

DISTANCIAMENTO SOCIAL NO RIO DE JANEIRO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.201513

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-7816-9215>

SIDARTA CORRÊA DA SILVA LANDARINI

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil,
20051-070 – ppgsa.ifcs@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é ser um exercício mitopoético do gesto fotográfico, amparado pelas contribuições da antropologia visual. É do olhar proporcionado pela favela Pereira da Silva (Pereirão) para a Zona Sul carioca e o Pão de Açúcar que reflito sobre os diferentes sentidos da categoria “distanciamento social” durante a pandemia da Covid-19. Apresento a vista que se dispõe a minha frente como Rio de Janeiro “fantasia”, enquanto do lugar que realizo as fotografias como Rio “realista”. Porém, problematizo minha experiência nessa dualidade, ao me definir como sintoma e intruso no processo de gentrificação da favela, mas também como contraditório e “sem lugar”, ao refletir sobre meu campo etnográfico, pois, pelos “trajetos” que percorri, não pertenço a nenhum “pedaço”.

PALAVRAS-CHAVE

Covid-19;
Distanciamento social; Rio de Janeiro;
Antropologia visual;
Fotografia

ABSTRACT

The objective of this article is to be a mythopoetic exercise of the photographic gesture, supported by the contributions of visual anthropology. It is from the Pereira da Silva favela (Pereirão) view of Rio's South Zone and Pão de Açúcar, that I reflect on the different meanings of the category “social distancing” during the Covid-19 pandemic. I present the view in front of me as “fantasy” Rio de Janeiro, while the place where I take the photographs as “realistic” Rio. However, I problematize my experience in this duality by defining myself as a symptom and intruder in the gentrification process of

KEYWORDS

Covid-19; Social distancing; Rio de Janeiro; Visual anthropology; Photography.

the favela, but also as contradictory and “placeless” when reflecting on my ethnographic field, because the “trajectories” I have traveled, I don’t belong to any “piece”.

CONTEXTO E PERSPECTIVA

As fotografias aqui apresentadas foram mediadas por uma antiga máquina Canon em abril de 2020, exatamente no primeiro mês do decreto de *lock-down*, ou seja, início da quarentena imposta pela Covid-19. Também foi naquele ano que dei início à escrita da minha dissertação de mestrado sobre os fluxos sonoros-sensoriais no lofi hip hop. O olhar das fotos é do local onde realizei uma parte do isolamento e, conseqüentemente, do início da escrita, a favela Pereira da Silva (Pereirão), localizada entre os bairros de Santa Teresa e Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, este ensaio busca refletir de maneira crítica a minha experiência nesse lugar, ao me definir como intruso e sintoma em uma favela que sofre do processo de gentrificação (Harvey 1980, Novaes 2018), mas também como contraditório e “sem lugar”, ao transportar tal reflexão para o papel de etnógrafo que exerci na pesquisa de mestrado.

Parto da prerrogativa apresentada por Howard Becker (1995) em explorar a “sociedade” pela fotografia, ao praticar uma complementaridade entre as ciências sociais e a arte. Reivindico que tais fotografias realizam um “corte na temporalidade”, tornando “visível o que desapareceria” pelo tempo (Ferreira 1995, 119), pois são capazes de organizar um universo de significações por meio de um elo entre passado, presente e futuro (Ferreira 1995, 120). Ou seja, pretendo contar uma história através de tais fotografias, e esta narrativa só pode ser organizada pelo *distanciamento* temporal de quando elas foram clicadas, pois a montagem e a combinação das fotos visam expor uma “macroescritura urbana permanentemente alterada” pelo tempo (Coutinho e Vazquez 2000, 103).

A partir da representação visual da “natureza urbana”, busco entender o gosto e as sensibilidades como “partes integrantes do ato do conhecimento” (Galano 2000, 85, Hennion 2011). Tento atingir com tais fotografias o que a linguagem verbal não consegue comunicar, utilizando-as como narrativa e metáfora, em vez de apenas registro ou documento (Pinheiro 2000, 132). Portanto, pela concessão do silêncio e da distância que o objeto fotográfico proporciona, reflito de maneira crítica meu olhar mediado pela máquina no local onde estava inserido, tendo a potencialidade de “destacar um aspecto particular da realidade que se encontra diluído num vasto campo de visão, explicitando assim a singularidade e a transcendência de uma cena” (Guran 2000, 156-157).

Se a singularidade parte de uma perspectiva crítica da minha experiência situada no local onde as fotografias foram tiradas, ela também evidencia uma transcendência em expor uma “teia de não vistos” sobre os usos da categoria de “distanciamento social” no processo de gentrificação (Brandão 2004, 29, Ingold 2015, 215-229). Portanto, entendo este ensaio como um exercício mitopoético do gesto fotográfico, já que salto “da objetividade fundadora, mas nunca redutora de uma análise dos ‘dados de campo’, para a possibilidade múltipla da interpretação pessoal” (Brandão 2004, 36). Faço isso pois concordo com Brecht e Walter Benjamin (Brecht s.d. apud Benjamin, 1931/1985, 106) que a “simples reprodução da realidade” não consegue dizer nada sobre ela, é preciso “construir alguma coisa, algo de artificial, algo fabricado”.

TEMPEROS E VISTA SOCIALMENTE DISTANTES

*Escrevo diante da janela aberta.
Minha caneta é cor das venezianas: Verde!...
E que leves, lindas filigranas
Desenha o sol na página deserta!*

Rua dos Cataventos I, Mário Quintana (2005).

Durante a pandemia da Covid-19, o termo “distanciamento social” tornou-se uma categoria para garantir a segurança das pessoas em espaços abertos ou fechados, mesmo que houvesse problemas de eficácia sobre o controle dos corpos ao nível micropolítico ético/moral de respeito às regras de distanciamento social. Ou seja, mesmo no auge da pandemia, consequentemente, ápice do autocontrole, vigilância e disciplina dos corpos, havia ruídos, erros, falhas e contaminações em filas de supermercado, bancos, entre outros (Foucault 2008, Rui et al 2021). Portanto, me empenhei em fazer parte dos 75% de pessoas que ficaram em casa e, como forma de elaborar a tristeza, o isolamento e a ansiedade, a fotografia foi a ferramenta de registrar o cotidiano, ordinário e extraordinário, ao ser um modo de fazer vida¹ na pandemia (Ingold 2015, Malta et al 2020, Gajanigo e Souza 2021, Caggiano e Segura 2022).

1. Sempre que forem trabalhadas as conjunções de palavras “fazer vida” e “estar vivo”, estarei referenciando a proposta de Tim Ingold (2015) apresentada no livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, em especial as partes III e IV, de maneira simplificada e me aproveitando do seu subtítulo. Compreendo o meu “movimento” de fotografar, a partir do Pereirão, como uma forma de “descrever” o mundo que me rodeia, e, assim, almejo produzir “conhecimento” dessa experiência.

FIGURA 1
Temperos
socialmente
distantes



A Figura 1 mostra a perspectiva do dentro/fora em que me encontrava; o foco estava no Pão de Açúcar, e os temperos na janela da cozinha estavam desfocados. O tom azulado e frio é um bom símbolo do processo de isolamento, visto agora como um dos elementos “de rememoração nem sempre possível de ser vivenciado no presente” (Ferreira 1995, 119). O olhar é centralizado para o que está além da janela e, em um primeiro momento, de maneira lúdica e gastronômica, entendo os temperos como “socialmente distantes” do Pão de Açúcar, pois eles representam o privado, o isolamento e a favela, enquanto o Pão de Açúcar é a natureza, “pública”, mas símbolo de uma perspectiva, imaginação e construção de Rio de Janeiro. Dessa maneira, atribuo à categoria “distanciamento social” uma conotação não só espacial, mas, também, política e econômica.



FIGURA 2
Vista
socialmente
distante

Ao colocar a “cabeça” e a câmera para fora da janela e me distanciar do isolamento, a paisagem transformou-se em um tom rosado, e assim registrei a imagem da Figura 2, evidenciando uma vista e uma vida “socialmente distante” comparada àquela em que me encontrava. É o Pão de Açúcar com a base que o sustenta, os prédios dos bairros da Zona Sul carioca, Flamengo, Laranjeiras e Urca, iluminados pela luz natural do fim da tarde.

Segundo Eliska Altmann (2021), houve “dois” caminhos no cinema para representar e construir culturalmente o Rio de Janeiro: um apostava no tratamento das paisagens “naturais” como harmonia, construindo um Rio “fantasia” e “utópico”, enquanto o outro apostava no “realismo” e na “autenticidade”, ao mostrar os trabalhadores e o subúrbio como forma de confronto a estes “cartões-postais” da “Cidade Maravilhosa”. Coube ao Pão de Açúcar cumprir no cinema, desde a década de 1920, o papel de um dos símbolos da construção de Rio “fantasia”, harmonioso e belo, do primeiro tipo (Altmann 2021).² Como é comum nas grandes cidades da América Latina, há um esforço coletivo para fabricar uma identidade cultural, e o Rio não está isento dessa modalidade (Gorelik 2005). É a partir de instituições e atores sociais que o Pão de Açúcar foi utilizado nesse papel por um setor da burguesia local, na qual é representado simbolicamente

2. Pego emprestados tais conceitos da antropologia audiovisual, apresentada por Eliska Altmann, e compreendo-os como tipos ideais (weberianos), ou seja, servem para análise e para fabricar a narrativa deste artigo, e não como “verdades absolutas”.

(Figura 2) pela Zona Sul carioca, que dá a base de sustentação para o monumento “natural”.

O PÃO DE AÇÚCAR

*Não sei que paisagista doidivanas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas quotidianas...*

Rua dos Cataventos I, Mário Quintana (2005)

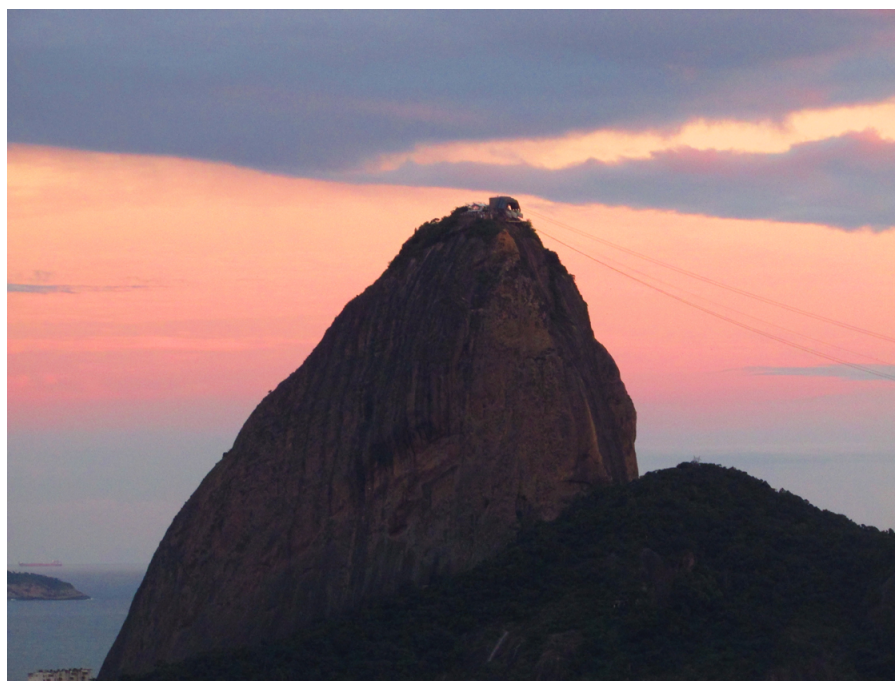


FIGURA 3
Tem que subir ao
topo

Dessa maneira, entendo minha perspectiva do Pereirão como associada ao Rio “realista” e “autêntico”. Decido explorar a fantasia que se dispõe à frente, e através da lente da câmera tento diminuir a nossa “distância social”. Entendo a Figura 3 como um topo simbólico, no qual a “utopia” de Rio de Janeiro tenta convencer a construção “distópica” a subir pelo reconhecimento (Altmann 2021). Já que entendo a construção humana em seu topo como símbolo do domínio do homem sobre a natureza, representando uma perspectiva de progresso e de processo civilizatório, antagônico à dinâmica social de uma favela, estigmatizada como “bárbara”

e “perigosa” pela Zona Sul carioca, que tenta a controlar e a “pacificá-la”. Ou seja, “subir no topo” para o progresso (Goffman 1988, Vaz 1994, Zaluar 1998, Valladares 2005, Carvalho 2013, Rodrigues 2016).



FIGURA 4
O topo

Na Figura 4, através do *zoom* da câmera e protegido pela distância, subo ao “topo” do símbolo. Ali meu olhar repousa, sinto uma estranha melancolia no corpo, porque me dou conta da pandemia, não há mais corpos transitando em seu topo, o bonde estava fechado. Tal sentimento expresso pelo meu corpo foi bem documentado por Paulo Gajanigo e Rogério Souza (2021) no artigo “A pandemia e o ordinário: apontamentos sobre a afinidade entre experiência pandêmica e registros cotidianos”. Reservadas as particularidades, faço coro ao sentimento expresso em um dos relatos apresentados:

Dizem que ser carioca é comer biscoito o Globo, beber Mate gelado com limão e praticar nos parques e areias da cidade do maravilhosa o famoso altinho. Hoje, 22 de março de 2020, ser carioca não significa estar na praia. Ser carioca neste momento é pensar no todo, entender que sozinho não podemos encontrar o carinho do Mate ou jogar aquela bolinha. Hoje no primeiro fim de semana oficial de quarentena no Rio de Janeiro a famosa praia de Copacabana estava completamente vazia. Um enorme vazio que trazia consigo

um silêncio aparentemente composto por medo e também esperança, era o carioca entendendo que nesse momento o “brotar” seria cada um em sua própria casa para o bem de todos. Em quase trinta anos é a primeira vez que encontro a praia assim em um dia de sol (sic) (Gajanigo e Souza 2021, 47).

“Dizem que ser carioca”, mas o que é ser carioca? Para Eliska Altmann (2021, 197), o cinema do Rio de Janeiro construiu o personagem “carioca” como a contradição em viver na “cidade maravilhosa”. Observando a Figura 4, me questiono se, mesmo com desconto para morador do Rio, esse corpo contraditório era o que ocupava o topo do Pão de Açúcar pré-pandemia. Quais corpos transitavam ali antes da pandemia? O bonde não estaria fechado havia muito mais tempo para algumas pessoas?

A ZONA SUL

*Jogos de luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem...*

Rua dos Cataventos I, Mário Quintana (2005)



FIGURA 5
Os prédios
socialmente
distantes

Na Figura 5, movimento a lente da câmera para a base que sustenta o símbolo do Pão de Açúcar: a Zona Sul carioca. Com o plano um pouco mais aberto, registro o desordenamento dos prédios, a sensação é que muitos prédios estão “tortos”, e me questiono: será que Sérgio Buarque de Holanda (1995) subiu Santa Teresa para traçar o perfil dos portugueses como “semeadores”?

Brincadeira à parte, nomeio essa imagem como “Os prédios socialmente distantes”, por causa da especulação imobiliária ali exposta. O m² para comprar um imóvel no Flamengo é de R\$ 13.043,76, o 8º mais caro da cidade,³ já o de Laranjeiras é R\$ 12.873,74,⁴ e o da Urca, R\$ 14.398,00,⁵ enquanto o do local onde praticava meu isolamento não é mapeado pelas imobiliárias. A rua Pereira da Silva, em Laranjeiras, termina no local que dá para a favela Pereira da Silva (Pereirão), e o valor do m² na rua é, em média, de R\$ 9.500,00,⁶ enquanto em seu topo, no bairro de Santa Teresa, o valor é de R\$ 7.539,00.⁷

Ou seja, o local que dispunha do meu olhar, mediado pelas fotografias, era uma favela que se espremia entre os bairros de Laranjeiras e Santa Teresa. Esse cenário de espremer prédios entre montanhas e praias desenhou o Rio “fantasia”, mas, para os olhares da Zona Sul que construiu tal “utopia”, possivelmente, as favelas podem ser lidas como contaminação, ruído, evidenciando que, apesar da proximidade geográfica, havia uma distância socioeconômica e histórica entre prédios e favelas (Vaz 1994, Bourdieu 2007).

3. Disponível em: <<https://bit.ly/3ZhpgTV>>.

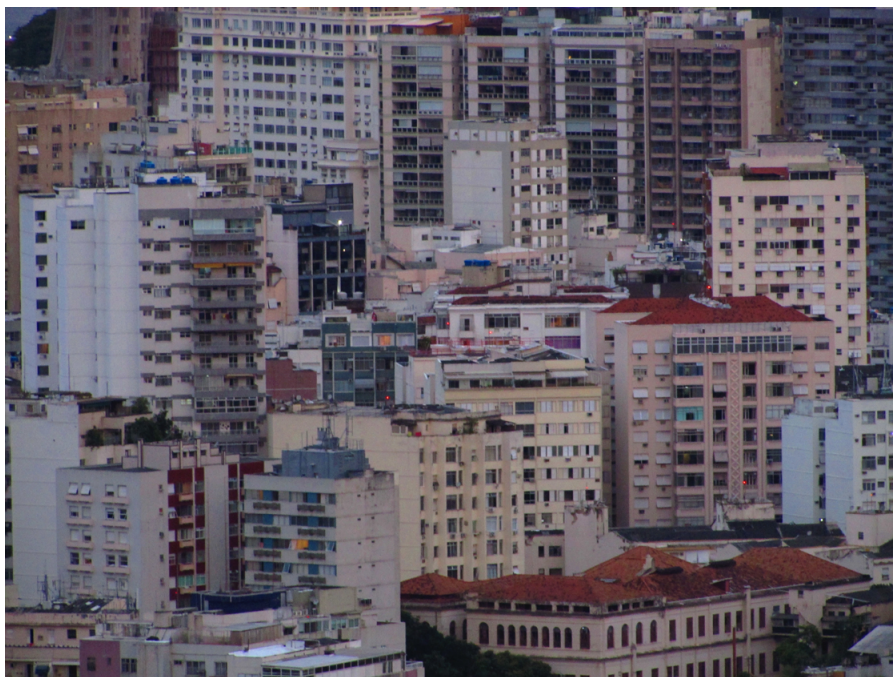
4. Disponível em: <<https://bit.ly/3LRQygC>>.

5. Disponível em: <<https://bit.ly/3K7Q0lG>>.

6. Disponível em: <<https://bit.ly/3K7Q0lG>>.

7. Disponível em: <<https://bit.ly/3K7Q0lG>>.

FIGURA 6
Socialmente
distantes?



Nas figuras 6 e 7, me aproximo da confusão dos prédios, colados entre si, e imagino que cada janela abriga pessoas realizando a quarentena. Pela perspectiva da favela que produziu essas imagens, concluo que a “distância social” entre os prédios e sujeitos que os habitam é reduzida, tanto espacial quanto economicamente.

Porém, até agora, “diante da imagem” dos prédios da Zona Sul carioca, tratei de falar o “que vejo” e imaginar, a partir disso, o “que me olha” (Didi-Huberman 2010; 2013). Vi o Pão de Açúcar como símbolo e os prédios da Zona Sul como a base que sustenta a perspectiva do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa”, “fantasia”, “utópica”, enquanto minha posição de olhar pela favela é definida como “realista”, “distópica”, “autêntica”, pois, quando a Zona Sul “me olha”, teoricamente, me veria como “contaminação”, “favelado”, “perigoso” (Zaluar 1998, Valladares 2005, Carvalho 2013, Altmann 2021). Porém, isso não é real, meu olhar não está “distante socialmente” do olhar da Zona Sul carioca só porque estou em uma favela.



FIGURA 7
Não tão
distantes

Acredito que fui sintoma e intruso. Sintoma porque, por mais que tenha sido criado no subúrbio carioca, no bairro do Jardim América e na cidade de Itaguaí, fui consequência das políticas sociais de expansão universitária, me graduando em um curso criado pelo Reuni, a Licenciatura em Ciências Sociais da UFRJ, e tal fato me proporcionou uma pequena mobilidade econômica em direção à Zona Sul carioca. Portanto, ao ocupar o olhar proporcionado pelo Pereirão, estava não só mais próximo da categoria Zona Sul, como fazia parte de um movimento, junto aos vizinhos que me rodeavam, de gentrificação da favela Pereira da Silva. Em cima do local do meu isolamento morava um francês, sócio de um restaurante “gourmetizado” no bairro de Botafogo; em outra casa ao lado, morava um argentino; pelas vielas da favela era uma mistura de “gringos”, “jovens universitários” e alguns moradores antigos que ainda residiam ali (Rodrigues 2016, Novaes 2018).

Por isso, ao mesmo tempo que a Zona Sul, como categoria da pequena burguesia e classe média carioca, estigmatiza a favela, ela também cultiva o desejo de ocupá-la para gozar com o olhar proporcionado por esse local. É da favela que cliquei as imagens do Rio “belo” e “fantasia”. Soma-se a isso o fetiche do Rio de Janeiro pelo olhar externo, “gringo”, como bem definiu Florestan Fernandes ao acusar o Brasil de ser uma “comunidade imaginada heteronomamente condicionada, isto é, uma sociedade nacional cuja orientação interna apresenta um condicionante externo importante” (Moraes 2018, 209). Os estrangeiros que moravam lá não eram “refugiados”

tentando ganhar a vida no Rio de Janeiro; a escolha por tal localidade era baseada na apreciação da “vista”, dos cartões-postais do Rio “fantasia” como metonímia do Brasil (Pesavento 1995; 2002, Altmann 2021).

Recupero José Guilherme Magnani (1992) para me auxiliar nesta autorreflexão, quando ele apresenta os conceitos de “pedaço”, “trajeto” e “mancha”. Para o autor, “pedaço” é o espaço intermediário entre público e privado, rua e casa, caracterizando-se por dois componentes básicos: um de ordem espacial, e outro, de ordem simbólica. A partir desses referenciais se estabelecem relações complexas e de investimento pessoal, que envolvem categorias de lealdade, presença e códigos em comum para o sujeito tornar-se “do pedaço”. “Trajeto”, por sua vez, “une pontos complementares, alternativos ou antagônicos na paisagem urbana como resultado da aplicação de uma lógica de compatibilidades” (Magnani 1992). Já as “manchas” são espaços “recortados por trajetos, divididas por pórticos, e pontuadas por pedaços” (Magnani 1992, 201).

Sendo assim, me defino como intruso, porque o local do isolamento não era minha casa. Por um “trajeto” que percorri, acabei tornando a favela do Pereirão uma “mancha” do meu cotidiano, e ali fiquei preso por causa do início das medidas sanitárias de *lockdown*. Meu apartamento era na rua Cândido Mendes, no bairro da Glória, e poderia facilmente ser um daqueles prédios que estava fotografando. Porém, até lá na Glória e na categoria da Zona Sul como pequena burguesia e classe média carioca, eu também era um intruso. Usufruir dessa posição “Zona Sul”, imaginária e fantasiosa, era uma novidade comparada aos 25 anos de vida que tinha experienciado até o momento, e só me era possível por ter conseguido um “emprego bom” graças à experiência universitária que cultivei, mas que viria a perder no futuro próximo.

Portanto, não fazia parte de nenhum dos dois “pedaços” de fato, corpo e alma (Magnani 1992). Me sentia preso em um nó, habitando o entrelugar, mais próximo da conceituação de “peregrino” apresentada por Tim Ingold (2015), na qual o movimento da pessoa é uma linha de história e experiência, “assim que uma pessoa se move, ela se torna uma linha” (Ingold 2015, 221). Ou seja, ao realizar aqui o exercício mitopoético das fotografias, organizando-as neste artigo, estou levantando a máxima de que na “peregrinação [...] as coisas são exemplificadas no mundo como seus caminhos de movimento, não como objetos localizados no espaço. Elas são as suas histórias” (Ingold 2015, 239), ou seja, o meu não pertencimento aos lugares era consequência da peregrinação, e organizá-lo posteriormente em classificações como favela x Zona Sul, distópico x utópico etc. foi a forma que encontrei para exprimir o conhecimento gerado por essa experiência.

Ter esboçado essas possíveis conclusões me fez refletir sobre a pesquisa que desenvolvia, porque, para obter uma boa qualidade no texto que viria a escrever, precisava responder a questões relativas ao meu papel como etnógrafo: O que realmente era meu olhar? E o que realmente me olhava?

O RETORNO

*Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuto... iriso-me... estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando!*

Rua dos Cataventos I, Mário Quintana (2005).



FIGURA 8
Distante.

Na Figura 8, tentei centralizar o prédio, mas ele foi entrecortado pela geometria dos outros prédios à sua frente. Atrás do prédio centralizado está a natureza, e no canto esquerdo, uma pequena fatia de outra favela, como uma “mancha”, ou seria um “ato falho” no discurso da imagem, que potencialmente evidenciaria o “inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Magnani 1992, Benjamin 1931/1985, 94)? Ou seja, a fotografia carrega o poder de expor tramas, que poderiam passar insuspeitas, escondidas ou invisíveis para o olho nu, mas reitero nesta

imagem a preocupação de Walter Benjamin (1931/1985), para quem um fotógrafo precisa saber ler suas próprias obras, assim como a importância da legenda para a imagem.

Portanto, entendo esta fotografia como uma tentativa de mostrar o real e a distância social a partir da diferença (Luna 2012), ou seja, a imagem urbana se transforma como um espaço discursivo do poder (Roca 2012), uma contradição em ser. Pois, “[...] existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?” (Benjamin 1931/1985, 107). Ou seja, expor a desigualdade econômica da macroescritura urbana, como um detalhe por trás dos prédios, é a forma que evidencia a denúncia do “crime”.



FIGURA 9
Vista
socialmente
distante

Na Figura 9, recolho o *zoom* da câmera e registro o que circunda a janela do lado de fora, a caixa d’água, os tijolos, a telha da favela e, ao fundo, o Rio de Janeiro “fantasia”, pois o “contexto que se cria os imaginários, a promiscuidade das imagens e a força constitutiva dos signos trabalha dentro dos processos contemporâneos de subjetivação” (Luna 2012, 27, tradução

nossa)⁸. Logo, por mais que fosse intruso naquele local e representasse um sintoma “social”, havia uma afetividade inerente a mim que estava circunscrita na minha fala e linguagem (sotaque e gírias), que refletem a experiência adquirida em 20 anos, entre infância, adolescência e jovem vida adulta, no Rio de Janeiro. Ou seja, de profunda identificação na contradição que é estar vivo e em ter realizado tal “trajeto”/“peregrinação” nesta cidade (Magnani 1992, Ingold 2015).



FIGURA 10
Temperos
socialmente
distantes 2

Na Figura 10, retorno ao ponto de partida deste ensaio, mas agora o foco está nos temperos, e a paisagem do Rio “fantasia” está desfocada. Assim, me recolho na introspecção de pensar as contradições, os entremeios e entrelugares que viria a enfrentar sendo um jovem antropólogo com a tarefa de escrever uma dissertação de mestrado nos próximos meses daquele ano (Duarte 1996). Posteriormente, organizei tais confusões e contradições “subjetivas” em minha pesquisa, definindo a dinâmica do meu campo como “fluxos sonoros-sensoriais”, por meio do auxílio conceitual de Ulf Hannerz (1997), pois a forma de lidar com o entrelugar entre sujeitos, sons e afetividades na teia lofi hip hop só me foi possível compreender graças à ideia de “movimento em fluxo”.

8. Original: “En un contexto en el que la gestión de los imaginarios, la promiscuidad de las imágenes y la fuerza constitutiva de los signos trabajan dentro de los procesos contemporáneos de subjetivación”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na prática da antropologia, cada vez mais a fotografia é um intervalo entre a imagem dada à ciência e a imagem ofertada à arte, como algo colocado de maneira inevitável na fronteira entre a evidência e o mistério; como um objeto de diálogo entre quem mostra e quem vê, equilibrado à força ou a gosto entre a informação e a comunicação; entre a compreensão, a interpretação e a fruição generosa e desejável de um raro e precioso momento de beleza (Brandão 2004, 29).

Foi dessa maneira que compreendi o exercício mitopoético realizado neste artigo, como pertencente a um intervalo entre a arte e a produção de conhecimento.

Embora tais fotografias não tenham uma conexão aparente com minha pesquisa de mestrado, elas representam a subjetividade do meu preparo para experienciar o campo e o objeto que me dispus a estudar. No caso, o dilema de realizar uma etnografia digital sobre a forma expressiva lofi hip hop, pois minha interação nos grupos, *chats* e comentários pertenciam a uma esfera de “relações virtuais”, em que eu lidava com avatares, *nicknames*, máscaras, representações das pessoas e suas ideias (Rifiotis, 2016, Landarini 2021), me fazendo questionar: O que eu olhava? E, o que me olhava?

Tais questões somam-se ao contexto da pandemia da Covid-19, porque, durante o momento de “trauma coletivo, o medo difundido, a dor à espreita, tudo [...] desorienta e acaba nos convidando a ordenar afetos, ternuras, tristezas – e assim a descobrir saudades imprevistas, a lamentar perdas antes insuspeitas” (Gajanigo e Souza 2021). Logo, como fabricar a narrativa etnográfica nessas condições? Foi a fotografia como modo de fazer vida durante o “evento-limite” da pandemia da Covid-19 que organizou meus sentimentos para lidar com a pesquisa. Portanto, busquei, neste artigo, utilizar a capacidade da imagem como um fragmento pertencente ao seu “dever” (Constantakos 2021) e sua força como metáfora (Pinheiro 2000, 132) para compor a experiência que vivi como uma forma de conhecimento pela antropologia visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Altmann, Eliska. 2021. Entre playas y distopias: Rio de Janeiro como ex-capital y la recepción cinematográfica. In *La cultura como dimensión transversal del social: objetos, conceptos y debates actuales acerca de los mundos del arte contemporâneos*, org. Rodolfo Iuliano, Ornela Boix, 193-212. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

- Becker, Howard. 1995. Explorando a sociedade fotograficamente. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no 2: 95-98.
- Brecht, Bertold. s.d. citado por Benjamin, Walter. [1931] 1985. Pequena história da fotografia. In *Magia e técnica, arte e política*, 91-107. São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Porto Alegre: Edusp, Zouk.
- Brandão, Carlos Rodrigues. 2004. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 17, no. 1: 27-53.
- Carvalho, Monique Batista. 2013. A política de pacificação de favelas e as contradições para a produção de uma cidade segura. *Rev. O Social em Questão*, ano, no. 29: 285-308.
- Caggiano, Sergio e Ramiro Segura. 2022. Hacer vida en pandemia. Una reflexión sobre fotografías de cosas, plantas, animales e hijos. *Revista de Antropología Visual*, no. 30.
- Constantakos, Melina. 2021. Entre el concepto de archivo y el estatuto de lo fotográfico. Walter Benjamin, Roland Barthes y Jacques Derrida, algunos cruces posibles para el análisis de prácticas artísticas contemporáneas. *Revista de Antropología Visual*, no 29.
- Coutinho, Geruza Queiroz e Estela Vázquez. 2000. Imagens de uma cidade. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no 1: 103-124.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34,
- Duarte, Luiz Fernando. 1996. Distanciamento, reflexividade e interiorização da pessoa no ocidente. *Mana*, vol. 2, no. 2: 163-176.
- Ferreira, Maria Letícia Mazzuchi. 1995. Olhares fixos na imensidão do tempo: fotografia e lembrança. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 2: 115-126.
- Foucault, Michel. 2008. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gajanigo, Paulo e Rogério Souza. 2021. A pandemia e o ordinário: apontamentos sobre a afinidade entre experiência pandêmica e registros cotidianos. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 36, no. 1: 37-60.
- Galano, Ana Maria. 2000. Entre nostalgias e sinais de uma nova estética: observatórios fotográficos de paisagens na França. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no 1: 83-101.
- Goffman, Erving. 1988. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC.
- Gorelik, Adrián. 2005. A produção da "cidade latino-americana". *Tempo Social, Revista de Soc. da USP*, vol. 17, no. 1: 111-133.
- Guran, Milton. 2000. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no. 1: 155-165.

- Hannerz, Ulf. 1997. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*, vol. 3, no. 1: 7-39.
- Harvey, David. 1980. *A justiça social e a cidade*. São Paulo: Hucitec.
- Hennion, Antoine. 2011. Pragmática do gosto. *Desigualdade e Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, no. 8: 253-277.
- Holanda, Sérgio Buarque de. 1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras.
- Ingold, Tim. 2015. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes.
- Irizar, María Paz Bajas. 2013. La experiencia como forma de conocimiento desde una antropología visual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 21.
- Landarini, Sidarta. 2021. *“Sou só uma pessoa triste”: fluxos sonoros-sensoriais no lofi hip hop*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Luna, Sergio Martínez. 2012. La visualidad en cuestión y el derecho a mirar. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 19.
- Magnani, José Guilherme C. 1992. Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. *Revista de Antropologia*, vol. 35: 191-203.
- Malta, Deborah Carvalho (et al). 2020. Distanciamento social, sentimento de tristeza e estilos de vida da população brasileira durante a pandemia de COVID-19. *Saúde em Debate*, vol. 44, no. 4: 177-190.
- Moraes, Leonardo Segura. 2018. A ideia de nação e a comunidade imaginada brasileira em Caio Prado Jr. e Florestan Fernandes. *Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais*, no. 24: 209-230.
- Novaes, Patricia Ramos. 2018. *A gentrificação periférica na cidade do Rio de Janeiro: um estudo sobre as favelas Babilônia, Chapéu Mangueira, Vidigal e Santa Marta*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Pesavento, Sandra Jatahy. 2002. *Imaginário da cidade: visões literárias do urbano* (Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre). 2ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade.
- Pesavento, Sandra Jatahy. 1995. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). *Anos 90*, vol. 3, no. 4: 115-127.
- Pinheiro, Jane. 2000. Antropologia, arte, fotografia: diálogos interconexos. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no. 1: 125-136.
- Quintana, Mário. 2005. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Rifiotis, Teofilos. 2016. Etnografia no ciberespaço como “repovoamento” e explicação. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 3, no. 90: 85-99.
- Rodrigues, Rute Imanishi. 2016. *Vida social e política nas favelas: pesquisas de campo no Complexo do Alemão*. Rio de Janeiro: Ipea.
- Roca, Lourdes. 2012. La fotografía urbana como espacio discursivo del poder. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 20.
- Rui, Taniele et al. 2021. Antropologia e pandemia: escalas e conceitos. *Rev. Horiz. Antropol.*, ano 27, no. 59: 27-47.

Valladares, Lícia do Prado. 2005. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: FGV.

Vaz, Lilian Fessler. 1994. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos: a modernização da moradia no Rio de Janeiro. *Análise Social*. vol. XXIX, no. 3º: 581-597.

Zaluar, Alba. 1998. Crime, medo e política. In *Um século de favela*, org. Alba Maria Zaluar e Marcos Alvito Pereira de Souza. Rio de Janeiro: FGV. 209-232.

Sidarta Landarini é licenciado em Ciências Sociais, mestre e candidato ao título de doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente está em processo de cotutela internacional no doutoramento em Música do Instituto de Etnomusicologia da Universidade de Aveiro (UA). Compõe o Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA/UFRJ). Atua nos campos da antropologia da música e do som, visual, emoções, urbana e digital, sociologia da música, urbana e digital, ensino de sociologia, etnomusicologia e política. Email para contato: sidlandarini@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 26/08/2022
Reapresentado em: 07/02/2023
Aprovado em: 24/02/2023