

#rioutópico, notas de um réquiem para a cidade maravilhosa.

#rioutópico, notes of a requiem for the wonderful city

MARÍA ANGÉLICA MELENDI

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte MG, Brasil

RESUMO

O presente artigo versa sobre a instalação *#rioutópico*, realizada pela artista Rosângela Rennó no Instituto Moreira Salles (IMS) e o livro homônimo, que se configura como uma outra instância na qual o trabalho da artista se desdobra. Nas imagens fotográficas que integram a exposição e o livro vemos um espaço delimitado por relações políticas, nas quais o direito à cidadania subjaz entre a esperança e o desencantamento. Os nomes auspiciosos das comunidades dos subúrbios cariocas contrastam com as condições políticas, legais e culturais impressas nos corpos de quem tem a cidadania sempre em risco, assim como suas próprias vidas. As fotografias de *#rioutópico* foram realizadas por moradores das comunidades do Rio de Janeiro e nos mostram uma parte da cidade que quase nunca é vista ou ouvida. Com isso, o trabalho em questão evidencia o contraste entre o sonho da casa própria, instalada num lugar onde reinam a paz, a segurança e a felicidade, e as condições precárias da maioria dos espaços e seres fotografados.

PALAVRAS-CHAVE

#rioutópico, Rosângela Rennó, fotografia, arte e política.

ABSTRACT

This article is about the installation *#rioutópico*, made by Rosângela Rennó at Instituto Moreira Salles (IMS) and the book of the same name, which configures another media in which the artist's work unfolds. In the photographic images, both at the exhibition and in the book, we see a space delimited by political relations, in which the right to citizenship underlies between hope and disenchantment. The auspicious names of the suburban communities in Rio de Janeiro contrast with the political, legal and cultural conditions imprinted on the bodies of those whose citizenship is always at risk, as well as their own lives. The photographs of *#rioutópico* were taken by residents of communities in Rio de Janeiro and show us a part of the city that is almost never seen or heard. Therefore, the work presented shows the contrast between the dream of owning a home, installed in a place where peace, security and happiness reign and the precarious conditions of most of the spaces and beings photographed.

KEYWORDS

#rioutópico, Rosângela Rennó, photography, art and politics.

... Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nuas
Pelos quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas...

Chico Buarque

... são quase todos pretos
Ou quase pretos
Ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres
E todos sabem como se tratam os pretos...

Caetano Veloso

I.

Em maio de 1926, Filippo Tommaso Marinetti inicia sua palestra no Teatro Lírico, do Rio de Janeiro, lembrando, deslumbrado, a visita que tinha feito à favela do Morro do Pinto. Uma memorável fotografia mostra o escritor cercado por sua comitiva, no cume do morro. No grupo estão Benedetta – esposa de Marinetti –, Assis Chateaubriand, futuro magnata das comunicações, e o jovem Rodrigo Melo Franco de Andrade – então diretor da Revista do Brasil –, que dirigiria o Serviço Nacional de Patrimônio Artístico e Histórico. Também há policiais, jornalistas e moradores. A visita foi relatada pelos jornais do nascente império de Chateaubriand.

Em *Velocità Brasileira*, poema concluído após seu retorno à Itália, o futurista contrasta,

o dinamismo movimentado de carros cheios de brilho e reflexos solares, uma engrenagem de velocidades futuristas bem oleadas... (MARINETTI,1999, p.6)

com a

... primitiva e quase pré-histórica colina do Morro da Favela [sic], enfeitada no topo por palmeiras-reais, cheia de bossas de uma sujeira de caixas caixinhas caixotes de madeira zinco detritos que servem de moradia aos negros mais anti-sociais e olham do alto a insolente riqueza veloz das avenidas” (MARINETTI,1999, p. 6)

Num texto recente, Bruno Carvalho relaciona o texto de Marinetti com o topos da cidade destruída (CARVALHO, 2012) que integraria o paradigma clássico dos “dois Brasis”, popularizado pelo sociólogo francês Jacques Lambert, na década de 1950 (LAMBERT, 1967). No mesmo paradigma apostou, em 1974, o economista Edmar Lisboa Bacha. Bacha publicou um ensaio intitulado *O Rei da Belíndia*, no qual criara um país fictício, uma metáfora do Brasil que resultaria da conjunção da

Bélgica com a Índia. Leis e impostos seriam da Bélgica, pequena e rica; enquanto a realidade social era a da Índia, imensa e pobre. Bacha argumentava que o regime militar estava fortalecendo um país dividido entre os poucos que viviam em condições semelhantes às do país europeu e aqueles que mal subsistiam no padrão de vida indiano.

No entanto, se voltarmos às origens míticas do modernismo, veremos que Oswald de Andrade inicia o Manifesto Pau Brasil (1924) com estas palavras:

Existe uma poesia nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes das favelas, sob o azul cabralino, são apenas fatos estéticos. (ANDRADE, 1976)

No mesmo ano de 1924, a pintura de Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, exhibe uma paisagem alegre e colorida, com casinhas azuis, amarelas, rosa e laranja, palmeiras altas, plantas tropicais, animais domésticos, crianças e adultos negros e felizes. A visão arcaica e pura da pobreza também é ampliada nas letras do samba:

*[...] A porta do barraco era sem trinco,
Mas a lua furando o nosso zinco,
Salpicava de estrelas nosso chão,
E tu pisavas nos astros distraída,
Sem saber que a ventura desta vida,
É a cabrocha, o luar, e o violão.* (CALDAS, s/d)

Dela, deslizaria, sem perdas, para o samba canção e a bossa nova.

Quase trinta anos depois, em seus últimos anos de vida, Lasar Segall nos apresenta uma favela totalmente diferente. Construções verticais surgem do solo do Rio de Janeiro, com um movimento ascendente de floresta ou montanha. Seus ocres marrons e cinzas sujos, suas figuras sombrias contrastam com a alegria floral multicolorida que Tarsila, Portinari ou Di Cavalcanti atribuem às suas favelas imaginárias. As favelas de Segall não são, definitivamente, “*apenas fatos estéticos*”.

II.

Morro da Boa Esperança, Morro do Amor, Jardim Maravilha, Vila da Paz, Chácara do Céu, Ilha Pura, Final Feliz... Rosângela Rennó, instigada pela repetição de nomes auspiciosos espalhados pelas comunidades dos subúrbios do Rio de Janeiro, decidiu visitá-los para obter imagens de uma parte da cidade que quase nunca é vista ou ouvida. Esses bairros, dominados pelo narcotráfico ou por *milícias*¹, nascem, crescem e se desenvolvem entre os morros, em lugares cada vez mais distantes

1 Segundo algumas fontes, mais de dois milhões de pessoas vivem em áreas sob influência de milícias em municípios da Região Metropolitana do RJ. As milícias nascidas grupos de extermínio, também constituídos por policiais, a partir da década de 1960. No entanto, diferem deles porque exercem um controle militar mais profundo sobre as comunidades pobres que dominam.

do mar, em territórios íngremes ou inundados, muitas vezes interditados para a construção. Nem todos são favelas - nascidas da ocupação ilegal de terras -, às vezes são conjuntos habitacionais planejados ou clandestinos, loteamentos autorizados ou invasões.

Rennó, uma fotógrafa que quase não fotografa, queria as imagens/testemunhos das pessoas que moram nesses bairros. Com a colaboração do Instituto Moreira Salles (IMS) e da Agência Redes para a Juventude², a artista organizou uma oficina, cujos participantes, muitos deles moradores desses bairros, tinham a missão de fotografar nos locais escolhidos e investigar sua história. Por outro lado, ela fez uma convocatória por meio das redes sociais, pedindo, aos vizinhos, fotos deles e de suas comunidades. Cabe dizer que nesses locais, sujeitos a uma violência endêmica, todos se conhecem e se reconhecem, qualquer estranho que estivesse fotografando poderia levantar suspeitas e desencadear agressões. O mais importante, porém, era obter fotografias que mostrassem o olhar naturalizado dos que estão habituados a essas paragens.

A instalação resultante da oficina *#rioutópico [em construção]* ocupava uma das salas do IMS, no nobre bairro da Gávea, e foi montada a partir de um grande mapa da cidade aderido às paredes, piso e vitrines da galeria. Sobre estas últimas, está o mapa da Cidade Maravilhosa, o Rio dos turistas e das praias douradas, o Rio do Menino do Rio e da Garota de Ipanema.

A área periférica, o local onde vivem três quartos da população da cidade, se expande do chão para as paredes, no interior da sala. No grande mapa, cada comunidade é marcada com seu nome, com uma foto de satélite de sua localização, fornecida pelo Instituto Pereira Passos (IPP)³ e cercada pelas fotografias feitas nela. Depois da abertura da exposição, o projeto continuou em construção; mais e mais fotografias foram chegando e sendo colocadas em seus lugares.

O que se viu, em grande parte, é, o que os moradores das comunidades queriam nos mostrar: poucos retratos, ruas, becos, valas; uma amarelinha, várias igrejas; emaranhados de cabos de eletricidade, telefone e televisão; soldados armados com rifles, homens armados com rifles, homens armados com Bíblias, traficantes, milicianos, crianças com os pés descalços; algumas danças, algumas orações, algumas bênçãos. Vida na periferia, a vida pouca e periférica de uma das cidades mais belas do mundo.

III.

Com a prisão (e a posterior liberação) do último governador eleito (2019-2022) Wilson Witzel, são seis os governadores e ex-governadores do Rio de Janeiro detidos nos últimos três anos. O prefeito da cidade, Marcelo Crivella, foi absolvido de seu terceiro processo de impeachment e concorre *sub judice* à reeleição.

Em fevereiro de 2018, episódios de violência durante o carnaval, somados à crise de

2 Criada em 2011, a Agência de Redes para Juventude é uma metodologia que potencializa jovens com idade entre 15 e 29 anos, moradores de favelas e periferias, a transformarem ideias em projetos de intervenção em seus territórios.

3 O Instituto Pereira Passos (IPP), um instituto de pesquisa do Governo da Cidade do Rio de Janeiro, é referência nacional e internacional em dados e conhecimentos de gestão para o planejamento estratégico e integração de políticas públicas, mapeamento, produção cartográfica e aplicação de geotecnologias.

segurança no Rio de Janeiro, teriam influenciado a decisão do então presidente, Michel Temer, de assinar um decreto pelo qual viria intervir militarmente na cidade. O general do exército Walter Souza Braga Netto, que respondia diretamente ao Presidente da República, assumiu o comando da Polícia Militar, da Polícia Civil e do Corpo de Bombeiros.

Com a crescente militarização da vida pública, intensificou-se uma lógica de guerra que não é nova na cidade; as Forças Armadas estavam presentes no Rio desde agosto de 2017, realizando operações pontuais que não reduziram a violência. Antes, entre 2014 e 2015, o exército tinha ocupado o complexo de favelas da Maré sem resultados positivos aparentes.

A intervenção militar não conseguiu impedir a execução de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro pelo PSOL, assassinada em 14 de março de 2018, junto com o seu motorista, Anderson Gomes, em Estácio, região central da cidade, ou das muitas outras vítimas das milícias, do narcotráfico ou da polícia^{4.w}

IV.

A exposição resultante do projeto *#rioutópico* foi exibida na sede do Rio de Janeiro do Instituto Moreira Salles. Projetada no final da década de 1940 pelo arquiteto Olavo Redig de Campos e com um projeto de paisagismo de Roberto Burle Marx, a casa que abriga o IMS Rio foi inicialmente a residência da família de Walter Moreira Salles⁵ – e, como tal, o cenário de importantes encontros da política e da sociedade brasileiras a partir da segunda metade do século XX.

A casa, localizada no topo da Gávea, ocupa um terreno de proporções generosas, aproximadamente dez mil metros quadrados, em meio à natureza exuberante da Mata Atlântica. Foi um dos principais locais de encontro de personalidades da política nacional e internacional, da economia e da cultura. Frequentaram a residência Henry Ford II, os irmãos Nelson e David Rockefeller, Stavros Niarchos e Aristóteles Onassis, entre outros. Decisões fundamentais para a história do país foram tomadas em seus escritórios. A revista *Época*, em 4 de outubro de 1999, diz:

Lá, o presidente Juscelino Kubitschek decidiu anistiar os rebeldes militares no leste de Jacareacanga, Jânio Quadros escolheu os embaixadores (o próprio Walther Moreira Salles e, por sua indicação, Roberto Campos) que em 1961 acertariam a dívida brasileira com credores internacionais e João Goulart tratou com o advogado John McCloy a desaprovação da Hanna Corporation, durante a série de crises levaria ao seu depoimento. Portanto, não é apenas para a arquitetura sumptuosa que a casa é um retrato de [Walter

4 As milícias, organizações paramilitares formadas em comunidades urbanas de baixa renda, como conjuntos habitacionais e favelas, cresceram a partir da década de 2000. Inicialmente formados para combater o narcotráfico, esses grupos mantêm-se com recursos financeiros provenientes da extorsão da população e do controle clandestino da distribuição de gás, transporte alternativo, instalações de televisão a cabo, máquinas de jogos, agiotagem, venda de imóveis, etc. Fortemente armados, eles se constituem como um poder paralelo às forças da ordem.

5 Walter Moreira Salles (1912-2001) foi um advogado, empresário, banqueiro e diplomata brasileiro.

Moreira Salles], seu ex-morador. Visitando-a, passeamos por sua biografia, notável, mas encoberta por absoluta discrição. (FRANÇA, 1984)

O IMS está em um dos bairros mais ricos do Rio de Janeiro. A geografia complexa da cidade colabora para dificultar o acesso. Essas instâncias - bairro nobre, edifício de luxo, distância da periferia, custo de transporte - dificultam, quando não impedem, a visita daqueles que mandaram as fotos, aqueles que moram nos lugares fotografados, aqueles que foram fotografados. Rennó relata que, devido a esses problemas, muitos dos fotógrafos que participaram do projeto ainda não tinham retirado o seu exemplar do livro quando a exposição foi fechada.

V.

Em *The Civil Contract of Photography*, Ariella Azoulay, se propõe a escrever uma história da fotografia a partir de suas práticas, para isso centra-se no corpo político dos usuários e afasta as origens do médio dos domínios da tecnologia. (AZOULAY, 2019) A autora parte das condições de vida na Palestina. Lá, ela nos diz que a catástrofe alterou suas aparências usuais para se tornar um evento que pode afetar a todos a qualquer momento. *Existir à beira da catástrofe significa estar exposto o tempo todo, sem alívio, a qualquer tipo de perdas e danos.* (AZOULAY, 2008, p. 291)

Se pensarmos a vida na periferia - mas também nas reservas indígenas, na Amazônia Legal, nas minas, nos latifúndios - conseguiremos transferir o conceito de Azoulay para a nossa realidade. Além de suas formas costumeiras - terremotos, maremotos, inundações, deslizamentos de terra - no Rio de Janeiro (e em todo o Brasil) aumentaram as possibilidades de outros eventos catastróficos: tiroteios entre policiais e traficantes, entre milícias e traficantes, entre polícia e milícias, entre milícias rivais, entre traficantes rivais..., edifícios construídos por milícias em áreas ilegais que entram em colapso, pontes e ciclovias construídas pelo estado que se precipitam para o asfalto, explosão criminosa de caixas eletrônicos, queima de ônibus, balas perdidas, execuções, arrastões, massacres. Esses eventos são tão numerosos e frequentes que já estão incorporados à rotina diária.

Fazer fotografias à beira da catástrofe, então, significa contemplar cuidadosamente essa beirada, aquela borda fina e quase invisível onde tudo pode acontecer e, às vezes, nada acontece. Fazer fotografias à beira da catástrofe significa excluir do horizonte da fotografia a foto mais próxima, a mais expressiva, a perfeita. Na iminência do desastre não há vítimas, carrascos e, muito menos, heróis. Na iminência do cataclismo apenas podem se perceber pistas, anúncios, rastros de um futuro antecipado.

VI.

A imagem de Alan Lima foi tirada na Vila Aliança. No centro da foto, se destaca um homem vestido com camisa e bermuda brancas. Está de costas. Ele usa um cinto, onde se juntam várias cartucheiras que parecem conter carregadores de armas de repetição. As coronhas de dois revólveres perfilam-se, uma de cada lado do corpo. A escuridão do local faz sua cabeça desaparecer da borda da camisa branca. À sua volta, seis homens estão agrupados, todos vestindo

ternos completos; cinco dos ternos são escuros e um é mais claro. Dois desses homens repousam uma de suas mãos no calção branco. Os outros as elevam ao céu. Não é difícil decifrar essa cena: uma cerimônia de oração ou benção liderada por um grupo de pastores ou fiéis evangélicos. Uma das figuras sombrias parece estar segurando uma Bíblia. A paisagem, que mal se vê entre o grupo humano que ocupa quase todo o plano, é composta de um piso não pavimentado e de uma construção com paredes não rebocadas. Se não fosse por suas armas, o homem de branco - um traficante? um miliciano? - não parece ameaçador. Ameaçadores são os outros, aqueles que o contêm, os que levantam os braços e gesticulam ... Um detalhe escapa: *são quase todos pretos ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres.* (VELOSO, s/d)

Não apenas na imagem áspera de Alan Lima, mas em todas as imagens de #rioutópico, as pessoas nas fotos são negras ou pardas o que indica que a segregação social e espacial obedece a critérios ancestrais. *Pretos ou quase pretos ou quase brancos, quase pretos, de tão pobres* são os jovens que embalam drogas, que as distribuem e as vendem; aqueles que atuam como vigias do narcotráfico, aqueles que patrulham a comunidade sem sapatos, mas segurando poderosas armas de guerra, aqueles que dançam funk com o rifle pendurado em um de seus ombros. *Pretos ou quase pretos ou quase brancos, quase pretos, de tão pobres* também são os soldados com rostos escondidos por balaclavas que vigiam as comunidades ocupadas pela intervenção do governo ilegítimo. Nenhum deles mostra o rosto, adivinhamos a cor da pele nas mãos armadas, nas pernas magras, nos fragmentos do rosto que se entrevê pelos espaços que a camiseta enrolada na cabeça ou a balaclava deixam sem cobrir. Entre eles, à sua volta, vivem lindas crianças e velhinhos felizes; jovens jogam futebol, meninas dançam na rua, a mãe carrega o bebê nos braços, homens bebem cerveja na calçada enquanto dão banho de mangueira em seus filhos ...

Mas voltemos à fotografia: um homem armado cercado por ministros religiosos que parecem abençoá-lo. Vimos inúmeras imagens semelhantes em museus, livros de história e na imprensa. O braço religioso levantado invocando proteção de um deus (de qualquer deus) para um soldado (qualquer soldado). Soldados regulares, jihadistas, católicos ortodoxos, católicos romanos, adventistas, evangélicos, mórmons, nazistas, milicianos, traficantes. Se uma imagem convoca muitas imagens e muitas palavras, uma fotografia parece convocar todas as outras fotografias, parece, também, se repetir infinitamente, ao longo do tempo e do espaço. Os líderes religiosos que abençoam o homem armado já abençoaram, em outros tempos, as armas de muitos: do Cid Campeador, do general San Martín, de Antônio Conselheiro, de Hitler, Franco ou Videla, do duque de Caxias, de Solano López e também de alguns torturadores sul-americanos como os generais Etchecolatz e Brilhante Ustra.

VII.

Muitas das fotografias que fazem parte do #rioutópico foram feitas especialmente para a exposição e o livro. Outras já existiam e foram removidas de coleções particulares. Estas últimas atestam uma pós-vida que as leva a caminhos inesperados: saem da gaveta da casa ou do álbum da família para renascer em galerias, museus, livros, universidades, grupos de discussão e até na imprensa. Abandonam seu papel simples e memorável e se tornam testemunhas silenciosas.

Porque a foto produz uma ação que reverbera em outras ações (AZOULAY, 2008, p.137). E de maneira imprevisível.

Toda foto registra um momento passado, um passado que não pode ser desfeito, mas que pode ser transformado. A foto (também de Alan Lima), onde três meninos posam com o rosto coberto por camisetas e bonés, carregando armas poderosas, em uma mesa onde se exhibe uma variedade abundante de drogas, é provavelmente uma demonstração de poder e ostentação. A postura de crianças ou quase crianças, que orgulhosamente exibem suas armas e mercadorias, mas escondem seus rostos, as mostra, ao mesmo tempo, ingênuas e ameaçadoras. Soldados do narcotráfico, pequenos valentões que, sabemos, não vão viver muito. Soldadinhos descartáveis que serão rapidamente substituídos enquanto houver fome, pobreza e desejo de lucro. Na foto, podemos adivinhar o consentimento dos fotografados, parece que eles estão determinados a mostrar que são capazes de matar e morrer. Aprovam o fotógrafo e a fotografia, da qual ignoramos o destino ou a função. Não estava na exposição, não está no livro, nunca estará nos jornais. Circula em nossas mãos, nas mãos de fotógrafos e estudiosos: não podemos publicá-la, vidas estão em risco. Circula entre as mãos dos garotos, dos seus amigos, nos smartphones da comunidade, nas mãos de quem reconhece as crianças, o local, a origem, o preço das drogas e de quem controla, de alguma forma, a circulação dessa imagem.

O ato de ostentação e desafio que a fotografia enuncia à primeira vista, torna-se imediatamente um clamor por justiça; os traços de uma ferida nunca cicatrizada marcam a superfície da imagem. Onde todos veem menores infratores, vemos cidadãos indefesos, mais ainda, crianças que não foram incorporadas, nem serão, ao contrato social.

VIII.

Azoulay afirma que quem tira a foto,

... inicia a restauração das condições de visibilidade através da reconstrução dos quatro elementos da declaração fotográfica: enunciador, receptor, referente e significado.
(AZOULAY, 2008, p.143)

Observamos que, para ela, o espectador – receptor –, também participa desse processo. Ninguém pode ser o autor de uma fotografia, nos disse, porque a fotografia é uma ação plural, que envolve vários agentes. Cada vez que alguém vê e explica uma fotografia acrescenta sentidos, opera uma modificação. As enunciações se sobrepõem e se acumulam e cada uma delas transforma alguma coisa de sua primeira configuração. Agora, que os cidadãos em geral têm em suas mãos, o tempo todo, instrumentos capazes de registrar os horrores do mundo e compartilhá-los com os outros, agora, que as fotos vão de mão em mão ou de tela em tela, as modificações dos espectadores parecem ser infinitas. A responsabilidade pelo que é fotografado e distribuído cresce e se partilha entre inúmeros agentes.

As fotografias provocam, a princípio, um olhar identificador que nos obriga a determinar o que é cada coisa. Nas páginas de abertura de *A câmara clara*, Barthes evoca o achado de uma fotografia do irmão mais novo de Napoleão, Jerome, quando percebeu, de repente, que estava

vendo os olhos que viram o imperador (BARTHES, 1984, p. 11). Nessa súbita iluminação, comenta Azoulay, o escritor abandona o processo de identificação do sujeito fotografado – Jerome, o irmão de Napoleão – e se vê projetado para outro tempo e para outro lugar. A imagem da fotografia (como toda imagem) se expande em espaços e eventos que não estão ao alcance do olhar identificador. A autora chama essa expansão de “olhar projetivo” (AZOULAY, 2008, p. 309). O olhar projetivo não reside na fotografia, mas no indivíduo que a vê, e só é possível através de sua subjetividade. O campo de visão entreabre-se e revela, através de suas descontinuidades, narrativas que se configuram na instabilidade do visível.

Entre as fotos que estão em exibição e as que não podem ou não deveriam estar, há uma faixa sutil e imprecisa. Algo que ainda não podemos chamar de censura, mas que mantém em si a interdição típica da censura. Para um setor da população, as imagens vetadas poderiam ser interpretadas como apologia do delito; para a comunidade de onde as crianças vêm, publicá-las seria, simplesmente, um ato de traição, de delação. O álibi da arte não funciona neste caso, pois, há algum tempo, os artistas brasileiros sabem que não há álibis que detenham os novos vigilantes da moral e dos bons costumes, cuidadosamente treinados pelos cultos pentecostais e pelos apoiadores do governo federal. Também sabem sobre o perigo de subir o morro e enveredar por suas quebradas sem salvo-conduto.

IX.

#rioutópico – a instalação no IMS e o livro – implementa agências políticas e de resistência através do uso de fotografia vernacular. O trabalho da artista, repetimos, em ambos os casos, consistiu em delinear o projeto, organizá-lo e executá-lo em conjunto com os fotógrafos e moradores das comunidades escolhidas. Entre a artista, seus colaboradores - fotógrafos e fotografados - e os espectadores, existe um pacto que, de alguma forma, determina o que pode ser visto e o que não deve ser visto. Como a fotografia é um dispositivo de poder que envolve uma multiplicidade de componentes - a câmera, o fotógrafo, o ambiente, o objeto ou a pessoa fotografada, o espectador - a violência do ato fotográfico é potencializada entre as relações dos componentes e o número infinito de imagens que são feitas a cada momento.

O que vemos em *#rioutópico* não é a Segunda Intifada a partir da qual Ariella Azoulay elaborou a noção de *contrato civil da fotografia*. Ao sermos, porém, surpreendidos por fotografias que documentam as misérias e as alegrias diárias da periferia do Rio de Janeiro, somos invadidos pelo mesmo sentimento de solidão e desamparo que impregnaram a autora na Palestina.

Para Azoulay, o *contrato civil da fotografia* – uma ficção social ou uma construção hipostasiada – começou a ser delineada durante o século XIX e vem se desenvolvendo desde então. A autora afirma que a fotografia modifica a maneira como os indivíduos são governados, bem como a extensão de sua participação nas formas de governança. Para ela, olhar fotografias é uma ação civil, que exige contextualização, não apenas pelos críticos da fotografia, mas também para todos aqueles que olham e pensam em fotografias. Nesse espaço político, o ponto de partida para as múltiplas relações entre os usuários de fotografia não pode ser somente de empatia ou compaixão. O pacto propõe a reabilitação da cidadania em uma esfera política na qual os espectadores e

fotógrafos sejam incluídos. Quando a pessoa fotografada enfrenta o espectador e clama por uma “cidadania da fotografia”, ela deixa de aparecer como inimigo, deixa de aparecer como excluído do regime soberano. A cidadania, entendida assim, não é uma condição estabelecida, na qual os indivíduos se esforçam para permanecer, mas um campo de conflito e negociação. No caso de *#rioutópico*, as fotografias, delimitam um espaço de relações políticas em que o direito à cidadania é disputado entre esperança e desencantamento.

A questão deste trabalho seria postular quais condições políticas, legais ou culturais seriam necessárias para ver e mostrar a vida daqueles cuja cidadania está diminuída e que papel a fotografia desempenharia nessa função. Isso porque, um dos aspectos que parece estar em jogo neste trabalho é a relação entre o sonho da casa própria, instalada num lugar onde reinem a paz, a segurança e a felicidade e as condições precárias da maioria dos espaços e seres fotografados.

Casas e casas sem reboco, lixo nos telhados e nos cantos, poças, lama, fogueiras, belos meninos dourados, homens feios sem camisa, meninas cansadas, mães precoces, velhas e velhos.

Um imenso mural pontifica que Jesus é o dono do lugar, uma garota de trajes sumários aparece na porta e observa o soldado que vigia o lugar pertencente a Jesus.

Dois salsichas, um pedaço de carne e meio pão descansam na escassa grelha da laje.

O adolescente magro está prestes a subir uma pipa onde Neymar sorri, com a bandeira francesa ao fundo.

A amarelinha que as meninas desenham no asfalto da Vila do Céu termina, portanto, em CÉU, mas começa com um enorme INFINITO, depois há um coração.

CODA:

#rioutópico – a instalação no IMS e o livro – é uma proposta complexa e ambígua. Em princípio, a artista furtou-se às armadilhas dos presuntos “direitos imperiais dos fotógrafos” (AZOULAY, 2019, p.136). Delimitou os espaços, terceirizou a obtenção das imagens – os moradores as produziram–, e contou com a colaboração de muitos deles para a seleção e a montagem final.

Mas as imagens terminaram no Leblon ou nas páginas de um livro. E é nesses lugares onde as encontramos. Sim, algumas dessas paisagens, algumas dessas pessoas parecem aos nossos olhos tão antissociais como as que viu Marinetti em 1926, no Morro do Pinto. Elas, porém, não olham *do alto a insolente riqueza veloz das avenidas*, porque não há avenidas perto de suas casas, não há transporte público e sobretudo, não há o mar. Empurrado para os limites do mapa e do território o *#rioutópico* é uma cidade nos bordes da borda. Uma cidade paralela e longínqua que talvez nunca teríamos imaginado se Rosângela Rennó não a tivesse exposto tão claramente.

Figura 1. (página anterior) Rosângela Rennó. Vista da instalação #rioutópico no Instituto Moreira Salles, RJ.
Figura 2. (página anterior) Rosângela Rennó. Vista da instalação #rioutópico no Instituto Moreira Salles, RJ.



Figura 3. #rioutópico Vila Aliança, Alan Lima.

Figura 4. (página seguinte) #rioutópico Vila Paraíso, Rosângela Rennó.

Figura 5. (página seguinte) #rioutópico Vila Aliança, Danilo Verpa.

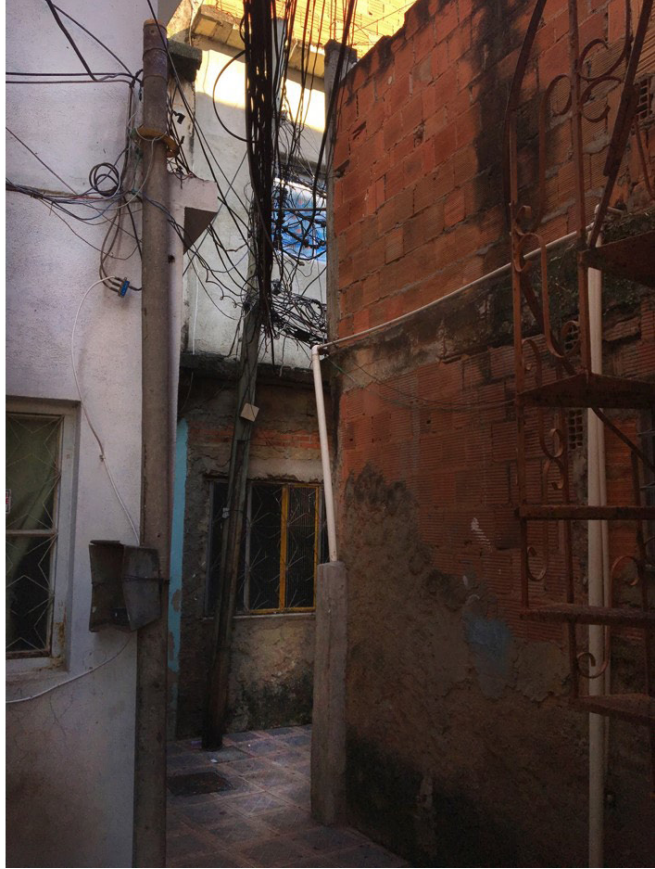






Figura 6. (página anterior) #rioutópico Jardim do Amanhã, Guilherme Roberto

Figura 7. (página anterior) #rioutópico Morro da Liberdade, Hector Santos.

Figura 8. #rioutópico Pedacinho do Céu. Nathalia Menezes

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

AZOULAY, Ariella “Desaprendendo momentos decisivos”. In: Revista **Zum**, #17. Outubro de 2019.

_____. **The Civil Contract of Photography**. New York, Zone Books, 2008.

BACHA, Edmar. **Belíndia 2.0: Fábulas e ensaios sobre o país dos contrastes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALDAS, Sílvio. “Chão de estrelas”. <https://www.google.com/search>

CARVALHO, Bruno. “A favela e sua hora”. Revista Piauí, # 67, abril, 2012

FRANÇA, Renata Reinhoefer “Arquitetura Cifrada: a Casa da Gávea de Walther Moreira Salles”. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/84>

HOLANDA, Francisco Buarque de. “ Subúrbio”. <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/537331/>

LAMBERT, Jacques. **Os dois Brasis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

MARINETTI F. T., “Velocità Brasiliane: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano”, pp. 5-7. Texto datilografado, depositado na Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Yale. *Apud* FABRIS, Annateresa e Maria Rosaria “*C'est trop beau!/C'est plus beau/que le Bosphore!/Pauvre Stambul!*” In **REVISTA USP**, São Paulo, n.42, p. 142-151, junho/agosto 1999

Revista Época, 04 de outubro de 1999

VELOSO, Caetano. “Haiti” .<https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso>

Sobre a autora

É graduada em letras pela Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires (1967) e em artes visuais pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (1985). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Atualmente é professora associada à Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, memória, arte, corpo e fotografia. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de estado e à violência social, assunto sobre o qual tem publicado livros e artigos em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes e editora da Revista Lindonéia (on-line)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6187888484795809>

Orcid: 0000-0002-2209-5050

Recebido em: 26-11-2020 / Aprovado em: 02-12-2020

Como Citar

MELENDI, Maria Angélica (2020) #rioutópico, notas de um réquiem para a cidade maravilhosa Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.235-251, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-58375>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.