

Que Memória Têm as Imagens? Arquivo de um Trabalho Etnográfico na Favela Cidade de Deus

Iago Porfírio^a

Resumo: A proposta, por um lado, deste artigo é trabalhar imagens de arquivo de modo a constituir, na relação imagem-palavra, uma narrativa sobre o despejo sofrido e suas consequências por famílias de uma favela em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, a favela Cidade de Deus. Por outro, o objetivo é fazer uma reflexão sobre a imagem enquanto instrumento que desmonta e escreve a história a partir de sua própria historicidade. As imagens foram feitas para uma pesquisa etnográfica que desenvolvi junto a essa comunidade, de 2014 a 2017. O estudo procurou refletir e dar visibilidade para as diferentes histórias que formavam a favela e, com isso, debater a violação dos Direitos Humanos fundamentais desses moradores. Assim, o leitor visita a favela por meio da escrita visual, ao mesmo tempo em que se aproxima da realidade social narrada a partir das palavras.

Palavras-chaves: Etnografia, Antropologia Visual, Cidade de Deus, Fotografia.

Abrir o arquivo, (re)escrever a história

O contexto de risco em que se deu o desenvolvimento da minha pesquisa etnográfica é também o risco da própria imagem, de alguma forma; pois o seu gesto é a expressão da memória latente e de conexão com a historicidade, se abrindo para relações de alteridade que auxiliam na constituição do lugar, dos corpos e das memórias. Durante

^a Professor do Departamento de Educação e Comunicação (Universidad Autónoma Metropolitana, México). Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Email: iagoporfiriojor@gmail.com. Orcid: 0000-0003-1902-1891.

minha pesquisa etnográfica junto aos moradores da favela Cidade de Deus, periferia de Campo Grande (MS), pude observar várias vezes as relações tecidas com o espaço e com o dispositivo de coletividade que formavam entre as famílias. Interessava-me fazer uma etnografia visual, para não escapar coisas que não eram ditas na comunicação intrassubjetiva que estabelecia com as minhas personagens.

Com o meu diário de campo, anotando e fazendo um esforço para descrever em palavras o que passava diante de meus olhos, ou que despertava outros sentidos, como o olfato, pensei como a partir daquelas histórias reais poderia criar histórias paralelas em torno de um drama humano universal. Ainda que o meu objetivo fosse construir uma narrativa em palavras, a construção da narrativa etnográfica pelas imagens guiava meu princípio metodológico do ‘olhar, ouvir e escrever’, de que fala Roberto Cardoso de Oliveira (1998): o olhar etnográfico do pesquisador em campo de modo a apreender os fenômenos; o saber ouvir que decorre da entrevista e, ao mesmo tempo que permite uma relação dialógica, provoca confrontos de horizontes entre o pesquisador e o sujeito pesquisado, mas de modo a transformar o “tal confronto num verdadeiro encontro etnográfico” (Oliveira 1998:21); por fim, está o escrever. Trata-se da sistematização dos dados para a ‘configuração final do produto’, como uma segunda etapa da pesquisa empírica.

No entanto, quero devolver as imagens que, padecidas de um mal de arquivo, ou então, conforme Jacques Derrida (2001), de uma recusa por ‘um desejo da memória’, retorno a elas para que “história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens”, segundo Didi-Huberman (2012:213).

Cheguei à Cidade de Deus com o objetivo de construir junto aos moradores um livro-reportagem a partir da pesquisa documental e de campo que vinha desenvolvendo, usando os recursos técnicos e éticos da etnografia e do jornalismo, especialmente da grande reportagem – considerando também o recurso estético da narrativa –, na construção de história de vida. Assim, o objeto era transitar entre o trabalho de

uma grande reportagem, como instrumento em estudo, e visibilizar as violações de direitos. A cada ida à favela, tomava nota das conversas iniciais que tinha com os moradores e possíveis personagens, para depois fazer uma entrevista de profundidade, fotografava e fazia um texto descritivo do cenário, das pessoas e dos objetivos com os quais me relacionava nesse contato.



Imagem 1 – Conjunto de barracos na favela Cidade de Deus: postes improvisados dão a impressão de cruzes fincadas no chão de barro.

As imagens feitas por mim talvez ajudem o leitor a compreender um pouco do cotidiano da Cidade de Deus, ao lado de trechos das entrevistas de seus personagens, extraíndo da memória experiências que possa ter tido ou não com essa realidade social, pois as imagens constituem vida e não são “reflexos, sombras ou artifícios, são seres viventes, quer dizer, organismos dotados de desejos”, como ressalta Rancière (2015:194) na esteira de T. Mitchell, quanto ao gesto de reabitar as imagens dotadas de potência da realidade da vida. Conforme Sylvia Caiuby Novaes, a fotografia permite uma inteligibilidade de as-

pectos não acessíveis pelo exercício etnográfico e de elementos invisíveis, sendo, desse modo, a “possibilidade de fazer disparar na análise antropológica os aspectos mais emocionais, subjetivos e sensíveis que a pura etnografia não consegue” (Novaes 2008:5).

A fotografia ao mesmo tempo em que ‘amplia a realidade’ pode aprisioná-la para oferecer uma experiência ao que já não é possível ter acesso, reexperimentando “a irrealidade e o caráter distante do real”, no dizer de Susan Sontag (2004:91). Ao propor que as imagens reverberem uma memória, em torno da qual orbitam experiências, provooco o leitor a despersonalizar sua relação com o mundo narrado, ainda que não tenha tido contato com ele, isto porque “no mundo real, algo está acontecendo e ninguém sabe o que vai acontecer. No mundo-imagem, aquilo aconteceu e sempre acontecerá daquela maneira” (Sontag 2004:93).



Imagem 2 – Barracos construídos com o que, ironicamente, sobrou da publicidade do Estado: promessas demais.

É no chão de terra batida que caminham as histórias de luta e resistência frente a um cotidiano opressor. Lavadeiras; trabalhadoras e trabalhadores do aterro sanitário, conhecido como o ‘lixão’ que beira a favela; crianças soltas a brincar pelos becos e vielas; sinuca no bar movimentado, com conversas, ruídos, barulhos de carro e moto, misturando-se ao som de pagodes, batuques, chamamé, rap e rodas de Umbanda. O mal cheiro vindo do lixão arde, principalmente em dias de sol forte, ao que os moradores pareciam estar acostumados. Para o livro, realizei cerca de 30 entrevistas, 15 delas semiestruturadas e de profundidade.

Entre as personagens está M. S.¹, boliviana que morava na Cidade de Deus desde que ocorreram as primeiras ocupações. Nossos encontros ocorreram em diferentes momentos, seja para as entrevistas em profundidade, que eram mais longas, ou quando estava pela favela, pois M. S. coordenava a distribuição das doações que chegavam às famílias, além de trabalhar em um projeto social. Apesar de guardar as tristezas desde sua saída da Bolívia, ou da lembrança do falecimento do pai no dia do seu desfile de formatura, não escondia o orgulho de ter ajudado a construir mais de 60 barracos. Sua filha mais nova, de 11 anos, era quem tocava o violino, emprestado de um projeto musical para adolescentes, em dias de tensão, que inclui as invasões da polícia com ordem de despejo e as consequentes manifestações dos moradores. M. S. trabalhou como ‘garimpeira’ no lixão e integrou também o grupo de mulheres lavadeiras da Cidade de Deus – grupo formado por mulheres que lavavam roupas na única bica que abastecia as casas, e, ali, compartilhavam dramas, dores, alegrias e histórias em comum. Entre o português e o espanhol, conta das dificuldades pelas quais passou assim que chegou na favela:

Não tinha piso [a casa], a gente tinha que colocar água pra escorpião, cobra. E quando chovia, molhava tudo. Às vezes você quer desistir, mas lá no fundo tinha que pensar que era a nossa casa, a gente *tava* lutando pela nossa casa. [...], *pras* minhas filhas, já não penso em mim, penso nelas. Então fui aguentando, e a luz quando cortava? Vinha o vento e cortava. E pra arrumar? As vezes ficava

três dias sem luz. Ou talvez uma semana, porque não tinha como pagar. Era 10 *real*, era pra pagar cada negócio de luz, entendeu? As vezes não tinha como pagar. Ou então vinha a Energisa e tirava os fios, todos fios de lá, e *nóis ficava* uma semana, duas semanas sem luz, naquele calor, naquele mosquito. Assim foi nossa luta, eu tive cinco anos aqui, aqui na Cidade de Deus.

As famílias enfrentavam dois grandes problemas em seu cotidiano: a energia e a água. As ligações de ambos eram clandestinas e quem as quisesse precisava pagar, tanto para comprar os fios como os canos que se interligavam entre os barracos. Antes disso, a água para banho e alimentação vinha da bica: a cena era de mulheres saindo da bica com lata d'água na cabeça e 'trouxas' de roupas para lavar. Por vezes, carregar água em carrinhos era um esforço inútil, pois os pedregulhos no caminho faziam com que os baldes chegassem pela metade. As roupas eram estendidas em varais improvisados, muitos deles feitos com a sobra de fios elétricos, e entre a passagem de uma viela a outra: quem por ali passava, precisava contorcer o corpo para desviar das roupas molhadas, o que era impossível não esbarrar o rosto em algumas delas.

Por um lado, as imagens podem ser lidas como 'formas que pensam' (Samain 2011) a partir do momento em que dão abertura às formas de vida (Focillon 1983) que constroem com o espaço e a matéria etnográfica. Nessa direção, vendo a imagem de um barraco construído com o que sobrou da publicidade de moradias populares e obras do Poder Público (Imagem 2), poder-se-ia dizer da enunciação provocada que poderia significar a própria construção imagética dos demais barracos, que nada diferem da fotografia 2, que são sustentados com divisões mal acabadas, de chão batido e com paredes traçadas de ripas, com materiais presos à banners de publicidade e propaganda de políticos – alguns deles já eleitos, telhados finos e lonas grossas (como a Imagem 1).

Por outro, as imagens assumem o gesto de retomar a história, no sentido de se perguntar que poder exercem no domínio de sua escrita. O efeito desse poder de reescrita é, provavelmente, a experiência

provocada pela instantaneidade, como resume Sontag: “as fotos oferecem história instantânea, sociologia instantânea, participação instantânea” (2004:46). Mas de que história estamos a tratar a partir das fotografias? Que momento da nossa história essas fotografias retornam a partir do tempo e espaço em que foram feitas? Para pensar a natureza das imagens numa perspectiva antropológica, Novaes (2014) ressalta as sensações visuais do mundo sensível, trazendo a presença do que não está representado e, com efeito, tornando-se um ‘modo de presença’, segundo a autora, ou um ‘efeito de presença’ e ‘efeito de sentido’, no dizer de Gumbrecht (2010), porque “associa o objeto ou a pessoa representada a sua presença em nós que a observamos, daí esse processo de familiarização que a imagem desencadeia” (Novaes 2014:58).



Imagem 3 – Roupas estendidas entre os barracos por varais que atravessam o espaço e apoiados na árvore.

Essas imagens abrem, de certo modo, o arquivo de nossa própria história, por assim dizer, convidando-nos a pensar sobre a gênese da favela a partir de fotografias que trazem traumas e feridas de um tempo outro que reverbera no agora. O fracassado sonho republicano de transformar a então capital da República, Rio de Janeiro, nos moldes europeus no final do século XIX e em uma cidade moderna consistiu também na violenta urbanização da cidade. Diante dessa aspiração da cidade que se transformava aos poucos no coro da modernidade e do progresso, uma parcela da sociedade sairia literalmente de cena, indo para as áreas afastadas ou para os morros: os moradores de cortiços, de baixa renda e excluídos socialmente. Era o século do projeto de modernização, sobretudo era a entrada no século também da favela. Apesar das questões políticas e sociais que nascem no esboço das favelas cariocas e de modo geral, o ponto central são as políticas públicas e urbanização, e, sem deixar de pontuar, a omissão do estado.

A palavra favela parece ter origem em Os Sertões, quando Euclides da Cunha descreve o povoado de mesmo nome em Canudos. Isso porque, segundo as representações de cronistas das transformações do início do século em seus textos, levam a uma associação, de acordo com Valladares (2005), do Morro da Providência², então primeira favela carioca após a remoção dos cortiços no Rio de Janeiro, em especial o principal deles, o Cabeça de Porco, ao então povoado de Canudos, na Bahia. Interessante ressaltar, nesse caso, que foi justamente nesse Morro que soldados de Canudos se estabeleceram, em 1987.

O fim dos cortiços cariocas marcou o início de um novo século: o século das favelas. O projeto republicano de embelezamento com a remoção dessas habitações populares, que eram estigmatizadas como antros propícios a doenças, epidemias³ e ‘sujeiras’, fracassou. O processo de erradicação dos cortiços, além de abrir espaço para a construção de largas avenidas cariocas, abriu também para o problema da habitação que perdura até os dias de hoje. A destruição do Cabeça de Porco, no entanto, foi “um evento no processo sistemático de perseguição a esse tipo de moradia, o que vinha se intensificando desde pelo menos

meados da década de 1870, mas que chegaria à histeria com o advento das primeiras administrações republicanas” (Chalhoub 1996:26).

Dito de outra forma, a remoção e destruição dos cortiços, considerados espaços sujos, insalubres, refúgios de malandros, negros vadios e antro de doenças gerou um efeito: o fim dos cortiços e a entrada na era das favelas. Visto desse modo, por exemplo, a remoção da favela Cidade de Deus, que decorreu da ineficiência da administração executiva municipal e do poder público, acelerou o processo de criação de outras favelas.

Imagem 4 –
Imagem que
remonta as
ocupações.



Imagem 5 –
Despejo marcado
por cores: barraco
marcado, em cor
laranja, para ser
despejado.

Quando as imagens tocam o cotidiano

Podemos pensar a imagem como geradora de percepções para o que nela está representado, do que foi recortado, por assim dizer, a fim de construir um espaço e se constituir na relação com o que representa. Para Didi-Huberman (2012), ‘não há forma sem formação’ e, com efeito, ‘não há imagem sem imaginação’. Assim, a experiência de uma imagem, em seu postulado fenomenológico, nos coloca em contato com o que nela está ausente e que é apresentado, causando em nós um impacto imediato. É a imagem que ‘arde em seu contato com o real’, como destaca Didi-Huberman e que só pode “tocar o real” porque é impossível “fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização” (Didi-Huberman 2012:208). Na esteira do autor, essa premissa ecoa, não obstante, a superfície que as imagens apresentam quando tocam o cotidiano e seus elementos da vida miúda e da cotidianidade, nos termos de Agnes Heller, a respeito do “pequeno mundo suyo’.

Para compreender o contato da imagem com o real, Didi-Huberman (2012) atribui à imagem um aspecto de incêndio e, consequentemente, torna-se cinzas e uma ‘tumba de memórias’, do ponto de vista antropológico, quando colocada na relação com a palavra. Em linhas gerais, para pensar essa ardência como resultado da etnografia enquanto experiência do pesquisador em campo (Novaes 2014), pois o ‘etnógrafo es, a un tiempo, su propio cronista y historiador’ (MALINOWSKI 1986), cabe atentar-se ao que as imagens falam no seu contato com o cotidiano ou mesmo com a prática etnográfica. É possível, ainda, questionar o lugar que as imagens ocupam em um trabalho empírico e, de modo reverso, questiono a mim mesmo a posição dessas imagens para a escrita das histórias cotidianas e de vida dos moradores da favela Cidade de Deus.

As imagens encaram, questionam e nos provocam o pensamento, não são objetos que personificam o que vemos ou estão subordinadas somente à representação, ainda que nelas estão as marcas dos estigmas da ‘animação’ e da ‘personalidade’, segundo Mitchell, ao questionar

o que realmente querem, pois “exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem” (Mitchell 2015:167). Ainda de acordo com o autor, as imagens reivindicam direitos iguais aos da linguagem, isto porque, na mediação das relações e ‘nos processos cotidianos de olhar e ser olhado’, a visão exerce uma função importante tal como a linguagem. Por essa razão, como advoga Mitchell, o que as imagens querem é o direito de serem “consideradas como individualidades complexas ocupando posições de sujeito e identidades múltiplas” (2015:186). É o que questiona, nessa direção, Novaes quanto ao uso da fotografia na antropologia e da dificuldade de sua inclusão “como objeto de conhecimento das Ciências Humanas” (2005:108).



Imagem 6 – Cotidiano das crianças na Cidade de Deus.

Os momentos das entrevistas com as personagens ou mesmo as visitas etnográficas, que poderiam parecer desprezíveis pelo simples fato de passar a tarde caminhando pela favela, conversando com os transeuntes sobre qualquer assunto ou sentar à mesa do único bar

movimentado da Cidade de Deus, tomar uma cerveja e ficar observando o entra e sai, o que as pessoas comprem e sobre o que conversam, enquanto descrevia tudo em meu diário de campo e, por vezes, fotografava, foram práticas que me aproximaram de um cotidiano do qual não pertencia – embora tivesse crescido e vivido nas favelas de São Paulo e, com isso, ter de certo modo familiaridade com uma rotina que expressa dramas universais.

Encontrei-me com M. C. A. em uma dessas tardes de pesquisa de campo, personagem do lado estrangeiro da favela, entre bolivianos, nordestinos, paulistas e muitos outros imigrantes e retirantes. De origem paraguaia, conta que o “convite” para morar na Cidade de Deus surgiu logo após o marido sofrer um acidente que desestabilizou toda a família, financeira e emocionalmente. Por esse motivo, ficaram sem condições de manter o alto preço do aluguel. Devota da santa paraguaia Nossa Senhora de Caacupé, M. C. A. cumpria as promessas na favela fazendo bolo para as crianças. Nos momentos de angústias e medo, acendia a vela e se colocava a rezar, pedindo proteção para as demais famílias. Para as nossas entrevistas de profundidades, marcadas após o nosso primeiro encontro, fazia questão ela mesma de preparar o cenário, sempre próximo ao altar dedicado à sua santa. A seguir, reproduzo trechos em que conta de como foi a sua chegada na favela e o cotidiano entre os seus moradores.

O meu barraco era formado por madeirite que a gente catava do lixo, bastante madeirite mesmo e esses forros [forros de lona branca]. E essas telhas velhas, que já eram velhas mesmo. Nós recebemos dez telhas de doação de um amigo nosso, quando meu esposo se acidentou. O resto vinha tudo do lixo, as telhas velhas. E nós trouxemos a mesma telha que tinha no barraco pra cá [atual barraco remanejado]. Você pode ver que elas estão quebradas. Essas telhas têm quatro anos, aguentando chuva e sol. E eu espero que logo essa passagem muda. [...] Fácil não é e nem impossível, tudo vai se resolver, mas a gente não sabe quando.

[...] Montaram um parquinho perto do nosso barraco pra molecada, com reciclagem. Com cadeirinha de bebê, servia como balanço pras crianças. Colocava pneus velhos pra criançada se balançar, e os pequeninhos na cadeirinha de neném. daquelas tábuas grandes, fazia

um tobogã pra molecada deslizar. Foi bom a favela, foi bom [risos]. De vez em quando *nóis* ia tomar tererê. Ano passado a vizinha montou o presépio dela lá, no parquinho. Além do parquinho, não tinha nada para as crianças.



Imagem 7 – Espaço para diversão das crianças construídos com matérias vindos do ‘lixão’.



Imagem 8 – Plano geral do ‘parquinho’: único espaço para lazer na favela.

Pequenos pedaços de árvores são pintados de azul, branco e um rosa apagado – a cor é para combinar com alguns brinquedos e pneus fixados no chão de barro. Em volta, barracos se juntam ao verde de árvores e matos. O parque está no centro da favela, em forma de círculo. As sobras de madeiras do que um dia foi cama para alguém descansar, repousar e ter ali seus devaneios ou sonhos, agora servem para crianças escorregar suas fantasias.

Segundo a narrativa semiótica greimasiana, para o processo de construção do objeto de valor é preciso que o sujeito o possua. Como uma sopa, os objetos, para compor parte de um todo, estão assegurados pela doação, troca e produção (Greimas 1979) – esta última sendo a execução da receita. Dessa maneira, é investido um valor no objeto durante a sua construção. Esta reflexão nos permite compreender os aspectos que compõem o ‘parque’ e sua construção com materiais descartados na Cidade de Deus.

Em uma análise interpretativa, o ‘parquinho’ improvisado acaba se tornando, nesse caso, uma fuga e ao mesmo tempo uma fantasia para as crianças. Outro ponto, contudo, é o fato de que, a partir de reflexões da semiótica discursiva, como a montagem dos brinquedos com outros elementos contribuem para a construção de objeto de valor, considerando a metáfora da sopa, como dito no início. Assim, o auxílio de outros elementos em sua montagem (pneus, sucatas, pedaços de madeiras, entre outros) pode ser interpretado como uma metáfora da vida das pessoas que, assim como o parque, foram erguendo seus barracos com restos de madeiras e placas de publicidade.

Desmontar a imagem para remontar a história

As imagens tocam o cotidiano para desmontá-lo, por assim dizer, tal como o faz com a história (Didi-Huberman 2006), pois a elas damos o simples gesto de registro das visualidades e sensibilidades, de modo a apreender uma exterioridade da qual não temos domínio e, por essa razão, as palavras por si só não bastam. É preciso a fotografia para descrever o pensamento que emerge do trabalho de campo, pois

o seu poder é “tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante” (Alloa 2015:10). Para Didi-Huberman, as imagens seriam “la malicia visual del tiempo”, pois simultaneamente que se dispersa no tempo, “reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento”, o que, segundo o autor, “nada lo expresa mejor que el verbo desmontar” (Didi-Huberman 2006:172-173). Como um relógio, desse modo, a história é desmontada pela imagem, “como se desarman minuciosamente las piezas de um mecanismo”, como aponta Didi-Huberman (2006:173).

A elaboração da experiência pela fotografia – fortemente associada a outras legibilidades que constroem espaços no processo de deslocamento do tempo – atravessa a história com uma potência cujo efeito é a desordem do tempo e espaço, por assim dizer, pois ela mesma cria sua própria temporalidade. Como argumentado por Eugênio Bucci (2008), ao analisar a percepção temporal uma foto de família, há uma apropriação afetiva do tempo que é suspenso pela imagem, ao revelar o que estava no ‘vazio temporal’, referindo-se propriamente aos álbuns de família, que “vivificam o passado e, assim, expandem o presente” (Bucci 2008:74). Roland Barthes (1984) chamou atenção para essa natureza ontológica da imagem, que sempre nos fere e que ‘grita em silêncio’, e em que o tempo é obstruído. Para Barthes, ainda que a fotografia “seja ‘moderna’, envolvida em nossa quotidianidade mais intensa, isso não impende que haja nela como que um ponto enigmático de inatualidade, uma estase estranha, a própria essência de *interrupção*” (Barthes 1984:135)⁴, mesmo que assuma o gesto de provocar e bloquear uma lembrança, tornando-se uma ‘contralembrança’, no dizer do autor.

Nesse sentido, se imagem tem a capacidade de criar sua própria temporalidade em função do tempo que obstrui, movimentando o passado e o presente, é também com ela que podemos (re) escrever a história. De fato, nela está contida uma memória que condensa profundos significados de seu próprio tempo, que é ativado com a nossa memória individual e imaginação daquilo que vemos, colocando-nos

diante de um risco de que fala Didi-Huberman (2013), que nos leva a uma perda: a do ‘não-saber’ diante do desejo de ver e saber e, de modo contrário, saber sem ver. Em suma, como salienta Didi-Huberman, quem escolhe por saber, por um lado, tem como ganho a “unidade da síntese e a evidência da simples razão” (2013:185) e, por outro, a perda do real contida no objeto que é reinventado à sua imagem e representação. Ao contrário, aquele que deseja ver “perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido” (Didi-Huberman 2013:185).



Imagem 9 – Rua que dá acesso à favela após a chuva: como desmontar a imagem para reescrever a história?

Essa perspectiva aponta pelo autor nos ajuda a entender o que queremos quando estamos diante de uma imagem: estamos inteiramente conscientes de suas legibilidades ou mesmo, o que nos interes-

sa aqui, quando nos propomos a fazer uma fotografia durante o trabalho em campo temos a imaginação de que esta será fugas ao tempo e só a fazemos sem considerar as micro-histórias que nela povoam? Tal como uma pesquisa etnográfica, não cabe a fotografia dar conta da complexidade dos fenômenos, mas nessa prática, para voltar à citação de Didi-Huberman, é preciso pensar o não-saber que “nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem” (2013:14).

Como bem lembra Novaes, no que se refere a esse recorte de um saber que, ao mesmo tempo, evidencia um não-saber, pois “ao fotografar o pesquisador isola alguns fragmentos do universo que investiga. Este recorte espacial evidencia alguns aspectos que são realçados pela foto” (2014:64). O aspecto que procurei destacar na imagem 9 durante a minha pesquisa de campo talvez tenha sido a situação de imobilidade pela qual passam os moradores após fortes chuvas na favela, que deixam poças de lama por todos os lados. Precisei atravessar essas poças, marcando literalmente meus pés pela lama, para ver de perto a situação dentro dos barracos (ver imagem 10): a imagem na rua encoberta pela água da chuva por si só não bastava ao meu olhar etnográfico ou o relato de M. C. A:

Nóis mudô em março, em abril veio aquela chuva e molhou a cama de todo mundo. Não teve gente que escapou. Pros vizinhos aqui do lado, a Defesa Civil teve que trazer pra eles colchão novo. Não tinha condição. A minha molhou tudo, eu coloquei no sol, fiquei com vergonha de pedir um colchão novo. Nunca fui de pedir, eu fiquei constrangida pra pedir. Minha filha falou assim: “mãe, como que eu vou dormir num colchão molhado?” [...].

Não é fortuito pensar que as imagens ajudam a tecer a história, ou ainda: que elas remontam e intervêm no próprio curso da história. Nesse sentido, como afirmou Samain, “o historiador é, sempre, um fotógrafo que se ignora. O antropólogo, também” (2003:49). A imagem é sempre apresentada como um registro subjetivo, pelas suas estratégias de construção, em razão também do que vemos e como vemos, que procura se organizar a partir de um fragmento e pelas relações

que estabelece com o ‘desejo de ver e o de mostrar’ que são colocados sobre si, segundo Mondzain (2015). Pensar a imagem enquanto instrumento metodológico da etnografia e antropologia é recorrer ao seu domínio de escrita, uma vez que dá a ver os elementos sensíveis que nos escampam na imersão de um trabalho de campo, ao operar sem a mediação da palavra pois é, por ela mesma, a própria palavra.



Imagem 10 – Quantas histórias cabem uma imagem?
Situação dentro do barraco após a chuva.

Considerações

Procurei apresentar imagens de arquivo de um trabalho etnográfico, cuja imersão se deu com moradores de uma favela, para pensar a relação imagem-palavra e como as imagens escrevem narrativas visuais. As fotografias foram feitas entre março a dezembro de 2016 para compor o material de pesquisa etnográfica que culminaria

na redação de um livro-reportagem, apoiando-me nos pressupostos teórico-metodológicos da etnografia e do jornalismo de imersão, de modo a aprofundar temas e fenômenos sociais em extensão e intensão narrativas.

O interesse neste artigo foi, assim, refletir sobre a imagem enquanto instrumento que desmonta e escreve a história a partir de sua própria historicidade, no diálogo com o trabalho etnográfico, e ao mesmo tempo partir da questão de como é possível escrever a partir delas, pensando que são indispensáveis para a pesquisadora ou pesquisador que está em campo.

Notas:

¹ O nome das personagens será indicado com as iniciais para preservar suas identidades.

² Após a chegada dos soldados de Canudos, passa a se chamar Morro da Favella, talvez em referência ao povoado de Canudos no sertão baiano, onde havia uma planta de mesmo nome, a planta Favella.

³ As habitações coletivas no Rio de Janeiro, os cortiços, foram tomadas como um problema de saúde pública, como a epidemia de febre amarela, em 1850, e a de cólera, em 1855 (Chalhoub 1996:30)

⁴ Grifos do autor.

Referências:

- ALLOA, E. 2015. "Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar". In ALLOA, E. (ed.): *Pensar a imagem*, p. 7-23. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- BARTHES, R. 1984. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BUCCI, E. 2008. "Meu pai, meus irmãos e o tempo". In MAMMÌ, L. & SCHWARCZ, L. (eds.): *8 X Fotografia*, p. 69-79. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAIUBY NOVAES, S. 2008. "Corpo, Imagem e Memória". In MAMMÌ, L. & SCHWARCZ, L. (eds.): *8 X Fotografia*, p. 2-23. São Paulo: Companhia das Letras.

- CAIUBY NOVAES, S. 2014. "O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia". *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3(2):57-67.
- CAIUBY NOVAES, S. 2005 [1998]. "O uso da imagem na Antropologia". In SAMAIN, E. (ed.): *O Fotográfico*, p. 113-119. São Paulo: SENAC/HUCITEC.
- CHALHOUB, S. 1996. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DERRIDA, J. 2001. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2012. "Quando as imagens tocam o real". *Revista Pós*, 2(4):204-219.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2006. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2013. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- FOCILLON, H. 1983. *Vida das formas, seguido de elogio da mão*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- GREIMAS, A. 1996. "A sopa ao 'Pistou' ou a construção de um objeto de valor". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 11-12:7-21. (www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90509; acesso em 26/07/2021).
- GUMBRECHT, H. 2010. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora Puc-Rio.
- HELLER, A. 1998. *Sociología de la vida cotidiana*. Península: Barcelona.
- MALINOWSKI, B. 1986. *Los Argonautas del Pacífico occidental: Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- MITCHELL, W. J. 2015. "O que as imagens realmente querem?" In ALLOA, E. (ed.): *Pensar a imagem*, p. 165-192. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- MONDZAIN, M.-J. 2015. "A imagem entre proveniência e destinação". In ALLOA, E. (ed.): *Pensar a imagem*, p. 39-55. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- NAVAS, A. 2017. *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu.
- OLIVEIRA, R. C. 1998. *O trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. O trabalho do antropólogo*. São Paulo/ Brasília: Editora Unesp/ Paralelo 15.
- PORFÍRIO, I. 2017. *Cidade de Deus: histórias de uma favela (quase) invisível*. Documento de pesquisa. Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – FAALC/UFMS.
- RANCIÈRE, J. 2015. "As imagens querem realmente viver?" In ALLOA, E. (ed.): *Pensar a imagem*, p. 191-205. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- SAMAIN, É. 2011. "As 'Mnemosyne(s)' de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte". *Revista Poiesis*, 17:29-51.
- SAMAIN, É. 2003. "Etnografia de uma imagem sem importância". *Ilha*, 5(1):47-64.

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

VALLADARES, L. 2005. *A invenção da favela: Do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

What Memory Do Images Have? archive of one ethnographic work in the favela Cidade de Deus

Abstract: The proposal, on the one hand, of this article is to work archive images in order to constitute, in the image-word relationship, a narrative about the eviction suffered and its consequences by families in a favela in Campo Grande, Mato Grosso do Sul, the favela Cidade de Deus. On the other hand, the objective is to reflect on the image as an instrument that dismantles and writes history from its own historicity. The images were made for an ethnographic research that I developed with this community, from 2014 to 2017. The study sought to reflect and give visibility to the different histories that made up the favela and, with that, to debate the violation of these residents' fundamental Human Rights. Thus, the reader visits the favela through visual writing, while approaching the social reality narrated through words.

Keywords: Ethnography, Visual anthropology, Cidade de Deus, Photography.

Recebido em março de 2022.

Aprovado em outubro de 2022.