

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – RELAÇÕES PÚBLICAS

MARINA MELLO LINS

DE CRIA PARA O MUNDO:
UMA ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS DOCUMENTAIS DE MELISSA DE OLIVEIRA

Porto Alegre
2023

MARINA MELLO LINS

DE CRIA PRO MUNDO:

UMA ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS DOCUMENTAIS DE MELISSA DE OLIVEIRA

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social - Relações Públicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2023

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado DE CRIA PRO MUNDO: Uma análise das fotografias documentais de Melissa de Oliveira, de autoria de Marina Mello Lins, estudante do curso de Comunicação Social – Relações Públicas, desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, 31 de Março de 2023

Assinatura:

Nome completo: Miriam de Souza Rossini

MARINA MELLO LINS

DE CRIA PRO MUNDO:
UMA ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS DOCUMENTAIS DE MELISSA DE OLIVEIRA

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social - Relações Públicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dra Miriam de Souza Rossini -
UFRGS Orientadora

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites - UFRGS
Examinador

Dr. Diego Pereira da Maia - Fundação Theatro São Pedro
Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço a oportunidade de ter estudado em uma universidade pública.

Agradeço à família, principalmente mãe e Ti, a distância é uma realidade mas vocês estão sempre comigo onde quer que eu vá;

Agradeço às gerações de mulheres da família que me antecederam e que não estão mais aqui, principalmente à minha avó Eva e minha Bisa, os sacrifícios pessoais de vocês são a razão para eu estar onde eu estou;

Agradeço aos grandes amigos e amigas que possuo em dois continentes, vocês são minha segunda família e fazem a vida muito mais leve;

Agradeço às de fé que estão comigo sempre, a sororidade, carinho, força e empatia de vocês é indescritível. À Vika, minha irmã de porta que tanto fez pelo meu bem estar, especialmente no período de desenvolvimento deste trabalho. À Vic, meu cactus furacão que sempre está pronta para ajudar a mim e a todos ao seu redor. À Nati, por abrir tantas portas e oportunidades. Amo vocês e as carrego sempre no peito;

À minha amiga Júlia Psicóloga, ao Mano, ao Peppe, meus companheiros diários. As risadas, as piadas e o afeto foram combustíveis nos momentos difíceis;

À minha companheira e parceira universitária Aline, as trocas, reflexões e o apoio incondicional durante esta trajetória foram essenciais. Obrigada por tanto, amiga;

Ao Luís que chegou nos quarenta e cinco do segundo tempo e me auxiliou tanto com a teoria quanto com conselhos emocionais.

À Melissa de Oliveira, que com sua arte e esforço contribuem para que esse país incrível porém desigual seja visto de forma cada vez mais plural. Suas fotos são um presente para quem não vive a realidade das favelas. Obrigada por nos aproximar e mostrar a beleza do seu lar.

RESUMO

Este trabalho analisa as fotografias de Melissa de Oliveira feitas no Morro do Dendê, a partir da perspectiva que se fundamenta na metodologia apontada por Pilar Oliva e Maria Bernardete Tonato (2022), na qual a fotografia documental compartilhada expõe uma nova possibilidade de enxergar e retratar grupos sociais historicamente excluídos. Utilizando referenciais teóricos acerca da história do imaginário social brasileiro respaldado por Sandra Pesavento (1999), e dos Estudos Culturais investigados por Stuart Hall (2016), segundo os quais os processos de linguagem e cultura são aprofundados a fim de compreender como se cria um imaginário social sociedade, o trabalho demonstra como é possível tensionar o imaginário hegemônico que reproduz estereótipos pejorativos sobre as favelas do Rio de Janeiro e seus moradores.

Palavras-chave: Rio de Janeiro, Morro do Dendê; Imaginário; Fotografia Documental; Favela.

ABSTRACT

This work analyzes Melissa de Oliveira's photographs taken in Morro do Dendê from the perspective based on the methodology pointed out by Pilar Oliva and Maria Bernardete Tonato (2022), which humanizing documentary photography exposes a new possibility of seeing and portraying historically excluded social groups. Using theoretical references about the history of the Brazilian social imaginary supported by Sandra Pesavento (1999), and Cultural Studies investigated by Stuart Hall (2016), according to which the processes of language and culture are deepened in order to understand how the social imaginary of a society is created, the work demonstrates how it is possible to tension the hegemonic imaginary that reproduces pejorative stereotypes about the favelas of Rio de Janeiro and its residents.

Keywords: Rio de Janeiro, Morro do Dendê; Imaginary; Documentary photography; Favela.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cortiço na Rua do Senado, nº 12 a 44, Rio de Janeiro	20
Figura 2 – A young independent shoeblack shines the boots of a city gentleman	27
Figura 3 – Jovem mãe na favela Dona Marta, Rio de Janeiro	29
Figura 4 – Morro do Dendê	33
Figura 5 – Imagem do Instagram	34
Figura 6 – Página do Instagram de Melissa de Oliveira	35
Figura 7 – Blondedê	36
Figura 8 – Bob Wolfenson e Melissa de Oliveira	37
Figura 9 – Melissa captada por Bob Wolfenson na Elle Magazine em 2021	39
Figura 10 – Blondendê, fazendo nevar para o natal	41
Figura 11 – Moleque Pivete	42
Figura 12 – Reflexo Alinhado	42
Figura 13 – Reflexo Alinhado	43
Figura 14 – Marquinha de fita	45
Figura 15 – Pipeiros do Dendê	47
Figura 16 – Pipeiros do Dendê	48
Figura 17 – Pipeiros do Dendê	48
Figura 18 – Pipeiros do Dendê	49
Figura 19 – Sango for Dendê	51
Figura 20 – Sango for Dendê	53
Figura 21 – Ação Social no Dendê	55
Figura 23 – Ação Social no Dendê	56
Figura 24 – Ação Social no Dendê	57
Figura 25 – Pet do Dendê	59

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2. QUE RIO É ESSE?	12
2.1 Representação e imaginário social	12
2.2 Que imaginário é esse?	17
3. O RIO DA QUEBRADA	24
3.1 A fotografia como instrumento de ressignificação	24
3.2 De Cria pro mundo	31
4.O DENDÊ DE PERTO	40
4.1 Estética de cria	40
4.2 - Rituais e processos	47
4.3 - Cotidiano do Dendê	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
6. REFERÊNCIAS	64

1 INTRODUÇÃO

A premissa que ocasionou a construção deste projeto está ligada ao ato de observar o mundo e suas minúcias, de absorver aspectos de diferentes culturas, e de questionar as perspectivas hegemônicas que compõem as mídias tradicionais dos veículos comunicacionais da sociedade brasileira, as quais, por muito tempo, disseminaram estereótipos que traduziam imaginários sociais conservadores e ultrapassados. Considera-se importante desconstruir estereótipos para reconstruir novos imaginários, trazer à tona – e para a academia – perspectivas e olhares de quem vem de fato da favela, e não de quem é “de fora” e acaba perpetuando um estereótipo de marginalização e de violência de específica parcela da população.

De acordo com uma pesquisa feita pela Datareportal, empresa especializada em produzir relatórios sobre dados, insights e tendências no mundo digital, o Brasil é o terceiro país do mundo com usuários ativos no *Instagram*, ficando atrás apenas dos Estados Unidos e Índia.¹ Sendo uma jovem adulta e seguindo a estatística de que 30% do público do *Instagram* é composto pela faixa etária de 25 a 34 anos², ao me deparar com fotografias e publicações no meu *feed*, não pude deixar de me atentar para o fato de que cresce cada vez mais o número de fotógrafos independentes que utilizam suas redes sociais para contar suas próprias histórias e retratar suas perspectivas. Ao descobrir o trabalho de Melissa de Oliveira, apaixonei-me pelo olhar sensível e artístico da artista e senti vontade de compreender melhor as dinâmicas sociais que estavam sendo retratadas nas fotografias.

Melissa de Oliveira nasceu no dia 23 de Maio de 2000 na cidade do Rio de Janeiro e viveu a maior parte da sua vida no Morro do Dendê, localizado na Ilha do Governador. Quando completados 18 anos, a jovem começou a fotografar o cotidiano de sua favela de forma despreziosa. Ao desenvolver uma consciência social do lugar em que estava inserida e ao reconhecer o poder que tinha nas mãos, sua intenção era de documentar e mostrar tanto para quem não fazia parte do ambiente, quanto para os próprios moradores do Dendê, as coisas boas que acontecem na comunidade, já que, segundo a opinião da própria artista, a

¹ Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-july-global-statshot> Acessado em 23 de Março de 2023.

² Disponível em: <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2022-essencial-instagram-stats-for-q2-2022-v01> Acessado em 23 de Março de 2023.

mídia tradicional reproduz apenas o imaginário estereotipado da favela. Para isso, a fotógrafa usaria registros de situações cotidianas que vivenciava nas ruas e becos da favela onde morava. Em entrevista via *WhatsApp*, feita no dia 7 de Fevereiro de 2023 para esta pesquisa, a fotógrafa explicou: “Todo o tipo de reportagem ou notícia que saía nos jornais e na televisão sempre retratava as mesmas questões. O morro do Dendê era sinônimo apenas de miséria, tiroteio, drogas, hipersexualização, etc.”

A escolha deste tema justifica-se devido ao fato de que se vive em um momento no qual as quebras de paradigmas e de estereótipos sociais estão sendo levadas cada vez mais a sério, principalmente nos ambientes das redes sociais. Tais questões devem ser trazidas para dentro das universidades, já que as reivindicações de problemáticas sociais ainda possuem mais credibilidade quando respaldadas por tais instituições.

Pensando no viés das Relações Públicas, este trabalho se faz relevante, pois permite a ampliação da questão relacionada ao monopólio midiático, além de dar voz a um tipo de comunicação mais democrática e horizontal daqueles que são marginalizados e representados sempre da mesma maneira. Ao mesmo tempo, a pesquisa traz a reflexão para ambientes nos quais normalmente tais perspectivas não são discutidas, permitindo que uma nova concepção acerca desses lugares seja estabelecida. A dúvida e o questionamento devem sempre estar presentes nas dinâmicas e nos serviços dos profissionais da área de comunicação, já que somos atores muito importantes para a disseminação da informação e construção de estereótipos sociais.

Do ponto de vista pessoal, a escolha deste tema foi embasada na trajetória da minha vida, que se deu de uma forma bastante contingente. Tive o privilégio de conviver com pessoas de diferentes classes sociais, oriundas de contextos sociais completamente divergentes, o que fez com que minhas lentes não se baseassem em apenas uma perspectiva de mundo. O constante exercício de vivenciar situações idênticas em ambientes distintos criou em mim a necessidade de questionar padrões e normas tidas como regra.

A partir desta reflexão, o **problema de pesquisa** se define de tal forma: como as fotografias de Melissa de Oliveira contribuem para a quebra de estereótipos pejorativos acerca das favelas cariocas? Ademais, o **objetivo geral** deste trabalho é compreender que tipo de abordagem Melissa de Oliveira utiliza em suas fotografias.

Os **objetivos específicos** se traduzem em: a) contextualizar a história e formação das favelas do Rio de Janeiro; b) apresentar a trajetória de vida de Melissa de Oliveira e c) analisar 14 fotografias selecionadas de Melissa de Oliveira

Com base em referenciais teóricos como Sandra Pesavento (1999), Stuart Hall (2016), Pilar Oliva e Maria Bernardete Tonato (2002) e João Roberto Ripper (2019) será feita uma análise de 14 fotos, retiradas da conta profissional do *Instagram* da artista visual e fotógrafa carioca Melissa de Oliveira, para compreender como é possível, por meio da fotografia documental compartilhada, embasada nas concepções de Oliva, Tonato e Ripper, tensionar o imaginário hegemônico que reproduz a ideia de que nas favelas só existe violência, miséria, pobreza e vulnerabilidade.

A metodologia de análise para as fotografias é baseada na perspectiva evidenciada pelas autoras Oliva e Tonato (2022), na qual a fotografia documental compartilhada é utilizada como um instrumento político-estético cuja intenção é retratar um povo ou um grupo social a partir de um olhar humanizado que traz dignidade e uma concepção menos colonialista sobre as minorias.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi dividido em quatro capítulos. O segundo capítulo, que sucede a Introdução, intitulado “Que Rio é esse”, divide-se em duas partes. A primeira parte, embasada no livro *Cultura e Representação*, de Stuart Hall (2016), conceitua o que é imaginário social e suas formas de impactar a sociedade. Autores como Kathryn Woodward (2014), Frantz Fanon (2008), Homi Bhabha (1998) entre outros também são referenciados visando a um entendimento sobre as questões atreladas ao imaginário social. A segunda parte, embasada nas referências de Sandra Pesavento, *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano*, juntamente com ideais de autores como Pierre Bourdieu (1999), João H. Costa Vargas (2008), Milton Santos (1978) e demais, propõe-se a fazer uma analogia entre fatos históricos e a noção de espaço para explicar o surgimento das favelas.

O terceiro capítulo, também dividido em duas partes, contextualiza o objeto de estudo desta pesquisa, com as referências bibliográficas utilizadas como suporte metodológico, sendo que a primeira parte utiliza ideais de Pilar Oliva e Maria Bernardete Tonato (2001), Lombardi (2008), João Roberto Ripper (2019), Susan Sontag (2004) entre outros para compreender como a fotografia serve como um instrumento de poder que possibilita a construção de novos imaginários e concepções sobre um grupo específico. A segunda parte se atenta a retratar a trajetória e a abordagem de Melissa de Oliveira, trazendo elementos-chave que se associam às características da fotografia documental humanizadora.

No quarto capítulo são analisadas as fotos da artista. Demonstrem-se as associações feitas entre teoria e objeto de estudo através da análise das obras selecionadas de Melissa de Oliveira. Considerações finais e referências completam o trabalho.

2. QUE RIO É ESSE?

Para melhor compreensão de como se construiu o imaginário social da cidade do Rio de Janeiro, das favelas cariocas e seus moradores, o presente capítulo é dividido em duas partes. A primeira recupera aspectos dos apontamentos baseados nos “Estudos Culturais”, aprofundados pelo teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, cuja obra “Cultura e Representação” (2016) traz reflexões relevantes sobre a formação de imaginários sociais. Noções importantes como linguagem, identidade e cultura são desenvolvidas visando a uma melhor compreensão do processo. Além disso, outros conceitos pertinentes ao tema, como por exemplo, poder e estereotipagem, também são analisados. Em seguida, a segunda parte reflete – através de um panorama histórico, social e político – sobre a história do surgimento das favelas no Rio de Janeiro. Para isso, é usada em especial a obra da historiadora Sandra Pesavento, “O imaginário da cidade: visões literárias do urbano : Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre” (1999). A noção de espaço apontada pelo geógrafo Milton Santos (1978) também é trabalhada ao longo desta parte do capítulo, visando a uma melhor compreensão de como os mais pobres foram expulsos das áreas centrais da cidade e, assim, constituíram as primeiras favelas do Rio de Janeiro.

2.1 Representação e imaginário social

Vários autores se debruçam em estudos para compreender como se dá o processo de formação de imaginário social em uma cultura. Para Hall, o conceito de representação está diretamente relacionado com o imaginário social e é essencial para o processo de significação e difusão de significados em uma cultura, além de estar ligado a noções como: linguagem, sistema de conceitos, signos e códigos (HALL, 2016).

A linguagem funciona como um instrumento de auxílio que transmite e propaga os signos, conceitos e imagens de uma cultura, já que opera como um aparato que permite a compreensão entre indivíduos de uma sociedade, pois atua como um sistema representacional que traz sentido e significado para outras pessoas :

A linguagem é capaz de fazer isso porque atua como um *sistema representacional*. Na linguagem, fazemos usos de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos “meios”, através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados na nossa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos

pelos quais os significados são produzidos – é esta a ideia primordial e subjacente que sustenta esse livro. (HALL, 2016, p. 18)

Para Fanon, psiquiatra e filósofo político que escreveu o livro “Pele negra, máscaras brancas”, cujo objetivo central é compreender como os fantasmas da branquitude e, por sua vez, do colonialismo assombram todas as sociedades, a linguagem é essencial no processo de produção de identidade e imaginário já que “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (FANON, 2008, p. 50). O autor assume a posição de que é através da linguagem que se constrói significados e sentidos em uma cultura, e é a partir dessa interação e participação que se cria uma identidade.

Woodward (2014), acadêmica e professora de sociologia com foco em estudos de gênero, afirma que a construção da identidade e de imaginários, além de depender da linguagem e dos sistemas simbólicos que se fazem presentes na sociedade, também necessita da diferença para se constituir daquilo que não se é. No caso estudado desta pesquisa, a diferença é delimitada tanto por imaginários e sistemas simbólicos quanto por ações e esforços de manter a exclusão e a segregação social dos mais pobres. Sou o que sou, me constituo como um ser social a partir daquilo – daquele – que não sou. Mesmo podendo soar estranho, a diferença é uma das condições que fornece a possibilidade da identidade se constituir (Woodward, 2014).

Além da linguagem, conceitos internos que existem dentro de nós também são fundamentais para o processo de criação de identidade, e são divididos em dois sistemas de representação: o sistema de conceitos e os signos. Conforme Hall (2016), o **sistema de conceitos** ou mapa conceitual está mais relacionado a princípios internos que carregamos dentro de nós, em que o significado é formulado de acordo com as crenças e valores que foram obtidos ao longo da vida e que se configuraram por influência do meio social e cultural. Ou seja, para que haja um entendimento completo e efetivo de uma representação de determinado objeto, ação, etc., é preciso que os indivíduos de uma mesma cultura, além de possuírem o mesmo mapa conceitual, também possuam uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem.

O **sistema de signos** são as palavras, imagens ou sons que carregam sentido e que são transmitidos através das linguagens. Os signos visuais são classificados como signos *icônicos* e carregam em sua forma uma certa semelhança com aquilo que estão representando, portanto são mais fáceis de se compreender. Os signos escritos são denominados *indexicais* e são mais complexos de se entender, pois não possuem necessariamente uma relação óbvia com o objeto

do qual estão se referindo. Além disso, possuem uma relação de sentido e representação completamente arbitrária (HALL, 2016).

Outra questão primordial que Hall levanta, para compreendermos como os significados dos signos são fixados e firmados entre os indivíduos, refere-se à existência e à importância dos códigos na produção de sentido e compreensão das representações. Além da necessidade de mapas conceituais e sistemas de linguagens compartilhados, os códigos são muito importantes no processo, pois

Os códigos fixam as relações entre conceitos e signos. Estabilizam o sentido dentro de diferentes linguagens e culturas. Eles nos dizem qual linguagem devemos usar para exprimir determinada ideia. O inverso também é verdadeiro: os códigos nos dizem quais conceitos estão em jogo quando ouvimos ou lemos certos signos. (HALL, 2016, p. 42)

Sendo assim, os códigos, ao estabelecerem uma relação entre os sistemas previamente citados, funcionam como um tipo de “tradução” entre os conceitos definidos pela sociedade e a linguagem, fazendo então com que a comunicação seja fluida e a compreensão entre membros de uma mesma cultura seja de fato obtida. Caso uma pessoa que não é brasileira olhe para as fotos tiradas por Melissa, provavelmente não será capaz de entender por completo os signos expostos e a intenção da fotógrafa ao retratar determinado momento, já que o código em questão não faz parte de sua cultura nem está no seu inconsciente. O ponto questão fundamental deste tópico é o fato de que o sentido fixado por esses códigos não é nada “natural”, mas, sim, construído em consenso por membros de uma determinada cultura :

O sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós que fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. O sentido é construído pelo sistema de representação. Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem [...]. (HALL, 2016, p. 41)

É claro que existe algum tipo de fixação no sentido dos códigos sociais, caso contrário não seria possível que houvesse qualquer tipo de comunicação e reconhecimento entre as pessoas de uma cultura. Entretanto, o que é defendido por Hall, e por outros estudiosos que seguem uma filosofia embasada no viés construtivista da teoria da representação, é que os sentidos são criados pelos atores sociais que usam os sistemas conceituais, linguísticos e outros sistemas representacionais de uma cultura, para construir sentido e para fazer com que o mundo seja compreensível.

Além disso, essa vertente engloba a noção de que os sentidos das representações se transformam à medida que nos movimentamos de uma linguagem para a outra, de uma época para a outra, de um contexto social para o outro e de uma cultura para a outra. Ou seja, o significado não é fixo, ele é relativo, mutável e variável.

A cultura é outro fator importante na construção da identidade e de imaginários sociais; por isso, Hall (2016) afirma que “pertencer a mesma cultura” significa dizer que indivíduos de um grupo possuem o mesmo mapa mental, a mesma maneira de enxergar e interpretar o mundo. Quando isso acontece, é possível então se criar uma “cultura de sentidos compartilhada (HALL, 2016)”, configurando um ambiente e mundo social de trocas de sentidos semelhantes.

Aliado à lógica apontada por Hall, o antropólogo Clifford Geertz (2008) aprofunda o sentido de cultura ao concluir que:

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 2008, p. 4)

O autor afirma, então, que, além de ser o criador da própria cultura, o homem é dependente da mesma para se situar no mundo e compreender os códigos sociais. Pode-se exemplificar esta afirmação novamente por meio da relação de um estrangeiro consumindo a obra de Melissa. No terceiro capítulo, são detalhadamente contextualizados os rituais retratados nas obras da artista, mas é possível pensar neste momento em uma das fotos analisada: um grupo de mulheres que toma banho de sol na laje com um artefato exclusivamente proveniente deste contexto social, a fita isolante, responsável por garantir uma marquinha de biquini mais aparente. Provavelmente, o estrangeiro, ao se deparar com tal imagem, não iria entender tanto a funcionalidade da fita, quanto os significados sociais que tal signo possui. Ser da mesma cultura significa que o indivíduo compreende tanto a funcionalidade quanto os significados simbólicos de um signo.

Recapitulando o conceito da identidade, Homi Bhabha, professor e teórico crítico indiano-britânico adiciona a ideia de que o hibridismo influencia o processo de formação de identidade (1998). Bhabha afirma que, por mais que haja relutância dos colonizados em assumir a identidade hegemônica imposta, o hibridismo sempre estará mediando o resultado final da identidade :

Tais culturas de contra-modernidade pós-colonial podem ser contingentes a modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para "traduzir", e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade. (BHABHA, 1998, p. 26)

O que o autor pretende dizer é que as culturas daqueles que foram colonizados e não reproduzem por completo o imaginário hegemônico, ao mesmo tempo que unem forças para se desvencilhar deste imaginário, acabam por influenciar e modificar tais estruturas dominantes. Luís Bottoni, teórico e mestre em Processos e Manifestações Culturais contribui para o debate quando, ao traçar uma associação dos processos coloniais pelos quais alguns países foram submetidos e tiveram que construir sua história, conclui que a identidade de tal população será produzida de maneira ambígua e conflitante (BOTTONI, 2019).

Um dos mecanismos utilizados para fixar a diferença, a identidade e atribuir significados pejorativos a determinados corpos e espaços e, conseqüentemente, ao imaginário referente aos mesmos, é a *estereotipagem* (HALL, 2016). Apontada como um importante recurso nas dinâmicas de representação e implementação de poder, a estereotipagem se faz presente constantemente nos processos de interações sociais. Para melhor contextualizar o que é estereotipagem, é necessário compreender a noção de *tipificações* (HALL, 2016). Este conceito exprime a ideia de que não é possível produzir significado sobre algo ou alguém sem que haja algum tipo de categorização, ou seja, de “tipos” de classificações pré estabelecidas na nossa mente.

Pode ser que alguém nunca tenha visto um design específico de uma mesa, por exemplo, mas por já possuir a noção de que um objeto com duas bases e um tampo se codifica como “mesa”, é possível que o objeto possa ser “lido” e compreendido (HALL 2016). Como Hall aponta, “nós entendemos o “particular” em termos de seu “tipo”.” (2016). Ao fazer associações, analisa-se então características superficiais de algo ou alguém, para criar uma ideia absoluta, mais completa e fixa sobre tal objeto de análise. O que será levado em conta para que esse processo aconteça está associado a questões como: gênero, raça, nacionalidade, orientação sexual, trejeitos, indumentárias; enfim, são muitas as categorias que são responsáveis por criar um imaginário e uma *tipificação* de algo ou alguém.

Após o processo de *tipificação*, o processo de estereotipagem se inicia com um compilado das informações que registramos ao se tipificar alguém. Os estereótipos se apossam das tipificações, reduzem a complexidade alheia, exageram as características superficiais e fixam significados que são reproduzidos a todo momento (HALL, 2016). Além

disso, a estereotipagem também dita o que é considerado normal/anormal, aceito/inaceitável, passável/não passável, etc, funcionando como um instrumento de manutenção da ordem social e simbólica. É por isso que a *estereotipagem* é mais rígida que a *tipificação*, pois fixa os limites e exclui todo o resto que não se adequa ou não se encaixa no padrão (HALL, 2016).

Como levantado por pensadores como Dyer, professor de Estudos de Cinema estadunidense, o processo de estereotipagem está associado a mecanismos de poder, principalmente em locais onde existe uma desigualdade de poder muito grande. Para o autor:

O estabelecimento da normalidade (ou seja, o que é aceito como normal) através de tipos sociais e estereótipos é um aspecto do hábito de grupos de decisão [...] que tentam moldar toda a sociedade com sua própria visão de mundo, sistema de valores, sensibilidades e ideologia. Essa concepção de mundo está tão clara para esses grupos, que fazem com que ela pareça (como *realmente* parece eles) “natural” e “inevitável” para todos, e na medida em que têm sucesso nessa empreitada, eles estabelecem sua hegemonia. (DYER, 1977, p. 193)

A estereotipagem está vinculada à representação, à noção de diferença e ao poder. O poder do qual aqui se fala é do tipo *simbólico*, já que se infiltra no imaginário social de maneira sutil, muitas vezes não se fazendo perceber que está presente. Apesar de ser “silencioso”, este tipo de poder é muito potente, já que instaura e naturaliza um certo tipo de violência simbólica.

As contribuições de Hall e dos demais teóricos trazidos neste subcapítulo apontam que os significados e imaginários não são fixos, mas sim arbitrários, assim como as identidades são fragmentadas e mutáveis, e a cultura está em constante transição e renovação. A fim de contextualizar o imaginário social que circunda as favelas cariocas e seus moradores, o seguinte subcapítulo se propõe a analisar de um ponto de vista histórico os fatos que influenciaram a construção do imaginário da cidade do Rio de Janeiro e suas zonas periféricas.

2.2 Que imaginário é esse?

Levando-se em consideração o fato de o Brasil ser um país que foi constituído por povos de diferentes locais e contextos e que, quando reunidos no mesmo espaço, produziram elementos que resultaram na miscigenação e num tipo de hibridismo cultural (BHABHA, 1997), pretende-se compreender como se construiu o imaginário da cidade do Rio de Janeiro em relação aos seus espaços e cidadãos, mais especificamente às favelas cariocas e seus habitantes.

De acordo com Simone Núñez (2014), comunicóloga com especialização em estudos referentes a imaginário social e identidade nacional, as condições para o surgimento de uma identidade brasileira foram embasadas na exclusão e segregação dos mais pobres :

A nação brasileira foi marcada pela violência dos regimes de governo, em que as camadas populares – o povo – foram, desde sempre, oprimidas, empurradas para viver nas periferias e, muitas vezes, sem liberdade para exercer as suas crenças. Na medida em que foi se estabelecendo a República, repleta de interesses econômicos e fortemente baseada em sistemas movidos pela desigualdade social, era necessário que fosse estabelecida uma identidade social que pudesse operar em tal situação. (NÚÑEZ, 2014, p 30)

Identidade essa que Pesavento contextualiza em seu livro *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano* (1999). A transição do Império para a República, no Brasil, criou na elite brasileira da época uma urgência em possuir uma identidade com a qual a mesma pudesse se reconhecer e se identificar, já que o novo modelo político provocou um tipo de apagamento cultural. Assim, a elite clamava por um modo de viver que se adequasse aos padrões da nova era moderna e, principalmente, que se assemelhasse ao que estava “em alta” e era considerado requintado nas grandes capitais europeias como Paris, Berlim, Londres, etc, como explica a autora :

[...]pode-se dizer que, no final do século, com a passagem da Monarquia para a República, a elite carioca não se reconhecia na imagem refletida no espelho. A identidade urbana do Rio de Janeiro não poderia ser construída em cima de uma cidade feia, imunda, perigosa, caótica. A cidade do desejo negava a cidade real, e o espelho deveria refletir a imagem de uma urbe higiênica, linda e ordenada. (1999, p. 171)

É por isso, que segundo Pesavento (1999), era necessário então “importar” uma crença, um estilo de vida, uma cultura que fosse boa o bastante, elegante o bastante, para tentar se reproduzir no Brasil. Dentre as possibilidades, diz a autora, a escolhida foi a francesa, que estava em alta em fins do séc. XIX. Apesar dos esforços da elite em pôr em prática este imaginário, as estruturas econômicas, geográficas, sociais, a organização e o poder público de um país que acabara de se tornar independente não teriam como competir e se igualar à estrutura de qualquer país europeu. Além disso, as pessoas mais pobres, que não faziam parte da elite, não eram incluídas neste imaginário social da cidade, já que eram associadas ao Império colonial, modelo ultrapassado que a elite repelia a todo e qualquer custo.

O governo da época tinha como um dos objetivos principais remodelar a paisagem urbana da cidade e apagar a estética colonial, visando como resultado final a uma urbe estilo *Paris-sur-mer* (PESAVENTO 1999, p.163). A “Cidade Velha”, ponto onde se concentrava o centro e o porto da cidade, servia também como habitação para os mais pobres e abrangia cortiços, sobrados, ruelas e becos que foram completamente destruídos e substituídos por avenidas grandes, mais claras, arejadas e elegantes. Tal movimentação fez com que essas pessoas tivessem que forçadamente migrar para áreas mais afastadas e remotas da cidade.

Figura 1 – Cortiço na Rua do Senado, nº 12 a 44, Rio de Janeiro



Fonte: <https://bityli.com/7NUCAN>

No ano de 1866, proíbe-se a construção de novos cortiços e se instala a “ideologia da higiene”, dando início ao processo de destruição dos cortiços (Silva, 2010, p. 62). Junto a isso, Magalhães (2010), mestre em economia, contextualiza o surgimento das favelas no Brasil :

A extinção do regime escravocrata em 1888, sem a criação de políticas de inserção dos ex-escravos no mercado de trabalho ou de garantias básicas de sobrevivência (alimentação, moradia e saúde), gera migrações em massa para as cidades de desempregados e subempregados que, sem condições de comprar ou alugar moradias legais, se alojam em cortiços, antigos quilombos ou constroem moradias em áreas ilegais e desvalorizadas de morros, grotas e pântanos. Com as demolições dos cortiços do Centro pelo Prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, sem indenização, seus moradores passam a ocupar os morros mais próximos. (MAGALHÃES, 2010, p. 2)

A reforma planejada e desejada para a nova urbe carioca, juntamente com a delimitação e divisão de quem deveria ou não percorrer e transitar pelas partes centrais da cidade, não se limitava apenas aos espaços físicos e aos territórios centrais, onde a alta sociedade se concentrava, mas também ao modo de se viver, de se comportar e se apresentar, assim como às etiquetas e às normas sociais de maneira geral:

As inversões entre a cidade real e a ideal se completam, num processo de negação da identidade colonial. As oposições antitéticas entre novo e velho, progresso e tradição se traduzem numa associação da cidade colonial ao popular e as manifestações da cultura do povo e as sociabilidades presentes junto às camadas subalternas são identificadas como sinônimos de atraso. Suas práticas sociais serão condenadas, enquanto hábitos e costumes, assim como serão igualmente condenados os espaços que os pobres frequentam (botequins, quiosques) ou os prédios onde moram (cortiços, casas de cômodos). Há uma curiosa operação de "limpeza" da memória social, varrendo-se tudo aquilo que possa evocar o "popular" e o "antigo", que é preciso superar. (PESAVENTO, 1999, p. 169)

Refletindo sobre a noção trazida por Pesavento, é importante fazer uma contextualização sobre os espaços onde o povo se instaura, levando junto suas manifestações e práticas sociais, para melhor compreender como essas questões foram segregadas pelos detentores do poder e influenciaram na construção do imaginário social sobre esses indivíduos. Neste período, entende-se então que os processos de tipificação e estereotipagem trazidos por Hall (2016) começam a ser articulados pelas classes altas ao relacionarem determinados corpos a atributos e qualidades específicas.

Fazendo uma relação com os conceitos do sociólogo Pierre Bourdieu (1989) acerca do poder simbólico, pode-se considerar que as práticas sociais do povo, marginalizadas, apagadas e segregadas pela elite, eram traduzidas em um sistema simbólico, cuja funcionalidade é se tornar um instrumento de dominação que configura como as minorias serão enxergadas e representadas na sociedade :

Os sistemas simbólicos são instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam contribuindo assim para a submissão inconsciente dos dominados. (BOURDIEU, 1989, p.11)

A violência simbólica conceituada por Bourdieu se traduz não em ações de violência física, mas sim em uma violência que incide sobre as ideias, concepções e perspectivas de mundo, além da maneira como se enxerga a si mesmo e ao outro. Noções como: “cidadão de bem”, “cidadão favelado”, “cidadão marginal”, etc., são estabelecidas e direcionadas durante este

processo. Os discursos e as categorizações de “tipos” de indivíduos ou cidadãos são qualificados de acordo com as perspectivas e os desejos da classe dominante, assim como os espaços suburbanos ocupados por aqueles que foram expulsos e afastados das áreas centrais.

Para Milton Santos, renomado geógrafo e professor Brasileiro, o espaço se dá através das representações sociais que existem em uma sociedade (1978). Marcos Aurélio Saquet e Sueli Santos da Silva, doutores em geografia, acrescentam que “o conceito de espaço é central e compreendido como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente, e por uma estrutura representada por relações que estão acontecendo e manifestam-se através de processos e funções” (SAQUET, SILVA, p, 31, 2008). Ou seja, a distribuição dos espaços para diferentes grupos de uma sociedade não é feita à toa. A forma como o imaginário social dos negros, pobres e marginalizados foi construída no início da República Brasileira, além de impactar até nos dias atuais na forma como tais pessoas são percebidas na sociedade, interferiu também na distribuição dos espaços que as mesmas seriam colocadas ou a que teriam acesso. Compreende-se, portanto, que as relações e interpretações sociais criadas por uma sociedade e a divisão dos seus espaços são inerentes.

Além de associar as divisões do espaço às representações e relações sociais, Vargas (2005) adiciona a ideia de que o poder também é um fator determinante para a divisão e separação dos espaços:

O espaço é produzido por relações sociais e as reproduz. Uma vez que as relações sociais são determinadas por diferenças de poder, ao mesmo tempo em que as relações sociais incidem sobre as formas e manifestações de poder, o espaço urbano está profundamente implicado (e é conformado) no processo em que hierarquias sociais se concretizam em um dado momento histórico. A existência de um espaço neutro, prontamente transparente, é uma ilusão: todos os espaços urbanos são produtos de lutas históricas de poder, e as relações sociais derivadas de tais lutas tornam-se espacializadas de acordo com a ordem política hegemônica. (VARGAS, p.92, 2005)

Além do poder simbólico de Bourdieu, Vargas aponta que, no caso das favelas brasileiras, incorporados à coerção e violência simbólica, ainda existe a coerção explícita que se utiliza da força da polícia para “reprimir e conter as estratégias políticas de resistência articuladas por comunidades marginalizadas” (VARGAS, p. 93, 2005).

O racismo também é um fator que permeia o imaginário social das favelas e deve ser entendido como um atravessamento histórico que está penetrado no inconsciente da população brasileira, visto que, desde o seu princípio, as favelas foram compostas majoritariamente por negros e pardos, e o fato da densidade racial de tais espaços se manter

assim até os dias de hoje (de acordo com uma pesquisa do grupo Locomotiva, a população negra que compõe as favelas brasileiras é de 67%,³, o que confirma esta percepção.

Desse modo, não é possível dissociar o modo como esses locais são percebidos, sem levar em consideração a perspectiva da discriminação e do preconceito racial:

Cognitivamente associados à poluição social e à ameaça iminente que deve ser preventivamente reprimida, as favelas e seus moradores são frequentemente retratados como moralmente corruptos e desumanos. A conexão poderosa que se estabelece entre raça e espaço urbano perpetua os estereótipos raciais negativos. Essa perpetuação ocorre de forma curiosa (devido ao modo silencioso como ocorre) e funciona conforme um mecanismo efetivo de manutenção das hierarquias sociais.(VARGAS, 2005, p 97)

Aqui, recupera-se as teorias apresentadas por Hall (2016) anteriormente, em que o autor classifica o processo de *estereotipagem* como essencial para a construção de imaginários sobre determinados grupos em uma cultura. Em relação aos corpos negros e pardos que se encontram majoritariamente em bairros periféricos e em favelas, a sua estereotipagem é feita a partir das noções históricas que foram construídas desde que os primeiros navios negreiros chegaram à costa Brasileira. À medida que a história se desenvolve e os grupos minoritários são expulsos das zonas centrais e excluídos da noção de pertencimento das cidades, e desconsiderados como seres dignos de transitar e pertencer a todas os espaços da cidade, novas concepções pejorativas são incorporadas a este imaginário.

Como apontado anteriormente por Pesavento (1999), o imaginário social do começo do século XX – que incidia sobre as favelas, os negros, as pessoas mais pobres e marginalizadas – estava frequentemente associado a questões depreciativas e à noção de não pertencimento. Contribuindo para a análise, os apontamentos trazidos por Vargas mostram que não é possível falar do contexto de favela sem pensar na questão da discriminação e do preconceito racial que existe no Brasil. Tendo como embasamento os referenciais e ideias trazidos pelos autores analisados, conclui-se que a questão principal que circunda os imaginários das favelas e seus moradores está embasada no racismo e na segregação racial que se manifesta na sociedade brasileira desde que os primeiros navios negreiros atracaram nos portos das cidades, trazendo a força os escravos africanos pelos colonizadores europeus.

Apesar dos esforços das partes hegemônicas em manter o controle dos espaços e dos imaginários através da manipulação de dispositivos de poder simbólico e dos aparatos comunicacionais, deve-se ressaltar que as minorias, os negros e os favelados sempre mantiveram um tipo de articulação e de práticas organizadas que tinham como objetivo

³ Disponível em: [Pesquisa expofavela_datafavela.pdf](#) . Acessado em 23 de Março de 2023.

reinvidicar suas posições e espaços na sociedade carioca. Para Vargas, as favelas surgem como espaços de resistência:

O conceito e a experiência das favelas têm significados históricos, sociais, políticos e raciais que variam de acordo com a posição social dos atores políticos que deles se utilizam. Da mesma forma que espaços sociais são produtos de relações sociais, favelas são produtos de lutas políticas. (VARGAS, 2005, p. 93)

Cesar Athayde, escritor de obras como *Cabeça de Porco* e ativista social especializado em favelas e periferias, assume a mesma posição ao afirmar que “a favela é local de potência e resiliência e não de carência. É preciso começar a entender o valor que tem nesse lugar” (2021), e completa:

Na última década, o termo favela ganhou um novo significado, ao menos para seus habitantes. Ser morador de favela virou motivo de orgulho. Isso aconteceu graças a uma revolução cultural protagonizada pelas pessoas da periferia, que passaram a enxergar o valor da tradição comunitária desses territórios. Valores e conhecimentos que antes eram vistos com desdém ou como expressões materiais da falta de estado e infraestrutura nesses territórios, hoje são reconhecidos como qualidades essenciais para a vida em sociedade e para o sucesso no mercado de trabalho. Me refiro à criatividade, à resiliência e às competências empreendedoras tão comuns nas favelas. (ATHAYDE, 2021)⁴

Favelas se constituíram como uma forma de sobrevivência e solução para uma problemática criada pelo próprio Estado, que envolvia a expulsão e segregação da população mais pobre das zonas centrais. Além disso, a omissão e falha do mesmo Estado em garantir assistência e serviços básicos à população que foi morar nos morros da cidade luz – como saneamento básico, centros de saúde e assistência à educação – resultaram numa condição de subsistência árdua. A violência constante presente em algumas favelas cariocas, resultante dos conflitos entre o tráfico de drogas e a polícia, também contribui para uma realidade que muitas vezes prejudica o cotidiano dos favelados.

⁴ Disponível em:

<https://exame.com/colunistas/favela-s-a/favela-e-potencia-nao-e-carencia-diz-celso-athayde-da-favela-holding/>

Acessado em : 23 de Março de 2023

É inegável que muitos problemas compõem o cenário e a realidade das favelas, mas a ideia central que permeia este trabalho é refletir sobre o outro lado, olhar pela perspectiva da presença, do que é produzido por esses atores sociais e pode contribuir para a sociedade como um todo, muitas vezes até mesmo para aqueles que detêm o poder. O objetivo não é romantizar a dureza da pobreza e da violência, ou se aprimorar de ideais que utilizam da lógica da meritocracia para justificar as desigualdades sociais presentes na sociedade, mas, sim, incentivar uma nova perspectiva de olhar sobre esses espaços e pessoas, para que, assim, a sociedade como um todo enxergue mais facilmente as injustiças sociais que ocasionaram a construção dos imaginários sociais da favela.

3. O RIO DA QUEBRADA

Com o objetivo de contextualizar os textos teóricos referentes ao objeto de análise deste trabalho e as fotografias selecionadas da conta do *Instagram* de Melissa de Oliveira, assim como de relatar a trajetória de vida da artista, o presente capítulo se divide em duas partes. A primeira parte apresenta a vertente da fotografia documental, cujo foco é representar a história de um grupo social ou um contexto social específico. Foram utilizados, em especial, os apontamentos de Oliva e Tonato (2022) e João Roberto Ripper (2019), que se debruçam sobre a teoria, contribuindo para a análise em questão. Sontag (2014) e DuBois (1998) também compõem esta parte da pesquisa, com reflexões que reiteram a ideia de que o ato de fotografar nunca é neutro, carregando sempre as intenções e perspectivas do fotógrafo no produto final. O segundo subcapítulo tem como objetivo apresentar a trajetória de vida da fotógrafa Melissa de Oliveira e contextualizar as intenções e os objetivos da artista ao retratar o morro do Dendê. Além de informações obtidas na própria web, também foi feita uma entrevista com a fotógrafa visando a uma melhor compreensão e contextualização dos momentos retratados nas fotografias.

3.1 A fotografia como instrumento de ressignificação

Vivemos em um momento em que a cultura visual está inserida no nosso dia a dia e assume um tipo de centralidade na produção de sentidos e significado. Como reiterado pela socióloga Ana Caetano (2008, p. 3), “a documentação imagética pessoal encontra-se hoje presente e plenamente integrada praticamente em todas as esferas da vida em sociedade”. Associa-se este fato ao momento contemporâneo em que vivemos, no qual as novas mídias tecnológicas possibilitam uma recepção mais rápida e facilitada de fotos, vídeos e outros conteúdos audiovisuais (SIMIONATO, PINHO, SANTOS, 2015).

Ao longo deste subcapítulo, são aprofundadas teorias que corroboram a noção de que uma imagem nunca é neutra e que carrega consigo particularidades daquele ou daquela que a compôs. A intencionalidade do autor ou autora é um fator importante que pode perpetuar imaginários e opiniões que muitas vezes podem ser formadoras de opinião de determinado povo ou cultura.

O objeto de análise deste estudo foi encontrado no *Instagram* e tem como temática central a retratação do cotidiano e dos moradores da favela do Dendê. As fotografias tiradas por Melissa de Oliveira podem ser definidas como fotografias de cunho documental.

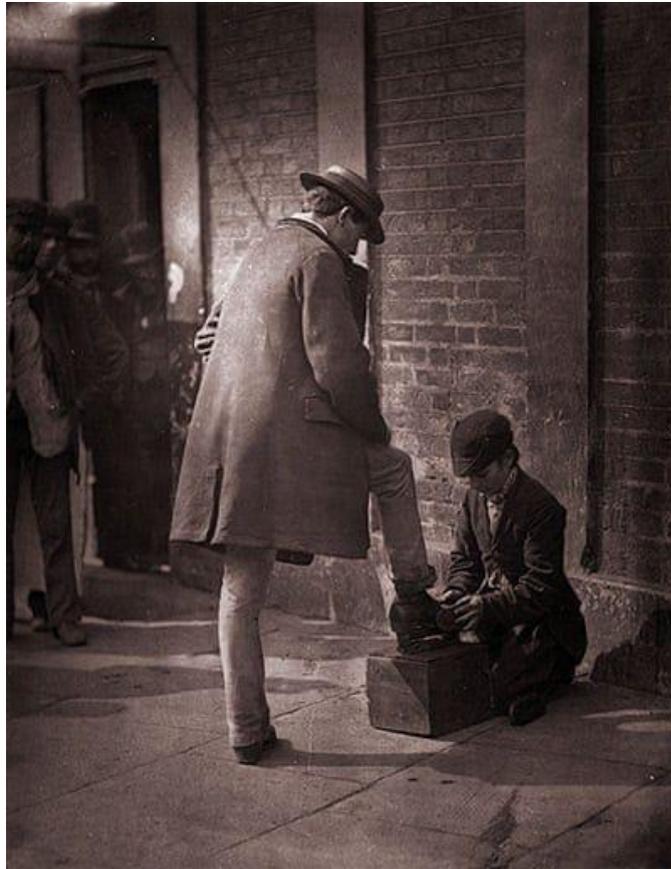
A fotografia documental é uma área da fotografia cujo intuito é retratar a realidade de um povo, evento, lugar ou situação específica, servindo como um objeto de crítica social, representação de um evento catastrófico ou apenas um momento banal da rotina de um grupo:

A fotografia documental tem como proposta narrar uma história por meio de uma sequência de imagens. Com sua especificidade centrada na aliança do registro documental com a estética, ela assume a função de fazer a mediação entre o homem e o seu entorno. É, portanto, problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão. (LOMBARDI, 2008, p 37)

A fotografia documental destaca-se por ter a intenção de contar uma história e possuir um olhar mais sensível, artístico e/ou poético sobre aquilo que se propõe representar. A obra de John Thomson, **Street Life in London** (1862), que tinha como objetivo fotografar os londrinos em seus ambientes habituais, é o marco do início da fotografia documental de compromisso social (SOUSA, 2000). Além das imagens feitas, o autor acrescentava um texto explicativo, onde apresentava as condições de vida daqueles que estavam sendo representados nas fotos (Figura 2), deixando explícitas as diferenças sociais dos mais pobres em relação às pessoas mais ricas da sociedade (BONI, 2009). Seu objetivo era de dar voz às injustiças e aos sofrimentos vividos pelos menos abastados.

Figura 2 – A young independent shoeblick shines the boots of a city gentleman

Photograph: John Thomson/ Hulton Archive / Getty Images



Fonte: <https://bityli.com/2fLQWR>

Ao longo dos anos, novas vertentes foram incorporadas à fotografia documental, como, por exemplo, a fotografia humanitária, a fotografia humanista e a fotografia humanizadora ou compartilhada. A linha de fotografia documental que mais nos interessa e contempla a análise deste projeto é a fotografia compartilhada. Diferentemente da linha humanitária, cujo foco do objeto está direcionado às durezas, problemáticas e sofrimento de certas realidades, a fotografia compartilhada se encarrega de mostrar o que há de bom em contextos socialmente difíceis e desiguais:

A concretização da relação horizontal entre fotógrafo e fotografado está na fotografia documental humanizadora, também chamada de fotografia compartilhada. Não se trata da fotografia humanitária cujo centro é a crueldade da realidade. Não é apenas a fotografia humanista em que prevalecem os valores estéticos. A fotografia humanizadora é muito mais, pois visa ressaltar, no meio da dor, o que há de mais profundo no ser humano: sua dignidade, a capacidade de superação, os gestos de solidariedade, a resistência e a esperança. (OLIVA, TONETO, 2022, p. 145)

Por mais que as diferentes vertentes da fotografia documental tenham o interesse em comum de contar uma história e causar algum tipo de impacto social naqueles que irão consumir as fotos, um traço determinante da vertente compartilhada está associado ao fato de haver uma relação de horizontalidade entre quem está fotografando e quem está sendo fotografado. No subcapítulo seguinte, onde é contextualizada a trajetória de Melissa de Oliveira, será possível perceber o quão determinante é para o resultado final de seu trabalho esta relação de proximidade com os atores sociais que compõem suas imagens. Segundo Oliva e Toneto :

Na fotografia humanizadora ou compartilhada, o diferencial está na relação estabelecida entre o fotógrafo e o fotografado, feita de trocas e de reconhecimento mútuo. É troca. Para que o fotografado não seja apenas um objeto, a fotografia documental humanizadora pressupõe diálogo e convivência. Implica intercâmbio de conhecimentos. (OLIVA, TONETO, 2022, p. 145)

Neste caso, a fotografia documental compartilhada funciona como um objeto de ação que garante a visibilidade e revela para o resto do mundo novas – e mais verdadeiras – concepções das minorias inseridas nas favelas cariocas, garantindo, então, uma comunicação democrática dos processos, rituais e hábitos destes espaços. Além disso, promove uma nova concepção do que pode ser considerado “belo”, influenciando, inclusive, na percepção e na formação de opiniões do público.

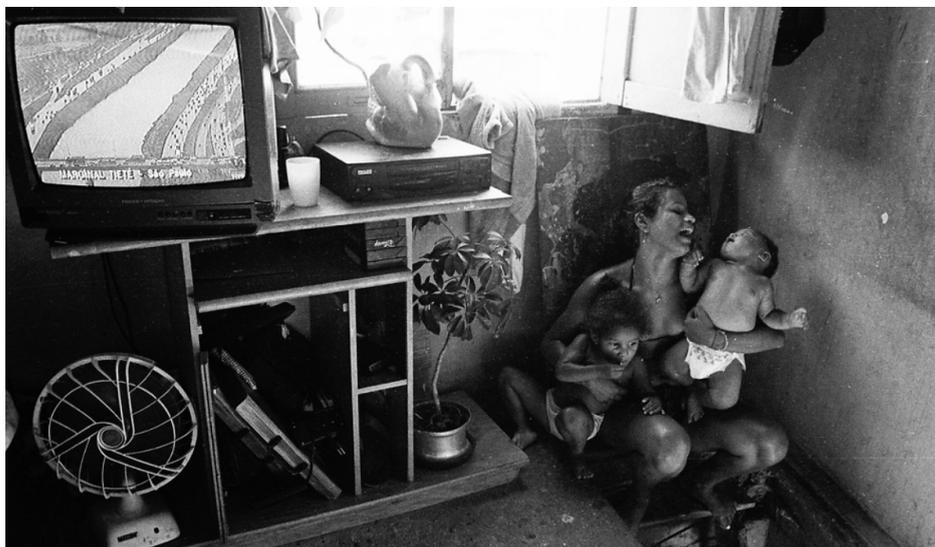
A maneira como a mídia hegemônica escolhe retratar as minorias (indígenas, negros, pessoas marginalizadas, moradores de favela, etc.) e grupos silenciados é embasada numa perspectiva que utiliza de recursos como a estereotipagem (HALL, 2016) para perpetuar um tipo de imaginário único sobre tais indivíduos. Como apontado pela escritora e mestra em estudos africanos pela universidade de Yale, Chimamanda Adichie (2018, p. 6) : “é assim que se cria uma história única. Mostre um povo como uma coisa, somente uma coisa, repetidamente, e é isso que eles se tornarão”.

Utilizando-se do mito da caverna de Platão, cuja intenção era explicar a condição de ignorância em que vivem os seres humanos, aprisionados pelos sentidos e os preconceitos que impedem o conhecimento da verdade, Susan Sontag (2004) faz um comparativo com a fotografia em seu texto *Sobre fotografia*, em que afirma que “o olho que fotografa altera as condições de confinamento na caverna: o nosso mundo” (SONTAG, 2004, p. 8). Fazendo uma alusão às fotografias que servem como aparato técnico e respaldam e fortalecem os interesses e imaginários propagados pelas mídias hegemônicas, entende-se que nem sempre se deve crer que o conteúdo e as perspectivas retratadas em tais imagens é sinônimo absoluto da verdade. Devemos, então, “sair da caverna” e questionar as concepções e os olhares alheios.

Para o fotógrafo e jornalista carioca, João Roberto Ripper (2019), a história do nosso país e a maneira como os veículos de massa retrataram os povos originários e as minorias servem à elite e mantêm, até os dias atuais, a mesma finalidade de oprimir e dominar as formas de representação. Como forma de resistência, o fotógrafo declara que é preciso contar as histórias e mostrar as belezas que essas pessoas têm. Não só as belezas físicas, mas as belezas dos seus fazeres. As pessoas se aproximam pela beleza do que fazem, das lutas que têm:

As populações tradicionais, de um modo geral, são mostradas pela violência ou pela ausência, como se fossem pessoas que nada fizessem. Por exemplo, as favelas são criticadas pelas moradias, porque a maioria não tem assinatura de engenheiros, ou de arquitetos. Se olharem de outra forma, veriam que os pedreiros, junto com as famílias, em mutirões, conseguiram diminuir um problema que o Estado não conseguiu, que é a habitação. É muito importante contar as histórias e mostrar as belezas que essas pessoas têm. Não só as belezas físicas, mas as belezas dos seus fazeres. As pessoas se aproximam pela beleza do que fazem, das lutas que têm. Essa identificação, essa proximidade faz existir a humanidade. E na hora de se contar as histórias dos menos favorecidos, o que é tirado da edição é justamente essa beleza. Essa é a histórica única, que quebra a dignidade das pessoas. O Brasil carece de um mergulho na sua própria população. (RIPPER, 2019)⁵

Figura 3 – Jovem mãe na favela Dona Marta, Rio de Janeiro



Fonte: João Roberto Ripper / Imagens Humanas

Trabalhos como o de João Ripper (Figura 3) resultam numa tentativa de ressignificar imaginários e estereótipos pré determinados. A foto em questão retrata uma família na favela

⁵ Disponível em:

<https://www.brasildefatomag.com.br/2019/05/24/o-brasil-carece-de-um-mergulho-na-sua-propria-populacao> .
Acessado em : 03 de Março de 2023

Dona Marta, no Rio de Janeiro (João Roberto Ripper/Imagens Humanas). Rosemary Rodrigues Viana, de 17 anos de idade, mãe de Tainá Rodrigues de Sousa e Alex Rodrigues de Sousa, são representados de uma maneira que humaniza e produz um olhar de afeto sobre os mesmos. Funcionando como um aparelho comunicacional, a fotografia é usada para ressignificar determinadas representações e maneiras de compreensão da realidade.

Um ponto levantado por Ripper, que é interessante de se analisar, é a questão de escolher e utilizar um olhar que reforça a lógica da presença, em oposição à lógica da ausência. Ao pensarmos novamente na questão das habitações das favelas e como as mesmas foram construídas, pode-se escolher perceber essa questão como uma problemática que foi resolvida pelos próprios moradores. Ao fazer isso, estamos reconhecendo que os mesmos são agentes ativos que, apesar de não terem tido seus direitos básicos concedidos e respaldados pelo Estado, encontraram maneiras de lidar com a situação e se tornam protagonistas das próprias narrativas.

O fato de retratar alguém ou um grupo sempre pela ausência de algo, ou pela violência, faz com que a dignidade dessas pessoas seja retirada. A intenção de se fazer um registro de determinado documento deve estar associada à lógica de olhar as pessoas de igual para igual. Não demonstrar e retratar as múltiplas histórias, facetas e vivências de uma pessoa, mas simplificar sua existência a estereótipos que são sinônimos de marginalização e hostilidade, é contribuir para a manutenção de uma invisibilidade política, social e cultural. Sobre essa análise, Ripper comenta :

Tento produzir imagens não apenas das pessoas, mas junto às pessoas, buscando um olhar comum. Também procuro combater a informação única que leva aos estereótipos. O perigo da informação única não é necessariamente que ela seja mentirosa, mas que transforme a vida das pessoas e as histórias das comunidades e até de países em uma única história, como se fosse a única interpretação possível da verdade. Como exemplo, posso citar a visão majoritária que a sociedade recebe sobre as favelas, com consistente ênfase na violência e na ausência. Isso se repete nas questões agrária, indígena e quilombola. Uma das informações mais omitidas é o belo e o digno que fartamente existem em todas essas comunidades. Tento criar um elo de bem-querer entre as pessoas que fotografo e a sociedade em geral. (RIPPER, apud OLIVA, TONETO, 2022, p. 145).

Pensando nas concepções levantadas no capítulo anterior que contextualizam o quanto o poder é um agente essencial na construção de identidade, estereótipos, imaginários sociais e concepções sobre os espaços, pode-se pensar que tentativas de reprodução de imagens de cunho documental compartilhada como as produzidas por Ripper e Melissa de Oliveira servem como aparatos de mídia simbólicos que tentam ressignificar os conceitos atribuídos às

minorias e aos espaços marginalizados pelas forças dominantes a partir da difusão das suas próprias percepções.

Philippe Dubois (1998) aponta que a fotografia, além de ser uma produção tecnológica e científica da imagem, é constituída a partir da perspectiva e da visão de mundo de quem está se propondo a retratá-la. Por isso, o autor afirma que ela não é vazia e muito menos imparcial:

Se existe na fotografia uma força viva irresistível, se nela existe algo que, a meu ver, depende da ordem de uma gravidade absoluta que é tudo sobre o que este livro gostaria de insistir - é bem isso: com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), e também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que e, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da "tornada"), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. (DUBOIS, 1998, p. 15)

Portanto, um dos pontos que classifica e diferencia uma fotografia da outra é, além da bagagem social e cultural do fotógrafo, a sua intencionalidade e a forma como o mesmo retrata e repassa o contexto, a história, os signos e os elementos mostrados para aqueles que não estão presente no momento da captação da foto . Sontag contribui a esta linha de raciocínio ao afirmar que “embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (SONTAG, 2004, p.10)

Refletindo ainda sobre as funcionalidades de uma fotografia, Sontag (2004, p.18) anuncia que “a sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. A ideia aqui apresentada compreende a noção de que quando contemplada, a fotografia deve levar o seu observador a refletir sobre questões que não estão propriamente representadas na obra, mas que compõem o cenário daquela realidade e fazem parte do contexto em questão, seja ele social, político, ambiental, etc. Assim, a fotografia serve como um aparato que comunica para além do signo icônico representado na imagem. E é o que se observa a partir da trajetória de Melissa de Oliveira e sua relação com a fotografia.

3.2 De Cria pro mundo

Nascida e criada no Morro do Dendê, na cidade do Rio de Janeiro, Melissa de Oliveira começou a fotografar com um celular despretensiosamente. Ao ser indagada sobre o que a motivou a retratar sua realidade, a fotógrafa afirmou, em entrevista concedida para esta autora, de maneira online, via WhatsApp⁶, que, a partir do momento em que a mesma entendeu o lugar que ocupava na sociedade, de uma mulher favelada, e como era erroneamente enxergada por aqueles que não compartilhavam da mesma realidade social, a vontade de se expressar artisticamente e o desejo de criticar o sistema se uniram e encontraram na fotografia uma saída para suprir tais necessidades.

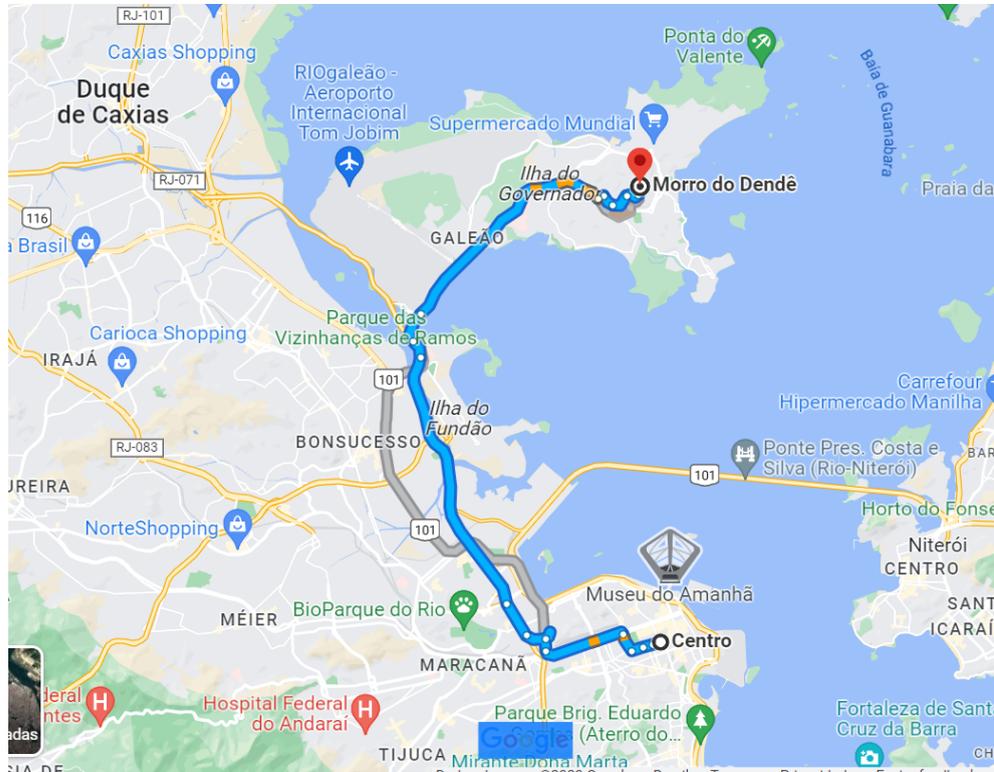
Frequentemente, quando expunha suas vivências na favela e se referia a si mesma, aos amigos, vizinhos e moradores do Dendê, Melissa falava a partir da perspectiva de “um cria”. Hoje em dia, no contexto social do Rio de Janeiro, “ser cria de favela”, ou simplesmente “cria”, representa ser alguém que nasceu, cresceu, se criou nas favelas e carrega consigo as vivências e experiências de ter vindo destes espaços.

Pensando na realidade geográfica do Morro de Dendê (Figura 4), que se localiza na Ilha do Governador, com apenas uma entrada e uma saída, pode-se fazer uma alusão às distâncias espaciais que o local têm das zonas centrais do Rio, e também refletir o quanto as experiências e percepções dos moradores deste lugar também estão isoladas e afastadas do restante da cidade.

De acordo com os dados do Google Mapas, durante o horário comercial, o tempo de demora para se locomover do Dendê para o Centro do Rio com o transporte público é de aproximadamente duas horas e quinze minutos. Assim como a distância física dificulta a locomoção dos moradores do Dendê para outras áreas, e vice e versa, as perspectivas de mundo e as opiniões e reflexões daqueles que ocupam o espaço da favela são muitas vezes mantidos dentro deste contexto espacial e social, não chegando ao conhecimento de pessoas que possuem outro contexto social e econômico.

⁶ Entrevista concedida a esta autora exclusivamente para o desenvolvimento deste trabalho. Foi feita no dia 7 de Fevereiro de 2023, de maneira online via WhatsApp, com duração de 52 minutos e 41 segundos.

Figura 4 – Morro do Dendê:



Fonte: Google Imagens

A desigualdade social e o fato de ver o local em que cresceu ser retratado pelas mídias hegemônicas apenas como sinônimo de marginalização, tiroteios, drogas ou hipersexualização dos corpos, assim como entendimento de que se ela mesma não retratasse o cotidiano de sua favela – a partir da perspectiva de um morador e livre de olhares pejorativos –, provavelmente ninguém mais o faria, incentivaram a jovem a se aprofundar no universo da fotografia.

Figura 5 – Imagem do Instagram



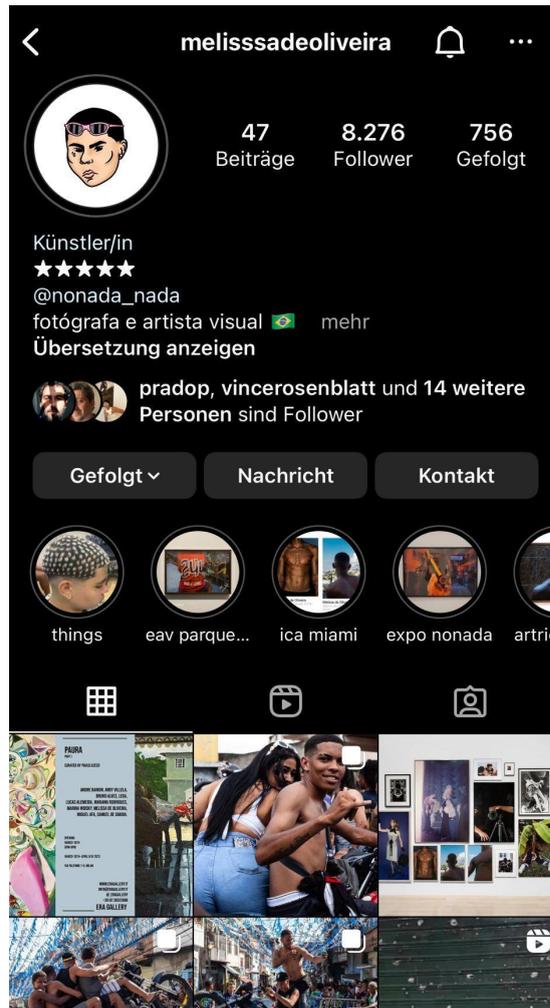
Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Em 2019, motivada a aprimorar seu trabalho, ao ser questionada se preferia um celular novo ou uma câmera, optou por ganhar de sua mãe a sua primeira câmera semi profissional. Por questões econômicas, Melissa de Oliveira foi, desde o princípio do seu processo profissional, autodidata, adquirindo conhecimento sobre fotografia através de videoaulas, conteúdos do youtube, além de livros em PDF que encontrava online. Seu cenário inicial foi a porta de sua casa, o que fez com que o processo se tornasse ainda mais natural.

Em maio de 2019, quando a jovem já tinha 19 anos, criou a sua conta no *Instagram* com o objetivo de documentar e mostrar para o resto do mundo a sua realidade. Além do *Instagram*, a artista possui uma conta no *Behance*, rede de sites e serviços especializada na autopromoção, incluindo consultoria e sites de portfólio online.

De início, Melissa não tinha a intenção nem a expectativa de que seu perfil do *Instagram* atingisse o número de pessoas que consomem seu conteúdo hoje em dia; a popularização do seu trabalho se deu de forma orgânica e natural. Atualmente, a artista possui mais de oito mil seguidores no *Instagram*, e já teve algumas de suas fotos compartilhadas por grandes páginas de cunho social e político da plataforma.

Figura 6 – Página do Instagram de Melissa de Oliveira



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

A artista associa o sucesso repentino do seu trabalho aos meses de novembro e dezembro de 2019, momento em que se inicia o verão no Brasil e muitos dos jovens favelados, principalmente os meninos, se preparam para a estação e fazem o que hoje em dia é popularmente conhecido como “o nevou”. “Nevou”, neste contexto social, indica que alguma parte do corpo, na maioria das vezes os cabelos, serão descoloridos com água oxigenada e pó descolorante. Assim como a marquinha de biquini feita com fita isolante, o “nevou” é considerado um símbolo dos hábitos e da estética do morro.

Melissa conta que foi antes da pandemia que suas fotos começaram a ser compartilhadas por muitas pessoas, inclusive grandes páginas de cunho político, o que ajudou muito na popularização e disseminação de sua arte. Um comentário na publicação da foto do “nevou”, feito por um menino, chamou a atenção da fotógrafa. De acordo com a mesma, o menino comparou a foto de Melissa com as pirâmides do Egito, já que essa foto em especial

foi uma das primeiras a retratar o tema da descoloração da favela e a atingir um público tão grande. Assim como as pirâmides marcaram o início do que pode ser considerado um período de grande desenvolvimento da civilização humana, o sucesso, os comentários elogiando a obra e a quantidade de compartilhamentos da foto do nevou representava o começo de uma nova maneira de enxergar essa prática, os meninos do Dendê e o contexto social que a favela representa.

Figura 7 – Blondedê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Hoje em dia, a artista fotografa com uma câmera Canon 5d Mark 2, equipamento doado pela filha do renomado fotógrafo Bob Wolfenson. Durante a pandemia, Rod Carvalho, diretor audiovisual, criou o projeto “Arte: atravessando a pandemia”, sobre artistas de diferentes nichos sobrevivendo a este momento, e sugeriu que o nome de Mel entrasse no projeto. Em entrevista concedida ao site da jornalista e fotógrafa Lu Lacerda⁷, em 2021, Carvalho relata que: “Ao pesquisar sobre ela, deparei com suas fotos incríveis e fiquei maravilhado; então a convidei, na mesma hora, para fazer dupla com o Bob, para a série. Depois de filmá-la e conhecer sua linda história de garra e determinação para mudar de vida

⁷ Disponível em:

<https://lulacerda.ig.com.br/bob-wolfenson-e-rod-carvalho-fotografo-e-diretor-retomam-vaquinha-por-melissa-de-oliveira/> Acessado em : 23 de Março de 2023

pelo seu amor pela fotografia, fechei com Bob e nos unimos para fazer essa campanha para alavancar a carreira dela”.

Figura 8 – Bob Wolfenson e Melissa de Oliveira



Fonte: <https://bityli.com/npW4fb>

A meta inicial para a campanha era arrecadar R\$42 mil reais, mas não atingiu nem o valor de R\$4 mil reais. Já que o resultado alcançado não resultou nas expectativas iniciais, Bob então decidiu ajudar Melissa e a presenteou com a antiga câmera de sua filha. Nas palavras de Melissa :

O paizão [Bob] e o brabo [Rod] se uniram para fazer essa vaquinha. Isso me deu esperança de trabalhar com um equipamento melhor. Não fossem esses caras fudas aí, não sei quando isso seria possível. A qualidade do equipamento é fundamental para o progresso do fotógrafo, e nós sabemos que profissionais pobres e de favela quase nunca têm essa chance⁸.

Bob Wolfenson é como um padrinho no mundo da fotografia para Melissa, além dos esforços para conseguir o equipamento profissional, o fotógrafo a convidou em 2021 para

⁸ Disponível em:

<https://lulacerda.ig.com.br/bob-wolfenson-e-rod-carvalho-fotografo-e-diretor-retomam-vaquinha-por-melissa-de-oliveira/>. Acessado em : 23 de Março de 2023

participar de um ensaio da revista *Elle Magazine* cujo objetivo era de apresentar a nova geração de fotógrafos e também comemorar os cinquenta anos de carreira de Wolfenson.

Figura 9 – Melissa captada por Bob Wolfenson na *Elle Magazine* em 2021



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

As fotografias de Melissa já percorreram o globo, tendo sido exibidas em exposições de arte em países como Itália, Estados Unidos, além de estamparem revistas como *Vogue Brasil*. No Brasil, exposições em diversos espaços como o Parque Lage, a galeria Nonada e a galeria 5bocas já receberam as obras da artista.

Atualmente, a artista reside no Morro do Fallet, localizado no bairro Santa Teresa, na Zona Sul. Apesar de ter saído de sua comunidade em busca de mais fácil acesso e locomoção, Melissa afirma que possui um grande carinho e afeto pelo local onde cresceu, frequentemente retornando às raízes.

No começo do seu trabalho, foi preciso estabelecer um vínculo e uma relação de confiança com os os chefes do tráfico do Dendê, visto que o ato de fotografar o cotidiano da comunidade implicava também registrar e expor para fora do morro os processos e ações que envolviam as dinâmicas do tráfico. Como hoje em dia a jovem mora em outra favela, cuja organização se difere daquela do Dendê, Melissa não pretende, por ora, manter seu trabalho documental no Morro do Fallet.

Quando indagada se conseguia se sustentar apenas com a fotografia, Melissa afirma que, trabalhando integralmente, participando de ensaios para revistas e marcas, gravações de cliques e demais trabalhos que aparecem esporadicamente, é possível sobreviver, embora ainda não haja uma estabilidade nem tranquilidade financeira. A fotógrafa participou do videoclipe “Konteiner” , do trapper Filipe Ret, além de ter sido convidada pela marca “Kenner” para fotografar os produtos em um ensaio fotográfico.

O projeto de documentar o Morro Dendê continua, porém com mais dificuldade, em função da distância da atual residência de Melissa. Ainda que a artista realize outros trabalhos que possuem um viés mais comercial e mais distante do contexto das favelas, a jovem afirma que sempre que tiver a oportunidade, trará novamente seu trabalho e sua perspectiva de cria para o resto do mundo. Melissa de Oliveira pode ser considerada uma comunicadora popular da favela, que utiliza da sua arte para facilitar a proximidade entre diferentes tribos e classes, dando voz àqueles que por muito foram silenciados e excluídos do imaginário social brasileiro. E é isso que observamos em seu trabalho, no próximo capítulo.

4.0 DENDÊ DE PERTO

O quarto capítulo desta pesquisa destina-se a analisar as 14 fotos selecionadas no perfil do *Instagram* de Melissa de Oliveira, a partir dos referenciais teóricos apontados nos capítulos anteriores. Foram criadas três categorias de análises, sendo que a primeira, intitulada “Estética de cria”, dispõe-se a analisar as fotografias que captam a estética dos corpos provenientes da favela; a segunda, “Rituais e processos” demonstra instantes em que os moradores estão em momentos de descontração, realizando ações e rituais na favela; e a terceira e última categoria, “Cotidiano do Dendê” abrange fotos que foram tiradas espontaneamente, sem que houvesse a intenção prévia de captação, mas que representam muito bem as dinâmicas e o dia-a-dia do lugar.

4.1 Estética de cria

Figura 10 – Blondendê, fazendo nevar para o natal



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Figura 11 – Moleque Pivete



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Figura 12 – Reflexo Alinhado



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Figura 13 – Reflexo Alinhado



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

As imagens acima retratam diferentes estilos de cabelos, que atualmente podem ser considerados símbolos de empoderamento e de expressão estética dos corpos das favelas do Rio de Janeiro. O “nevou”, como é popularmente conhecido o ato de descolorir o cabelo ou os pelos do corpo, é representado na Figura 10, na qual Lu, vizinho de Melissa, é responsável por renovar o seu próprio visual, assim como o dos meninos presentes. “Nevar” implica que os pêlos ou cabelos serão descoloridos até chegarem em um tom platinado. Como comentado brevemente no capítulo anterior, o “nevou” da favela, apesar de não haver regra, acontece majoritariamente nos meses de novembro e dezembro, quando o verão e as festas de final de ano estão chegando, e muitos crias querem “lançar a braba”, expressão muito utilizada nos morros quando alguém faz algo positivo.

A Figura 11 possui um enquadramento mais centralizado e retrata um dos meninos que teve seu cabelo descolorido por Lu e que também aparece na Figura 10. O termo “loiro pivete” antecede o conceito do “nevou”, e quando concebido e utilizado de maneira pejorativa, remetia a uma criança ou jovem que “rouba, mora na rua e ajuda ladrões”. Hoje

em dia, o termo foi ressignificado a tal ponto que os próprios meninos e moradores se referem ao ato de descolorir o cabelo em tons de loiro como “fazer o loiro pivete”.

As Figuras 12 e 13 apresentam outro estilo de cabelo que compõe a estética cria: o “Reflexo alinhado”. Por meio do uso de uma touca de silicone ou PVC, são feitas luzes platinadas no cabelo de um jeito diferenciado, que se assemelha a uma série de manchas ou bolinhas, feitas de maneira uniforme ou com estilo degradê, que vai se suavizando a medida que se chega perto do pescoço.

Apesar da moda do “nevou” e do “loiro pivete” terem descido do morro, o cabelo descolorido tem pesos diferentes a depender da cor da pele e do contexto social da pessoa que se propõe a fazê-lo. Quando reproduzidos em corpos de pessoas que não vêm de contextos da favela, mas sim de bairros mais centrais, onde as classes média e alta predominam, a descoloração de cabelo gera outro tipo de significação e definição. Enquanto corpos negros e oriundos da favela, que tinham seus cabelos descoloridos por muito tempo, foram associados a definições como “pivetes”, “marginal” ou “ladrão”, pessoas que possuíam marcadores sociais distintos dos jovens negros favelados eram consideradas “estilosas” e “descoladas”.

Pensando nos referenciais teóricos de Pesavento (1999) e Vargas (2005), assume-se a noção de que os sentidos trazidos para diferentes corpos que possuem cabelos platinados são baseados em conceitos estabelecidos a partir de uma perspectiva sociohistórica, embasada em estereótipos racistas e estigmatizados. Enquanto uns têm estilo, outros têm estigma.

Pensando nas tipificações e estereótipos (HALL, 2016) que recaem sobre os corpos negros, as imagens analisadas refletem uma forte sensação de potência e empoderamento, já que apontam como esse grupo de moradores da favela se reúne para reforçar a autoestima e a noção de orgulho de representar símbolos que, por muito tempo, foram depreciados, mas que atualmente reforçam a estética e a cultura da favela.

Figura 14 – Marquinha de fita



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Todas as mulheres representadas na fotografia acima eram vizinhas de Melissa de Oliveira e moram em residências que ficam no mesmo beco. A mulher que segura o pote de margarina é conhecida na favela como “mãe Doda”. Melissa a descreve como sendo sua “mãe do coração”. A moça que usa a viseira é esposa do irmão de mãe Doda. A menina com o biquini vermelho se chama Maria e é filha de Gisele, a senhora que tem o rosto tapado e é a dona da laje, onde todas tomam sol e se bronzeiam com a fita isolante.

O fato de todas as pessoas retratadas nas fotos possuírem um certo tipo de relação e de intimidade com a fotógrafa que captou esse momento reforça o quanto as perspectivas de Melissa se baseiam em um olhar horizontal, reiteradas por Oliva e Toneto (2021) no capítulo anterior. Isso confirma que a jovem possui propriedade para contar a narrativa desses atores de uma forma livre de estereótipos negativos e estigmas.

Assim como o “nevou”, o “loiro pivete” ou o “reflexo alinhado”, a marquinha de biquini proeminente feita a partir da fita isolante é um símbolo de cultura da favela. Muitas dessas mulheres se encontram em áreas mais afastadas da zona sul da cidade, onde as praias estão localizadas, mas mesmo assim partilham dos mesmos códigos culturais (HALL, 2016)

de uma cidade praiana e ensolarada, em que ter a pele bronzeada é uma das marcas. O ato de tomar sol e se bronzear na laje foi uma das formas encontradas pelas mulheres destes espaços para se manterem bonitas e com os corpos bronzeados durante o verão. Como apontado por Santos (1978) anteriormente, o espaço se delimita e se divide de acordo com as representações sociais que existem em uma sociedade, o que justifica o fato de a maioria das favelas e zonas mais pobres da cidade serem segregadas e mais afastadas dos espaços públicos de lazer como a praia.

Como apontado por Melissa durante entrevista para esta pesquisa, muitas mulheres encontram nesta atividade uma maneira de se sustentar, já que transformam em negócio o bronzeamento com fita isolante. A própria mãe Doda é uma micro-empresária do morro que administra o próprio empreendimento de marquinha.

O racismo presente na sociedade afeta todos os corpos negros da sociedade. A fotografia em questão demonstra uma cultura e hábito que enaltece os corpos femininos favelados e negros ao aumentar a autoestima e a confiança das mulheres representadas. Além disso, esse momento também caracteriza uma ocasião de proximidade entre as mesmas, quando as vivências e histórias podem ser compartilhadas e divididas, fortalecendo então as relações de afeto e união.

4.2 - Rituais e processos

Figura 15 – Pipeiros do Dendê



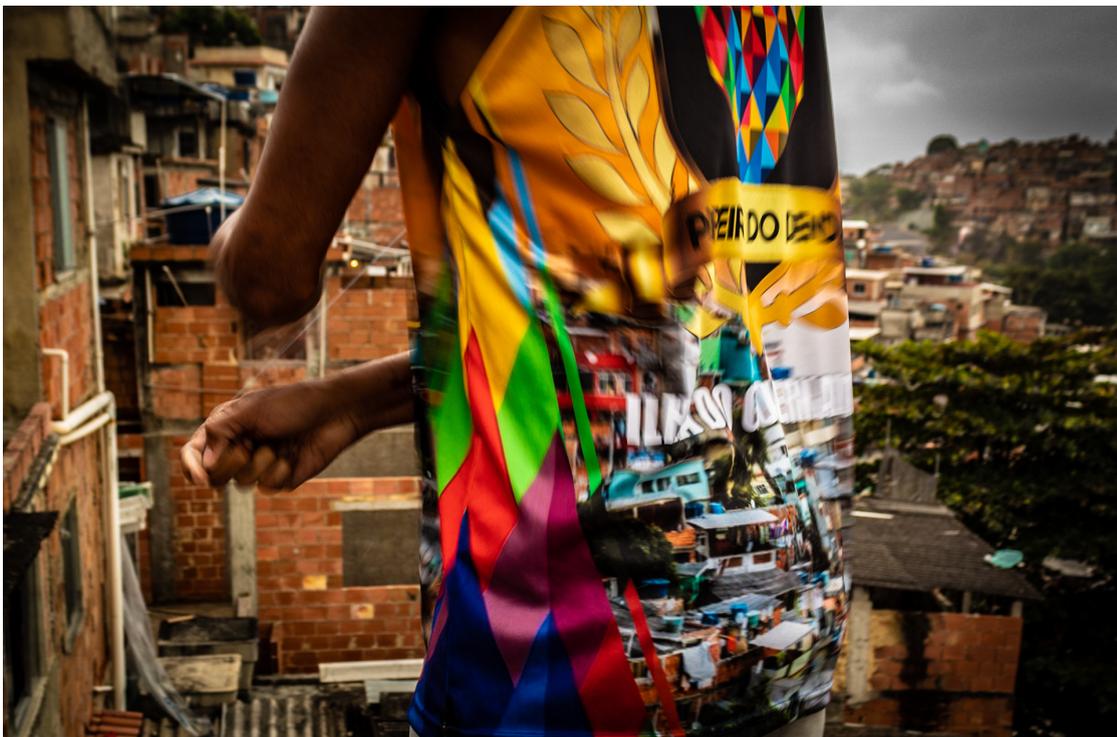
Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Figura 16 – Pipeiros do Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Figura 17 – Pipeiros do Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Figura 18 – Pipeiros do Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

O contexto das imagens 15,16,17 e 18 é o festival de pipas que aconteceu na Ilha do Governador, no Morro do Dendê, em 2020. Os três atores representados nas figuras eram vizinhos de Melissa no momento em que a foto foi registrada e possuíam uma intimidade entre si já que compartilhavam o mesmo cotidiano e realidade social. Um deles, Lu, é o mesmo que compõe a foto da descoloração de cabelo, que recebeu o comentário com alusão às pirâmides egípcias. A laje utilizada para empinar as pipas pertencia à vizinha de Melissa.

Nas favelas, empinar e soltar pipas é uma atividade recreativa que acontece há muito tempo. Crianças e adultos se apropriam de espaços como campinhos e lajes para competir ou apenas para ter um momento de lazer. Neste evento, toda a favela do Dendê se reuniu para assistir as competições. Hoje em dia, a pipa é considerada um patrimônio histórico, cultural e imaterial do Rio de Janeiro, através da lei 7.870/1.⁹

De acordo com testemunhos da reportagem feita no site “Rio on Watch”¹⁰, um portal online cujo objetivo é criar espaços de visibilidade às vozes e histórias das favelas do Rio de Janeiro, décadas atrás a brincadeira era associada, pelos policiais que entravam na favela,

⁹ <https://bityli.com/sOgQh2> Acessado em: 23 de Março de 2023.

¹⁰ <https://rioonwatch.org.br/?p=65524> Acessado em: 23 de Março de 2023.

como uma atividade ligada ao tráfico e à marginalidade. Muitos meninos, quando vistos com pipas na mão, eram abordados pelos policiais que subiam o morro e interpretavam o objeto como um tipo de comunicação ou aviso aos traficantes.

O ato de associar as atividades e todos os moradores das favelas como pertencentes ao crime é algo recorrente por aqueles que não provém destes espaços e reproduzem imaginários hegemônicos e os estereótipos apontados por Hall (2016). Contrapondo esta lógica, as fotografias de Melissa demonstram uma outra perspectiva, segundo a qual o foco está na beleza da simplicidade do ato de experienciar a atividade, além de humanizar os atores presentes que compartilham a felicidade de estar vivenciando uma prática prazerosa que está enraizada na cultura e nos hábitos da favela.

Além disso, as imagens também representam como um povo que não têm muitos dos direitos básicos assegurados e incentivados pelo Estado, como por exemplo o acesso à cultura e ao esporte, se articula e se apossa de uma prática e consegue torná-la um símbolo cultural da favela.

As cores quentes e vibrantes presentes nas camisetas dos competidores também transmitem uma sensação de alegria, contrariando a noção de violência, miséria e criminalidade. Junto a isso, o cenário de fundo das fotografias 15,17 e 18 é composto pelas casas da favela que, além do estilo de urbanização do local, demonstram que o espaço pode refletir diversos significados, inclusive ser palco para uma competição de esporte como as pipas em questão.

Figura 19 – Sango for Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

A fotografia 19 foi tirada para o projeto audiovisual do DJ e produtor norte-americano Sango intitulado “Sango for Dendê”. Enquanto estava no Brasil para gravar o álbum “Da Rocinha 4”, álbum musical que contém faixas em homenagem à favela da Rocinha, Sango conheceu o trabalho de Melissa de Oliveira e se interessou pela arte e pelo olhar da artista, convidando-a para fotografar as mídias para sua próxima obra “Sango for Dendê”.¹¹

Apesar de ser uma fotografia que foi construída em função de um projeto específico e planejado, não houve grandes esforços para alterar o cenário e o local onde as fotos iriam ser feitas. Por ser um projeto de um artista estadunidense que tinha como um dos objetivos principais ressaltar a cultura brasileira, a camiseta, a arte da bandeira do Brasil no cabelo de Alan, vizinho de Melissa de Oliveira, e o espelho podem ser considerados os únicos signos que foram intencionalmente incorporados à imagem a fim de compor os detalhes cênicos da foto. Assim como a proposta do seu trabalho anterior era fazer uma homenagem à Rocinha, “Sango for Dendê” também tinha a intenção de ressaltar a cultura e a estética do Morro do Dendê.

Após contextualizar a ideia por trás da fotografia em questão, atrevo-me a dizer, a partir de uma perspectiva pessoal, que os signos presentes nesta imagem são os que traduzem

¹¹ <https://vimeo.com/541961770>. Acessado em: 23 de Março de 2023.

de maneira mais completa os referenciais teóricos trazidos nos capítulos anteriores. A começar pelos referenciais históricos, apontados por Pesavento (1999), que reforçam como, desde a formação da república deste país, o imaginário social hegemônico que circundava a ideia do que é ser brasileiro ou brasileira excluía completamente a população marginalizada, de pobres, negros e indígenas. A camisa do Brasil e a pintura na cabeça de Alan contradizem este imaginário, reforçando a concepção de que “ser brasileiro” significa muitas coisas, e que com certeza inclui as pessoas que construíram as favelas brasileiras e vivem nelas até os dias atuais. O fato de o rosto de Alan não ser mostrado na foto faz alusão à ideia de que não existe apenas uma identidade e um fenótipo que representa o Brasil, visto que desde seu princípio a miscigenação fez parte das dinâmicas coloniais e estabeleceu um povo plural e diversificado.

Considerando o ponto de vista de Lombardi (2008) – que define a fotografia documental como um tipo de fotografia que se propõe a contar uma história de um povo por meio de uma sequência de imagens com uma sensibilidade estética para fazer uma mediação entre o homem e seu entorno –, compreende-se que esta imagem representa muito bem o que é a favela de um ponto de vista espacial, já que demonstra o urbanismo e a disposição das casas no morro, investindo na estética própria de Melissa de Oliveira, que utiliza um olhar de proximidade para destacar a beleza e o encanto do local.

O espelho também é um objeto de destaque e muito importante para esta composição, pois serve como um instrumento de comunicação que reflete a visão das pessoas presentes no momento da captação da foto. Interpreta-se que esta visão é tanto a do ator representado na fotografia, quanto a de Melissa de Oliveira, que está atrás da câmera e capta a foto, já que o espelho permite que a perspectiva que ambos têm da favela seja a mesma. Assim como a visão óptica dos dois jovens é a mesma nesta representação, pode-se pensar que ambos estão em sintonia também em relação à maneira de enxergarem os códigos sociais da favela, já que ambos vêm do mesmo local, compartilhando portanto a mesma perspectiva e os mesmos códigos sociais (HALL, 2016).

Por fim, a forma como a imagem da favela refletida está enquadrada na frente do corpo de Alan transmite a ideia de que ambos são uma coisa só. Desenvolvendo mais essa reflexão, entende-se que a favela é algo que está dentro do jovem, que se utiliza do seu corpo para se manifestar aonde quer que o mesmo vá. A favela e Alan são indissociáveis, reforçando a noção de que os moradores constituem o espaço ao mesmo tempo que o espaço constitui os moradores. Quando saem do subúrbio e transitam pelas partes centrais e mais ricas da cidade, os corpos favelados trazem consigo as referências e a cultura que adquiriram do espaço-favela. Sendo assim, por serem detentores de mobilidade, tais agentes, ao se fazerem

presentes nos espaços mais abastados, possuem a capacidade e o poder de ressignificar marcações e modos de interpretar o espaço-favela como um local de marginalização, escassez e violência.

4.3 - Cotidiano do Dendê

Figura 20 – Sango for Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

A fotografia acima retrata Pepeu, Miguel e o cachorro vira-lata caramelo que pertence aos meninos e os acompanha sempre pelas ruas da favela. Os três também foram vizinhos de Melissa de Oliveira na época em que a artista morava no Dendê. Ao descrever sua relação com as crianças, Melissa relata que, por terem convivido por muito tempo, sentia que os pequenos eram como da família.

Esta foto também foi feita para o projeto “Sango for Dendê”, porém o momento da captação se deu de maneira totalmente espontânea. Ao ir na mercearia, cujo muro havia sido pintado com a intenção de um dia ser utilizado como cenário de fotos para o projeto, Melissa avistou os meninos com o cachorrinho e pediu para tirar uma foto dos três. Assim, de maneira

natural e despretensiosa, foi capturada mais uma imagem que acabou compondo o projeto de Sango.

A pintura compõe a bandeira dos Estados Unidos e do Brasil, ambas pintadas nas cores vermelho, preto e verde, símbolo do Pan-africanismo, movimento de caráter social, filosófico e político, que visa promover a defesa dos direitos do povo africano dentro e fora da África, além de lutar contra o preconceito racial. O pan-africanismo tem sido mais defendido fora da África, entre os descendentes dos africanos escravizados que foram trazidos para o continente Americano.

Como o DJ já havia utilizado a bandeira dos Estados Unidos com as cores vermelha, verde e preto em outros trabalhos, Melissa pensou em fazer a mesma representação com o desenho da bandeira brasileira. Para isso, a fotógrafa pagou Ju Angelino, ilustradora e amiga, para fazer as artes na parede de uma mercearia do Dendê. Novamente, as fortes cores utilizadas como elementos visuais chamam muito a atenção e, atreladas à concepção de inocência que emana das crianças e do cachorro caramelo, transmitem a sensação de que o local é um espaço de vitalidade, felicidade e acolhimento.

Assim como o simbolismo das cores do pan-africanismo tem o intuito de ser um signo anti-racista, o fato de dois meninos negros serem os atores centrais que compõem a imagem ressalta a ideia de que a favela é composta majoritariamente por pessoas pretas e pardas e que elas também fazem parte do imaginário social do que é o Brasil.

Figura 21 – Ação Social no Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Figura 22 – Ação Social no Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

Figura 23 – Ação Social no Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

As Figuras 22, 23 e 24 captam as crianças da comunidade em um momento de lazer e diversão. Neste dia, houve uma ação social no Morro do Dendê, organizada por órgãos e secretarias públicas que promoveu mutirões de exames de saúde do SUS, emissão de documentos, cursos e cortes de cabelo de graça, além de atividades recreativas e distribuição de lanches para as crianças.

No momento em ocorreu a ação de reciclagem de garrafas pets, as crianças que estavam participando da coleta encheram as garrafas com água e começaram a brincar e a se molhar. Melissa tinha se voluntariado para capturar os momentos da ação social e, ao observar a festa improvisada pelos pequenos, registrou as imagens acima.

Como levantado por Ripper (2019), a dignidade de alguém ou de um povo é representada quando o olhar que se tem sobre essas pessoas retrata os diferentes tipos de beleza que emanam das mesmas. Além de ser uma foto lúdica, a perspectiva humaniza as crianças da favela, demonstrando como as mesmas estão se divertindo em um contexto que já foi muito associado à falta. Falta de acesso, de estrutura, de assistência, etc.

A favela é um local onde frequentemente se ressignificam sentidos, neste caso, pode-se pensar que as garrafas pet, em outro contexto, poderiam ser vistas apenas como lixo ou descarte, diferentemente do que acontece nesta cena, na qual as crianças as utilizam como um objeto que vira uma brincadeira e cria momentos bons, e que se vincula a uma época em que as crianças eram mais livres em suas brincadeiras, inventando seu divertimento a partir de poucos objetos.

Ademais, o significado que crianças transmitem ao serem representadas de uma maneira leve e feliz se traduz em sensações como esperança e renovação. Neste caso, tais atributos podem ser também atribuídos ao espaço da favela, já que, como apontado por Vargas (2005), o espaço é produzido por relações sociais e vice-versa. Ou seja, assim como as crianças, que são moradoras do Dendê, são retratadas de uma maneira positiva, o espaço no qual as mesmas estão inseridas, e que também as produz de certa maneira, também é compreendido da mesma forma.

Figura 24 – Pet do Dendê



Fonte: Instagram @melissadeoliveira

A figura 15 é mais uma fotografia que retrata o cotidiano e a vida no Morro do Dendê. Nela, estão representados um morador e um papagaio-verdadeiro. O homem é o proprietário da padaria que se encontra ao fundo da foto, enquanto o papagaio é um *pet* pertencente à dona da mercearia que fica ao lado da padaria.

Quando o homem foi comprar sua casquinha na mercearia, o papagaio voou até seu ombro e aproveitou a situação para tirar uma lasquinha e se deliciar com o sorvete. Melissa estava passando pelo local, que fica bem próximo à sua antiga casa, bem na hora em que a situação ocorreu e aproveitou para registrar o momento.

Esta foto retrata mais um dos momentos simples e belos que acontecem todos os dias na favela do Morro do Dendê. Pensando novamente nos apontamentos de Ripper (2019) acerca do belo na representação da fotografia documental, entende-se que a forma como foi feita a abordagem desta situação, comum e habitual para os moradores da comunidade, reforça a noção de que existem acontecimentos agradáveis e leves no ambiente das favelas.

Melissa reiterou o quanto o papagaio da foto é um *pet* comunicativo que conversa com todos os moradores que frequentam a padaria e a mercearia. Ao se pensar na disposição das

casas e comércios das favelas, é importante lembrar que existe uma proximidade física entre os moradores, já que a urbanização e a distribuição dos espaços se deu de maneira improvisada e espontânea. Assim como tal fato causa muitas vezes problemas no cotidiano dessas pessoas, também produz uma sensação maior de comunidade, respaldada pelo convívio direto e frequente entre os moradores do local.

Todas as 14 fotos de Melissa de Oliveira analisadas neste capítulo nos servem, afinal, como um novo filtro para pensar a favela e seus moradores e, assim, romper com as décadas de preconceito e marginalidade que são impostos a essas pessoas e a esses espaços. A fim de apresentar as principais conclusões desta pesquisa, recapitulam-se no próximo capítulo as bases teóricas apresentadas anteriormente, cruzando-as com os principais resultados encontrados a partir das análises feitas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para responder o problema de pesquisa que permeia este trabalho, foi feito um resgate no segundo capítulo de estudos referentes à construção do imaginário social de uma cultura com os apontamentos teóricos de Hall e Pesavento. Como levantado por Hall (2016), os códigos sociais, responsáveis por traduzir o sentido entre o mapa conceitual e a linguagem, não possuem sentido fixo e natural, ou seja, o imaginário que se têm sobre algo ou alguém não é fixo e definitivo, já que somos nós, indivíduos de uma sociedade, que atribuímos sentidos às coisas, às pessoas e aos objetos. Pesavento (1999) contribui ao descrever qual era o imaginário social que predominava no Rio de Janeiro no começo do século XIX e, respaldada por Vargas (2015), reitera que o imaginário social concebido pela hegemonia carioca categorizava e categoriza até os dias atuais os mais pobres e moradores de favela em qualidades baseadas no racismo e na estereotipagem.

O terceiro capítulo apresenta as teorias de Oliva e Tonato (2022), junto das ideias de Ripper (2019), visando ao melhor entendimento da fotografia documental, mais especificamente a perspectiva compartilhada, na qual se descobre na fotografia um recurso político-estético que possibilita uma nova forma de retratar e enxergar os moradores da favela. Ademais, junto das reflexões trazidas por Melissa de Oliveira em entrevista online, entende-se que as situações retratadas nas obras da jovem se deram, na maioria das vezes, de forma espontânea e natural, retratando com leveza e simplicidade o dia-a-dia do Morro do Dendê.

Por fim, no quarto capítulo, no qual constam as análises das 14 fotografias feitas a partir dos referenciais teóricos previamente apontados, foi possível compreender o objetivo geral e os objetivos específicos que permeiam esta pesquisa. Em relação ao objetivo geral que almeja compreender que tipo de abordagem Melissa de Oliveira utiliza em suas fotografias, chegou-se à conclusão de que a artista se preocupa em não compactuar com as mídias hegemônicas, preferindo mostrar com seu trabalho uma realidade esquecida, apagada e propositalmente não retratada pelos grandes veículos de comunicação. Trata-se de uma realidade que demonstra o espaço da favela pela presença, seja de rituais e hábitos próprios, seja de atividades culturais que se tornaram um símbolo das favelas e de resistência. O cotidiano, os processos e os rituais do Morro do Dendê são a temática que compõem todas as fotografias selecionadas. Sempre embasada numa perspectiva de horizontalidade, a artista captou de forma natural momentos que exemplificam a cultura e os costumes do local.

Ao aprofundar a pesquisa com o intuito de assimilar o primeiro objetivo específico “contextualizar a história e formação das favelas do Rio de Janeiro”, compreendeu-se, por meio dos apontamentos de Santos (1978) e Vargas (2005), que a forma como o espaço favela se constituiu está diretamente relacionado às concepções e códigos sociais (HALL, 2016) que foram atrelados pelas classes detentoras do poder à população marginalizada que futuramente as constituiu. O racismo e a desigualdade social também são elementos que fundamentaram a constituição das favelas e que se mantêm como fatores estruturantes do Brasil até hoje.

Por sua vez, o objetivo específico “apresentar a trajetória de vida de Melissa de Oliveira” se obteve a partir da entrevista online concedida via *WhatsApp*, e de pesquisas feitas na web, onde foi possível encontrar relatos de terceiros que contribuíram para o total entendimento da construção do desenvolvimento da jovem como fotógrafa. Este momento foi fundamental para o progresso desta pesquisa, já que sem o relato da jovem e aprofundamento dos processos de trajetória da mesma, não seria possível compreender por completo a intenção e o intuito de expor suas fotografias para o mundo.

O terceiro e último objetivo, analisar 14 fotografias selecionadas de Melissa de Oliveira, além de comprovar que a abordagem de Melissa de Oliveira se alinha com as teorias trazidas a partir dos referências teóricos do segundo e terceiro capítulo, demonstra que, do ponto de vista técnico, as cores fortes são elementos regularmente utilizados por Melissa para reforçar a sensação de leveza e felicidade que pode vir da favela. Apesar de 3 imagens analisadas serem em preto e branco, de maneira geral, a artista opta por utilizar uma abordagem que exalta as cores presentes na favela. Ademais, a forma como o enquadramento das imagens é centralizado revela a intencionalidade e a preocupação da fotógrafa em tornar os moradores agentes da história que é contada, trazendo a sensação de que as pessoas deste espaço são protagonistas das próprias vivências.

A partir da investigação realizada, a resposta à pergunta-problema “como as fotografias de Melissa de Oliveira contribuem para a quebra de estereótipos pejorativos acerca das favelas cariocas?” está diretamente relacionada com os esforços da fotógrafa em demonstrar as perspectivas dos moradores da favela sobre o espaço e as dinâmicas e trocas sociais dos moradores, que contradizem a visão e perspectiva hegemônica. As reflexões e desdobramentos deste trabalho nos mostram que a fotografia pode servir como um instrumento político-estético (OLIVA, TONATO, 2022) que, embasado na perspectiva de proximidade e horizontalidade entre fotógrafo e fotografado, resulta em uma abordagem humanizadora e democrática das minorias e de grupos sociais historicamente excluídos.

Em relação ao processo de construção desta pesquisa, houve uma certa dificuldade em localizar textos acadêmicos que também tratassem da fotografia documental a partir do viés humanizador. Além do texto de Oliva e Tonato e dos relatos de Ripper, utilizados como embasamento teórico para esta pesquisa, não se encontraram outros materiais que especificamente utilizassem a vertente compartilhada como método de análise de fotografias.

Entende-se que é muito relevante para a sociedade que trabalhos como o de Melissa de Oliveira sejam disseminados e enaltecidos, já que a pluralidade de perspectivas contribui para a quebra de estereótipos negativos. Por muito tempo, as vozes das classes dominantes, embasadas em concepções e visões de mundo coloniais, ditaram como as minorias seriam concebidas e enxergada;, porém, percebe-se que, especialmente com a difusão das redes sociais, novas maneiras de retratar as diferentes realidades sociais do Brasil estão se popularizando e garantindo uma sociedade mais democrática e justa.

6. REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BONI, Paulo Cesar. **O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade**. IAR Unicamp, 2009.
- BOTTONI, Luis Henrique. **Micropolíticas no consumo digital da gravadora Läjä Records: Uma cartografia sobre o toско**, FEEVALE, 2020.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989
- CAETANO, A. (2008). **Sociologia e fotografia. Retrato sociológico do estado da relação em Portugal**. CIES-ISCTE e-Working Paper(48).
- COUTINHO, E. G., & Paiva, R. (2007). **Escola Popular de Comunicação Crítica: uma experiência contra-hegemônica na periferia do Rio de Janeiro**. *E-Compós*, 8. <https://doi.org/10.30962/ec.142>
- C.P.P, Luisa. **Casulo Abandonado, 2015**. Uma história que se perdeu. Disponível em: <https://casuloabandonado.wordpress.com/2015/05/16/memoria-da-destruicao-rio-uma-historia-que-se-perdeu/>. Acesso em: 12 de Março de 2023.
- DIGITAL 2022: **Essential Instagram Stats for Q2 2022 v01**. DataReportal, 2022. Disponível em: <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2022-essential-instagram-stats-for-q2-2022-v01>
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- DYER, Richard. **Gays and Film**. Londres: British Film Institute, 1977.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. Capítulo 5. A experiência vivida do negro
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1 ed 13 reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HALL, STUART. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016. 269 p.
- HALL, STUART. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016. 269 p.
- KEMP, Simon. **Digital 2022: July Global Statshot Report, 2022**. Datareportal. Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-july-global-statshot>. Acesso em: 02 de Março de 2023.

LACERDA, Lu. Bob Wolfenson e Rod Carvalho: fotógrafo e diretor retomam vaquinha por Melissa de Oliveira. **Lulacerda, o site do Rio**, 2021. Disponível em: <https://lulacerda.ig.com.br/bob-wolfenson-e-rod-carvalho-fotografo-e-diretor-retomam-vaquinha-por-melissa-de-oliveira>. Acesso em: 13 de Março de 2023.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**; Trad. Margarida Maria de Andrade e Sergio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOMBARDI, K. H. (2008). **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea**. *Discursos Fotográficos*, 4(4), 35–58. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2008v4n4p35>

LOPES. Raíssa. **Brasil de Fato**, 2019. João Ripper. “O Brasil carece de um mergulho na sua própria população”. Disponível em: <https://www.brasildefatomg.com.br/2019/05/24/o-brasil-carece-de-um-mergulho-na-sua-propria-populacao> . Acesso em: 03 de Março de 2023.

MAGALHÃES, João Carlos Ramos. **Histórico das favelas na cidade do Rio de Janeiro 2010**. Ano 7 . Edição 63 - 19/11/2010

NÚÑEZ, Simone Albertino da Silva; Cipiniuk, Alberto. **Cartazes do cinema brasileiro: imagem e imaginário social**. Rio de Janeiro, 2014. 203 p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MEIRELLES, Renato. **Um país chamado Favela, 2022**. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1-34J4BdDk3RMHWMIWGoCQSIae2i0m_Qn/view pesquisa densidade racial favelas. Acesso em: 3 de Março de 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**. Visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. 400 p.

OLIVA, Pilar T ; TONETO, M. B. . **Espelhos e Reflexos: Processos de produção de fotografia documental humanizadora e a construção político-estética por fotógrafos do Brasil e Chile**. 2021. (Apresentação de Trabalho/Simpósio)

RAMOS, Paulo. **Alerj**, 2018. Altera o artigo 1º da lei nº 7870 de 01 de MARÇO de 2018, declara patrimônio cultural, histórico e imaterial do estado do Rio de Janeiro a pipa, e altera a lei nº 5.645/2010 e inclui no calendário oficial do Estado do Rio de Janeiro, o dia da pipa, a ser comemorado no dia 29 de Junho. Acesso em: 15 de Março de 2023.

REGINA. Carla. Rio on Watch, 2023. **Urbanismo Popular. Pipas no Ar: Um mergulho no Festival de Pipa do Morro do Turano**. Disponível em: <https://riononwatch.org.br/?p=65524> . Acesso em 12 de Março de 2023.

SANGO. Vimeo, 2021. **Sango for Dende**. Disponível em: <https://vimeo.com/541961770> . Acesso em: 14 de Março de 2023

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978

SAQUET, Marcos Aurelio. SILVA, Sueli Santos da. **Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território**. Geo UERJ - Ano 10, V. 2. 2º semestre de 2008. P. 24-42

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais** / Tomaz Tadeu da Silva (Org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVA, Marta do Nascimento. **A favela como expressão de conflitos no espaço urbano do Rio de Janeiro: o exemplo da Zona Sul carioca**. Rio de Janeiro, 2010.

SIMIONATO, A. C. PINHO NETO, J. A. S.; SANTOS, P. L. V. A. C. **Ciência da informação, imagem e tecnologia**. *Informação & Tecnologia*, v. 2, n. 1, p. 53-65, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/41086>. Acesso em: 13 mar. 2023.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. 255 p. ISBN 85- 85775-55-6.

SOUZA E SILVA, W. **Considerações sobre a presença do fotojornalismo no Instagram**. *Triade: Comunicação, Cultura e Mídia*, Sorocaba, SP, v. 3, n. 6, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/2334>.

VARGAS, João H. Costa. **Apartheid brasileiro: raça e segregação residencial no Rio de Janeiro**. *Rev. Antropol.*. 2005. Vol. 48(1):75-131. DOI: 10.1590/S0034-77012005000100003

APÊNDICE

Entrevista feita com Melissa de Oliveira, feita no dia 7 de Fevereiro de 2023, via *WhatsApp* para esta pesquisa.

Marina: Onde tu nasceu e mora atualmente?

Melissa: Hoje em dia eu moro no Morro do Fallet, aqui em Santa Tereza. Têm mais ou menos um mês que eu to morando aqui. É a primeira vez que eu moro fora do Dendê. Eu já morei em outros lugares, mas eu era bem pequena e foi por pouco tempo, então eu nasci e fui criada no Morro do Dendê. Agora que eu resolvi morar sozinha e sair de casa, procurei um lugar no Rio que fosse mais próximo das coisas, já que as coisas acontecem muito no eixo centro-zona sul. E isso é uma coisa que eu trato no meu trabalho, como o Morro do Dendê é localizado numa ilha de difícil acesso, isso influencia bastante na forma como se dá a cultura lá de dentro. As coisas custam a sair dali e custam a entrar. Então antes eu ficava meio limitada e consegui expandir o meu trabalho. Eu sabia que eu só teria condição de viver em um lugar muito barato, por isso decidi vir para uma comunidade do centro. E é inclusive uma questão também, porque a comunidade pertence a outra facção e como eu trabalho com fotografia é algo que eu ainda tô me adaptando.

Marina: Claro! E tu pretende manter o trabalho nessa nova comunidade?

Melissa: Provavelmente não, por uma questão de segurança mesmo. Trabalhar em uma comunidade onde você é cria já é bem difícil. Eu sei que em comunidades como a Rocinha e no Vidigal já existem projetos que envolvem a imprensa, a mídia, que tem um montão de artistas e de coletivos. As pessoas dessa comunidade já estão acostumadas com câmera, com jornalistas, com a imprensa e ainda sim é complicado e perigoso. No Dendê é ainda mais difícil porque é um lugar que não existe nada. Então mesmo nascida e criada ali, andar com uma câmera é uma grande questão e um grande risco. Eu já estava me expondo bastante então sair dali e passar a morar em uma comunidade que é de uma facção rival seria muito difícil continuar o trabalho de documentação. O meu trabalho vai seguir no Dendê por mais que eu não more lá, vou continuar documentando a cultura e o cotidiano. Eu já trabalhei em outras comunidades como a Rocinha, Complexo do alemão mas eu acho que morar na comunidade e documentar cotidianamente é um pouco mais difícil e perigoso.

Marina: Com certeza. E o que te motivou e como tu entrou no mundo da fotografia?

Melissa: Então, eu demorei para encontrar uma forma de me expressar artisticamente. Eu não sabia de que maneira me expressar. Quando eu comecei a ficar mais velha, por volta dos 18 anos, desenvolvi uma consciência do lugar e do contexto social em que eu estava inserida. Comecei a me dar conta de uma maneira crítica como eu era lida e como eu era tratada em função das diferenças e desigualdades sociais, e comecei a refletir como era diferente a forma como a grande mídia e os grandes veículos retratam as favelas. Eu só via notícia negativa sobre o Dendê, era sempre alguma coisa relacionada a miséria, pobreza, tiroteio, tráfico de drogas e hipersexualização. Então, como eu estava inserida nesse contexto, eu via o outro lado de morar na comunidade. Eu pensava “alguém precisa ver isso, olha que incrível, que maneiro, que potente”. Comecei a fazer fotos com o celular em 2018. Em 2019, minha mãe fez um empréstimo e comprou uma câmera semi profissional. Comecei a estudar no Youtube, ver vídeo aulas, ler livros em pdf e a praticar na porta de casa. As publicações no Instagram

aconteceram de maneira natural, eu não tinha a expectativa do trabalho se expandir. As fotos viralizaram, e eu senti que estava me apaixonando cada vez mais pela fotografia. Além disso, eu estudava, pesquisava o trabalho de outros fotógrafos que tinham o mesmo objetivo que eu. Em meados de 2019, me sentia incomodada e inconformada com o olhar externo, hostil e preconceituoso da grande mídia e de quem é de fora da favela. Eu sabia que determinados momentos, se alguém ali não registrasse ninguém nunca ia saber que aquilo aconteceu. Eu sabia que a forma como a favela seria retratada seria sempre de uma forma muito negativa, fetichista, exótica e violenta e essa visão começou a me incentivar a registrar o outro lado. Eu pensava: “as pessoas precisam ver a potência e a beleza da favela”. Em 2018, comecei a fazer fotos com o celular. Em 2019, minha mãe fez um empréstimo e comprou a minha primeira câmera, era uma câmera bem baratinha, semi profissional, e aí eu comecei a praticar, a estudar no YouTube, ver vídeo aulas, a ler livros em PDF e a praticar na porta da minha casa. Quando passei a publicar no Instagram, isso se deu de maneira natural, eu estava curtindo o processo, sem expectativa de que as fotos se disseminassem tanto. Percebi que o trabalho começou a crescer de uma forma bem orgânica, as fotos começaram a viralizar e vi que o negócio estava tomando um rumo. Me dei conta que fotografar era a coisa que eu mais gostava de fazer.

Marina: Perfeito. Qual aparelho tu usa pra tirar as fotos? Sempre foi o mesmo instrumento?

Melissa: Hoje em dia eu uso uma câmera que foi doada. É uma 5D Mark 2, minha primeira e única câmera profissional. Eu ganhei ela da filha do Bob Wolfenson. Foi feita uma vaquinha para que eu conseguisse uma grana para comprar o equipamento, a meta era de 42 mil reais, mas não atingiu nem quatro mil. Para eu não ficar sem câmera, a filha do Bob me deu a câmera antiga dela.

Marina: Que ótimo! Tu sabe dizer se teve um momento específico ou alguma coisa específica que fez o teu trabalho bombar mais?

Melissa: Quando eu comecei a postar as fotos, as pessoas compartilhavam bastante no Instagram e eu fiquei bem surpresa porque não esperava. Eu acho que esse constante compartilhamento fez com que o meu trabalho chegasse em grandes páginas que tem muito alcance e muitos seguidores. De repente várias grandes páginas começaram a publicar as minhas fotos. Isso começou a acontecer mais especificamente no final do ano, período em que eu fiz as fotos da descoloração. Como essa temática é muito falada no final do ano, a galera começou a compartilhar bastante a foto. Além disso, não tinha muitas fotos desse tipo online. Teve até um menino que fez um comentário na foto do descoloramento, remetendo esse momento à construção das pirâmides do Egito, porque a foto marcou a cultura da descoloração. Então eu acho que as fotos começaram a viralizar nessa época do ano, já que todo mundo tava descolorindo o cabelo e a foto representa muito bem isso.

Marina: Tu acredita que existe uma diferença grande na perspectiva de um morador da comunidade sobre esse ambiente e de quem não faz parte desse contexto?

Melissa: Com certeza! Até me lembrei de uma entrevista que o Vincent Rosenblatt deu onde ele conta que tinha um projeto de curso de fotografia na comunidade. Ele percebeu que os moradores não se interessavam pelas mesmas coisas que ele. Eu acho que isso influencia na hora de retratar a favela, se você é de dentro ou se você é de fora. A galera que vem de fora vêm muito impressionada com o contexto e com o local, e tem uma expectativa do que é a favela. Assim como os estrangeiros têm a visão de que o Brasil é o país do sexo, do futebol, do samba, da putaria, quem vem de fora da favela tem a expectativa de ver gente pobre, a violência, drogas, etc. E na hora de fotografar essas pessoas de fora vão atrás disso, carregando esse estigma. E a gente que tá dentro da comunidade enxerga de outra forma. Quem tá ali comigo é o meu vizinho que cresceu comigo, é o meu primo, é a minha família, a galera que ajudou a me criar e que me viu crescer, são pessoas com as quais eu tô acostumada e que eu convivo o tempo todo. Então eu tô mostrando nas minhas fotos a forma como eu vivo, e eu acho que a galera que vem de fora registra a favela da forma que eles enxergam, que é diferente da nossa, já que eles não estão inseridos nesse contexto.

Marina: Tu sabe dizer se no começo da tua página do Instagram as pessoas que te seguiam eram as pessoas da comunidade ou que eram pessoas aleatórias ?

Melissa: Eu nunca fui de usar o Instagram para compartilhar as minhas fotos pessoais, mas no começo eu até tinha três fotos minhas. Nessa fase eu não tinha muito seguidor, quando eu comecei a postar as fotos do Dendê, a minha página começou a bombar e muitas pessoas da favela começaram a me seguir. Com o tempo, o pessoal de fora também começou a me seguir. Eu nunca utilizei o Instagram para interagir com as pessoas, ele é mais uma ferramenta de trabalho.

Marina: Tu edita as tuas fotos de alguma maneira?

Melissa: Eu faço tratamento pelo lightroom, mas nada muito grandioso. Só ajusto as cores e a disposição. É só um tratamento de imagem, mas tento sempre manter a minha identidade sem muitas alterações.

Marina: Tu consegue sobreviver com a fotografia?

Melissa: Eu tô conseguindo agora, mas não só com a fotografia documental que eu faço do Dendê. Eu faço trabalhos para revistas, editoriais de moda, caso alguém precise de alguém pra gravar uma palestra, fazer um vídeo eu faço. Faço de tudo relacionado à fotografia.

Marina: Bom, era isso. Muito obrigada pela tua disponibilidade em falar comigo. Boa sorte e sucesso pra ti!