciativa está pensada para contemplar crianças e adolescentes de distintas regiões periféricas da cidade, estimulando a discussão sobre o tema da autorrepresentação, com destaque para os aspectos vinculados à vida cotidiana para além da violência material ou simbólica. O projeto visa a criar um espaço de produção de conteúdos e de visibilidade para sujeitos que acessam pouco as “máquinas expressivas”¹⁸ tradicionais, estimulando a produção discursivo-imagética e a experimentação de linguagens em produções audiovisuais. Segundo Carlos Tadeu Fraga, a obra desses fotógrafos da favela,

constitui-se em valiosa contribuição em sua missão de dar visibilidade às práticas cotidianas protagonizadas por jovens residentes nas comunidades populares. Revela aspectos do dia a dia que ao invés de evidenciar e explorar a violência como eixo central norteador da vida nas favelas, aponta para a riqueza de sua cultura, conferindo-nos a oportunidade de melhor conhecê-la e, conseqüentemente, de melhor compreendê-la. São realizações como

¹⁷ Aparato fotográfico artesanal, feito de material reciclado (latas de leite ou caixas de fosforo, a *pinhole* (*pin* = agulha; *hole* = buraco) é uma câmera sem lente, na qual um pequeno furo feito com uma agulha – geralmente sobre uma superfície de papel laminado – atua no lugar do diafragma de uma câmera convencional.

¹⁸ DELEUZE, GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 42.

esta que, ao contribuir para a afirmação da favela como espaço pertencente à cidade, encurtando os caminhos que virtualmente as separam, nos permitirão materializar o sonho de uma sociedade fundada na justiça, na cooperação e na paz.¹⁹

Um exemplo desses novos sujeitos da representação é Bira Carvalho. Formado pela Escola de Fotógrafos Populares, tornou-se um multiplicador do que aprendeu ali como aluno. Quando já tinha o domínio do ofício de fotografar, assumiu as oficinas de *pinhole* do Observatório de Favelas e começou fazer circular um novo modo de ler e recortar a realidade:

Fazer parte dessa jornada fotográfica foi muito gratificante, porque eu pude observar o dia a dia do lugar onde eu moro há 30 anos e observar o quanto é maravilhosa a cidade do Rio de Janeiro. Existem aspectos negativos, mas a grande parte das fotos conseguiu mostrar a beleza, a sensualidade, as pessoas trabalhando. [...] Quando você chega numa casa para fotografar, o respeito e o carinho que eles têm por você, talvez eu nunca consiga expressar a extensão desse carinho que a gente recebe lá. E isso é gratificante.²⁰

Representações simbólicas das relações sociais e espaciais, assim como no caso dos textos de Ferréz, as imagens que frequentam a obra de Bira fazem parte do seu cotidiano. Cada imagem registra cenas que retratam a vida na favela, como o menino que ensina o amigo a andar de skate, a senhora catadora de lixo reciclável, o casal de idosos com roupa de domingo, o jovem com máscara de bate-bola que corre pelas ruas de Nova Holanda, crianças que brincam de bola no calçamento das vielas... Todas com um recorte que remete a uma percepção particular do dia a dia da comunidade.

Um olhar onipresente como o do Big Brother ou o de uma câmera de segurança não concede existência. Nele, como todo momento e todos os dados registrados são importantes, nenhum o é. Não há escolha, recorte, delimitação do olhar; apenas uma massa caótica de elementos olhada constantemente sem que nenhum deles exista na medida em que não é olhado especificamente. Nas imagens produzidas por Bira, são os resíduos fragmentários do olhar maquínico (o registro do que foi recortado pelo visor da câmera) que dão existência.

Embora, como afirma Zizek, falando de *O show de Truman*, “o sujeito precis(e) do olhar da câmara como uma espécie de garantia ontológica de sua existência”,²¹ a exposição permanente ao olhar indistinto produz uma angústia que talvez leve ao questionamento da concepção de que “só existo na medida em que sou olhado”.²² O fato de ser olhado constantemente pelo olho da câmera é praticamente sinônimo da condição de invisibilidade.

Para colocar em prática uma nova poética do olhar, Bira precisava escolher um ponto de vista mais próximo do tema, o que traduz a sua condição primeira de fotógrafo que retrata o assunto de dentro. É o recorte ou a delimitação da imagem através de um detalhe particular que traduz essa concepção que identifica como um mesmo quem

¹⁹ FRAGA. Apresentação, p. 7.

²⁰ CARVALHO citado por CAFFÉ. *A favela vê a favela*, p. 29-30.

²¹ ZIZEK. *Lacrimae rerum*, p. 87.

²² LEFORT citado por ZIZEK. *Lacrimae rerum*, p. 87.

está diante e quem está atrás da câmera. Como diz Ferréz: “já moro dentro do tema, sou o tema, respiro o tema, os meus amigos são o tema”.²³ O importante é colocar-se em meio ao próprio assunto, assumindo em seu trabalho uma perspectiva integrada, expressando essa condição de estar integralmente dentro da realidade capturada pela câmera.

No ensaio “Algunos aspectos del cuento”, publicado pela primeira vez na revista *Casa de las Américas*, n. 60, em julho de 1970, Julio Cortázar defende que, ao contrário do romance ou do cinema, “ordens abertas” na sua perspectiva, o conto e a fotografia seriam “ordens fechadas” por operarem a partir de certa limitação, enquadramento ou recorte prévio:

el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.²⁴

Abordando a produção de Bira Carvalho a partir desse mesmo raciocínio, percebemos que a estratégia do recorte aponta para uma possibilidade de figuração da favela a partir da qual se projetam outras imagens que não apenas as da violência e da falta ou a visão da favela como problema social.

A série de fotos dos jogos da infância na favela está entre os melhores momentos de sua produção. Desta série destacamos duas imagens que têm como cenário a favela de Nova Holanda, lugar onde vive o fotógrafo cadeirante. A primeira delas recorta em detalhe duas mãos infantis que brincam de bola de gude em um terreno não pavimentado e a segunda exibe um grupo de crianças tentando alcançar uma pipa que paira no ar sobre uma das ruas da comunidade.

Era mais uma manhã de inverno (13/8/2006). Fazia calor e as crianças brincavam. Depois de fazer algumas fotos e de repousar a máquina no colo, Bira viu a pipa que vinha voando pelo céu e as crianças que se aproximavam, correndo atrás dela. Pegou a máquina e preparou a foto. Percebeu rapidamente que a composição formada pela pipa centralizada como objetivo ou meta, juntamente com os braços que tentavam alcançá-la, como traços verticais apontando pra ela, renderia um resultado atraente. Não teve dúvida de captar o momento que é ao mesmo tempo tão característico do cotidiano da favela e também uma alegoria plena de significados. Ajustou a Nikon D200 com abertura f/5.0, velocidade de 1/250s e ISO 400. A lente usada foi a que o acompanhava sempre nessa época, uma 70-200mm.

²³ FERRÉZ. A literatura melhora a postura, p. 154.

²⁴ CORTÁZAR. Algunos aspectos del cuento, p. 371-372.



FIGURA 1 - Criança brincando de bola de gude. Nova Holanda, Favela da Maré – Rio de Janeiro.
Fonte: Bira Carvalho – Cortesia do artista.



FIGURA 2 - Crianças pulam para alcançar uma “pipa voada”. Nova Holanda,
Favela da Maré – Rio de Janeiro.
Fonte: Bira Carvalho – Cortesia do artista.

A situação fotografada requeria a rapidez e precisão de um olhar afeito à composição para não perder a cena e clicar no momento exato em que o quadro apresenta a composição mais feliz: 09:43:26. Bira usou um pouco da experiência que havia adquirido em anos de fotografia. Aproveitou a luz do dia, que reluzia em cheio no papel de seda da pipa e ao mesmo tempo criava sombras fortes nos espaços cobertos ao fundo. Deu o nome de “Pipa voada” para a foto.

Numa dupla recusa, a fotografia de Bira Carvalho rechaça a fixidez das imagens e a ancoragem geográfica que associaria explícita e diretamente a foto ao território material da favela. Destaca-se nas duas imagens a ação em processo, o movimento que não se deixa congelar pelo *clic* do fotógrafo e uma certa desterritorialização.

Por outro lado, cabe destacar a estratégia do recorte presente nas duas fotos. A opção pelo detalhe é bastante significativa da leitura do real que orienta o trabalho do fotógrafo. Quando se ocultam certos dados (como aquilo que está para além das margens numa foto muito focada no detalhe), evitando que tenham um papel distrator, explicitam-se outros. Esse é obviamente o caso dos dois momentos selecionados da série fotográfica composta por retratos da infância em uma comunidade popular.

Não existe aqui a necessidade de documentar a realidade com planos abertos, de modo a mostrar a vida típica do homem nesse meio particular. O primeiríssimo plano é por demais eloquente. Os detalhes, que levam o leitor da foto a povoar os quatro cantos da imagem de realidades que lhe foram songadas, têm por objetivo pôr em relevo um aspecto que a fotografia compartilha com outras artes: a reivindicação da atuação cúmplice e colaborativa do receptor.

A documentação crítica do real é enriquecida pelo lirismo que se insinua na opção pelos personagens infantis em cenas lúdicas ou pelo elemento minimalista recortado pelo olhar do fotógrafo (as mãos dos meninos que correm atrás da pipa, a bola de gude e a erva daninha a compor um quadro com o triângulo e as mãos do garoto).

Através da matriz estruturadora que orienta a sua produção, um contradiscurso fotográfico fundado no isolamento dos detalhes e na grande distância focal que aproxima o objeto ou sujeito focalizado, Bira Carvalho dá uma das respostas mais maduras a uma das perguntas que se impuseram nos últimos tempos: o que pode dizer o subalterno quando começa a se expressar? Como serão os balbucios dos sujeitos da periferia?

Com a qualidade de suas fotos reconhecida em publicações e exposições no Brasil e na Europa, a obra desse extraordinário criador já alcança uma enorme significância por atualizar em um campo comumente inacessível para esse tipo de sujeito (quase sempre mantido na condição de público) uma representação diferente e instigante do lugar de onde ele olha o mundo, o lugar desde o qual se processa seu discurso.

A “arte do fraco”, segundo Michel de Certeau, é uma arte de táticas e práticas próprias.²⁵ Essa intervenção fundada no deslocamento produz um abalo na ordem estabelecida da recepção estética. No âmbito de uma nova acomodação do campo cultural, o sujeito desse olhar periférico já começa a ser reconhecido como produtor de material simbólico e passa a integrar os circuitos mais canônicos. Conforme sugere Fabio

²⁵ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p 101-102.

B. Josgrilberg, em seu estudo sobre os espaços na obra de Michel de Certeau, as táticas do fraco “tiram proveito das cognições do lugar a partir de um saber e de uma memória que se articulam no momento adequado”.²⁶

O que mudou fundamentalmente com esse deslocamento do sujeito do olhar para a periferia foi o enquadramento e, com esse, os limites do próprio objeto enquadrado. Estamos perante um fenômeno que configura uma poética da sensibilização do olhar e da convocação do expectador para que se transforme, ele também, em sujeito do discurso.

Assim como Ferréz, Bira Carvalho, o refugio, o redundante,²⁷ que através do recorte de um fragmento do real volta a conferir significado a territórios onde a própria presença da vida foi esvaziada pelo discurso hegemônico, o qual logrou afirmar-se no imaginário urbano, é um desses novos sujeitos do discurso, sujeitos que de espectadores se convertem em produtores de discurso e de sentido.



ABSTRACT

Based on a dialogue between Literature Marginal or Peripheral and the imagery-discursive production of the photographer Bira Carvalho, a resident from Favela da Maré, this study reveals a symbolic scene of production where the peripheral area concentrates an entire network of representations which is able to deconstruct prejudice and stigma, strengthening strategies of belonging and identity processes. We discuss more specifically the role of clipping and the exploration of detail for the construction of a new look in the sense that, in this symbolic disputes scenario, the framework of human and social landscape reflects figurations identity and the locus of speech. We also try to think in which means a very focused work, with a very particular cut of a mere detail of the outskirts world, can promote the emergence of questions about hegemonic representations and prejudices that guide the way of envisioning the slum.

KEYWORDS

Subalternity, identity figurations, self-representation, photography, slum

²⁶ JOSGRILBERG. *Cotidiano e invenção*, p. 75.

²⁷ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A câmara viajante. *Jornal da Tarde*, 21 maio 2006, p. 14A.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- C., Toni. "O hip-hop está morto": história do Hip-Hop no Brasil. São Paulo: LiteraRUA, 2012.
- BLACK ALIEN (Gustavo de Almeida Ribeiro). Babylon by Gus. In: _____. *Babylon by Gus – Vol. 1: O ano do macaco*. Rio de Janeiro: DECKdisc, faixa 3, 4'17", 2004.
- CAFFÉ, Fábio (Fábio Gama Soares Evangelista). *A favela vê a favela: Considerações sobre a fotografia como ferramenta de "inclusão visual"*. 2010. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Cinema). UFF – Instituto de Artes e Comunicação Social. Niterói, 2010.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 9ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2003.
- COELHO, Marcelo. Gangues em Paris, escritores no Capão Redondo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2005. Ilustrada, p. 4.
- CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: _____. *Obra crítica / 2*. Organização de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 365-385.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- FERRÉZ (Reginaldo Ferreira da Silva). Terrorismo literário. In: _____. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.
- FERRÉZ (Reginaldo Ferreira da Silva). *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009.
- FERRÉZ (Reginaldo Ferreira da Silva). "A literatura melhora a postura, o jeito de você falar com as pessoas, os conselhos que dá ou recebe, a maneira de criar os filhos". Entrevista a Ingrid Hapke. In: BASTOS, Dau et al. (Org.). *Fórum de Literatura Brasileira contemporânea 4*. Rio de Janeiro: Torre, 2011. p. 147-162.
- FRAGA, Carlos Tadeu. Apresentação. In: SILVA, Jailson de Souza; RIPPER, João Roberto. *Até quando?* Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2005, p. 7.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Caminhos de um poeta cidadão. In: VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global, 2011. p. 9-13.
- JOSGRILBERG, Fabio B. *Cotidiano e invenção: os espaços em Michel de Certeau*. São Paulo: Escrituras, 2005.

- LEAL, Bruno. Saber das narrativas: narrar. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 19-27.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SALLES, Ecio. Resistir, produzir, interagir. *Global*, n. 4, p. 10-13, nov.-dez.-jan. 2005.
- SANTOS, Sadraque. Entrevista concedida à jornalista Claudia Cataldi no programa Resposta Habilidade dedicado à Escola de Fotógrafos Populares do Observatório de Favelas. Rio de Janeiro: TV Bandeirantes, ago. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sWMLcXpTxAU>>. Acesso: 10 out. 2014.
- SOLANAS, Fernando Ezequiel. La hora de los hornos: vira histórico del cine argentino. In: REDFORD, Robert; LUCAS, George; SZABO, Istvan; KENNEDY, William; SENNA, Orlando et al. *Así de simple 1: encuentros sobre cine*. Bogotá: Voluntad, Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, 1995. p. 138-155.
- ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. Tradução de Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.

Recebido em 1 de julho de 2014
Aprovado em 22 de outubro de 2014