

# CAPÍTULO 5\*

## COMO A FOTOGRAFIA HUMANISTA<sup>1</sup> SE REINVENTOU NA FAVELA

*Luiz Baltar*

### **Cartier-Bresson no Jacarezinho**

A favela do Jacarezinho, vez ou outra, é lembrada nos principais telejornais do país como uma das mais violentas favelas do Rio de Janeiro. Para chegar até o Azul, comunidade que fica no topo da favela, é complicado: há estações de metrô e de trem, mas ficam distantes da comunidade, ao passo que são poucas as linhas de ônibus que chegam até lá, além disso, para desestimular, é preciso subir uma longa e inclinada ladeira. A melhor opção é chegar de mototáxi, barato e rápido. Sobe o pistão, pega a apoteose e caí na caixa d'água, seguindo essas dicas e perguntando por Léo Lima<sup>2</sup>, o gordinho que tira foto, neto da Chiquinha, alguém vai te levar, quase que pela mão, por ruas estreitas cobertas de lambe-lambes com fotos de moradores. Em frente à tendinha uma foto de um bloco de carnaval da década de 1970, mais a frente um dos muitos campeonatos vencidos pelo time de futebol do Azul, chegando à quadra, um grupo de crianças brinca de fazer cinema, criando roteiros e gravando as histórias que inventam com os equipamentos disponíveis. Estes são o personagem e o cenário que estão por trás do dia em que o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson<sup>3</sup> se materializou na favela.

### **Pensar, olhar e sentir ou espreitar, apontar, disparar, capturar...**

Sem medo de errar, podemos afirmar que poucos fotógrafos são tão conhecidos e marcaram tanto a história da fotografia quanto o autor da frase “Fotografar é colocar na

\*DOI – 10.29388/978-65-81417-74-1-0-f.89-119

<sup>1</sup> A *Fotografia Humanista*, também conhecida como *Escola de Fotografia Humanista*, manifesta o sistema filosófico do Iluminismo na prática documental social, com base na percepção de mudança social e interesse pelo ser humano em sua vida cotidiana.

<sup>2</sup> Léo Lima, aluno da turma de 2009 da Escola de Fotógrafos Populares. Morador do Jacarezinho, educador e criador do coletivo Cafuné na Laje, participou dos coletivos Favela em Foco e atualmente faz parte também do coletivo Fotografia Periferia e Memória.

<sup>3</sup> Henri Cartier-Bresson, francês nascido em 22 de agosto de 1908 e falecido em 3 de agosto de 2004, foi um dos mais importantes fotógrafos do século XX.

mesma linha de mira, a cabeça, os olhos e o coração” (srb). Henri Cartier-Bresson, considerado por muitos o pai da fotografia moderna, publicou diversos livros de fotos e uns poucos textos com reflexões sobre a sua fotografia, que ele detestava comentar. Em 1952, lançou o primeiro deles, uma antologia fotográfica que recebeu o título de *Images a La Sauvette* na edição francesa original, sendo rebatizado na edição inglesa da Thames and Hudson como *The Decisive Moment*. E foi assim, meio ao sabor do acaso, que ele recebeu de presente o conceito que marcaria a sua obra e, por extensão, todo o fotojornalismo do século XX. Mais do que uma metodologia capaz de produzir imagens inspiradoras, o momento decisivo pode ser entendido como uma filosofia e também uma estética tipicamente fotográfica.

Cartier-Bresson que, antes de mergulhar na fotografia se iniciou na pintura, conhecia muito bem as aplicações da geometria na composição dos quadros de grandes pintores e principalmente o uso da proporção áurea, dominando com maestria a composição e o enquadramento das cenas. Dominava com perfeição a composição e enquadramentos de cenas. Suas fotografias buscavam um novo tipo de plasticidade conseguida ao congelar o movimento dos elementos na película do filme. Segundo ele, “A composição deve ser uma das preocupações do fotógrafo, mas no ato de fotografar isto só acontece a partir da sua intuição, já que ele está ali para captar o momento fugidivo e todas as relações dos elementos que compõem a cena estão em movimento.” (CARTIER-BRESSON, 1952, p. 7-8). Como um arqueiro zen, o fotógrafo precisava estar em sintonia com o movimento. Destacava ainda: “No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel.” (CARTIER-BRESSON, 1952, p. 8). Câmera pronta, toda atenção ao breve momento em que o acaso se apresenta, forma e o conteúdo se conjugam.

A gente olha e pensa: Quando aperto? Agora? Agora? Agora? Entende? A emoção vai subindo e, de repente, pronto. É como um orgasmo, tem uma hora que explode. Ou temos o instante certo, ou o perdemos... e não podemos recomeçar. O desenho é uma meditação... enquanto que a foto é um tiro. Pode apagar um desenho e fazer outro. Não está lutando contra o tempo. Tem todo o tempo pela frente, é uma meditação. Mas com a foto, há uma espécie de angústia constante (CARTIER-BRESSON, 1994, n.p).

Boa parte das metáforas que associam o ato de fotografar a uma caçada parece derivar desse momento bressoniano de busca pela imagem perfeita. O filósofo tcheco Vilém Flusser (2002) também usa a analogia de um caçador se movimentando na densa floresta da cultura e diz que decifrar fotografias é entender como esse movimento de caça se deu, já que as condições culturais não transparecem facilmente. Isso explica, em parte, porque algumas fotografias precisam mais da nossa atenção para penetrar em camadas mais profundas dos seus significados. A imagem final, resultado de um longo processo e muitas vezes de um grande esforço também, é uma conquista e pode ser exibida como um troféu.

Todo fotógrafo, depois de um tempo de estrada produzindo e vendo o que outros produzem, carrega uma biblioteca de imagens na cabeça, imagens icônicas, associadas a fatos históricos ou que apresentam fortes elementos estéticos na composição. Muitas são as vezes que acessamos esse banco de referências sem perceber, principalmente quando temos que agir, quase que no automático, para não perder a ação que se desenrola diante de nós em frações de segundo, uma interação que para Cartier-Bresson se situa entre o zen e o acaso. É no calor do acontecimento que o treinamento e a experiência fazem toda a diferença.

Um fotógrafo da importância de Cartier-Bresson, ou como qualquer um dos que passaram pela mítica Agência Magnum<sup>4</sup>, que ele, Robert Capa e um grupo de fotógrafos fundaram em 1947, são considerados inspirações para os iniciantes que sonham com uma vida cheia de glamour e aventuras. Muitas gerações de documentaristas e fotojornalistas tiveram como referências os registros de guerra de Robert Capa ou os livros de Henri Cartier-Bresson e, inconsciente ou conscientemente, acessam e acionam essas imagens como modelo na hora de compor uma fotografia, buscam com calma os mesmos ângulos, a mesma luz ou orientam como os modelos devem se posicionar, mas mesmo na urgência, quando enquadram o que acontece diante da câmera em situação de reflexo, acabam reproduzindo nos próprios registros as imagens pregnantes e icônicas que habitam suas memórias.

---

<sup>4</sup> A Magnum Photos é uma cooperativa internacional de fotógrafos criada em 1947, dois anos após o fim da Segunda Guerra, em Nova York pelos fotógrafos Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David Seymour, mais William e Rita Vandivert. É a agência de maior prestígio no mundo, com escritórios em Nova Iorque, Paris, Londres e Tóquio. Para se associar, o fotógrafo ou fotógrafa precisa passar por rigorosas etapas de avaliação e ter uma carreira já reconhecida.

## **O movimento de agências independentes**

Inspirados pelas reportagens visuais que entraram para a história da fotografia, protagonizadas pelos associados da Magnus Photo, e por seu exemplo de autonomia e independência, muitas novas cooperativas, associações e agências surgiram pelo mundo. No Brasil, após o golpe militar de 1964, muitos fotojornalistas começaram a se organizar nas redações e nos sindicatos da categoria, para lutar pelos direitos autorais e pela posse dos negativos. A falta de liberdade e autonomia nas coberturas fez com que muitos se juntassem em cooperativas ou criassem as próprias agências, o que acabou se tornando um movimento forte em todo o país, principalmente no final dos anos 1970 e início dos 1980. Nesse cenário, as agências e cooperativas se tornaram um espaço alternativo de trabalho e tiveram papel importante no processo de redemocratização, realizando reportagens fotográficas que retratavam a efervescência política e social daquele período e cobrindo pautas que a mídia nacional ignorava ou cobria de forma superficial.

O país vivia ainda em uma ditadura, porém o general João Batista Figueiredo, último militar a comandar o país, pressionado por todos os lados e principalmente pela mudança de humores da opinião pública, não impediu que se configurasse momento para que artistas e intelectuais comesçassem campanhas por mais democracia e liberdade, eleições diretas e anistia política. Figueiredo iniciou um processo lento de abertura política, que possibilitou a alguns movimentos sociais e políticos poderem atuar fora da clandestinidade. Foi o período das primeiras greves de operários promovidas pelo sindicato dos metalúrgicos do ABC. Uma parte da sociedade brasileira, cansada da teatralização do poder na grande mídia, cobrava informações e debates sobre os problemas brasileiros e não sobre como foi o dia do presidente. Os movimentos sociais que se organizavam e questões como violência policial, a marginalização da população negra e indígena, a falta de moradia e a luta por direitos eram as principais temas para um fotojornalismo independente e assim, para atender essa demanda, quase que simultaneamente apareceram a Agência F4 de Fotografia (1979), primeiro com um escritório em São Paulo e depois com uma sucursal no Rio de Janeiro, Ponto de Vista (Porto Alegre, 1979), Casa da Foto Agência (Rio de Janeiro, 1979), Ágil Fotojornalismo (Brasília, 1980), a Agência Fotográfica Fotocontexto (São Paulo, 1983), Agência Angular de Fotojornalismo (São Paulo, 1985) e Agência Imagens da Terra (Rio de Janeiro, 1990).

## O bem querer na Maré

Para Cartier-Bresson chegar ao Jacarezinho foi preciso que, bem antes, nos anos 1990, outro fotodocumentarista, autodeclarado humanista, chegasse à favela da Maré para morar por um tempo em uma das palafitas que ainda existiam na região de mangue da Baía de Guanabara e assim vivenciar os problemas e conhecer de perto as soluções criativas encontradas pelos moradores para conseguirem viver em circunstâncias tão adversas. Para João Roberto Ripper<sup>5</sup>, só assim seria possível documentar o cotidiano de seus moradores. Além de fotógrafo independente, Ripper era sindicalista e ativista de direitos humanos, de modo que em suas pautas ele procurava representar seus personagens com dignidade, indo além das imagens estereotipadas com que os moradores de favela eram normalmente mostrados, ora como malandros ou desocupados, ora como criminosos ou traficantes. Naquele tempo, a iconografia da favela era produzida pelas colunas policiais dos jornais, principalmente aqueles dos quais os cariocas diziam que “se a gente torcer sai sangue” por estamparem nas primeiras páginas manchetes sobre violência com fotos apelativas de assassinados por grupos de extermínio ou mortos em confrontos com a polícia ou na guerra entre facções rivais. Sobre essa opção editorial Ripper questiona:

Como a gente pode falar de favela se a gente não ouve o povo favelado? É grave quando, editorialmente, há a determinação de que sejam esquecidas a beleza, a alegria e a vida da favela. O que a população não conhece não existe. Eu acho fundamental fazer a denúncia, mas é revolucionário buscar a beleza dos espaços segregados (informação verbal) (RIPPER, 2009).<sup>6</sup>

Ripper percebeu desde cedo que o noticiário costumava produzir uma inversão de valores ao apresentar os moradores desses espaços como violentos, quando, na prática, essas pessoas costumam ser vítimas de uma violência generalizada, uma vez que suas comunidades são disputadas por traficantes ou milicianos fortemente armados e ficam

<sup>5</sup> Em seus quase 50 anos de profissão, J.R. Ripper vem construindo uma trajetória múltipla na história da fotografia brasileira: foi repórter fotográfico na grande imprensa, jornais Luta Democrática (1973), Diário de Notícias (1974), Última Hora (1978-1982) e O Globo (1982-1987). Líder sindical que contestou o golpe militar, fotógrafo de agências independentes (Sócio-fundador da agência F4 no Rio e Imagens da Terra). Premiado inúmeras vezes na sua trajetória profissional: Interpress Photo (1982); Wladimir Herzog (1988); Internacional de Ecologia ICA (1993); Nacional de Fotografia (1997); Empreendedor Social, Fundação Ashoka (1998); Prêmio Agenda Latino-americana (2002-2003) e autor de três importantes livros (Imagens Humanas, Trabalho Escravo e Comunidades Tradicionais Brasileiras).

<sup>6</sup> Fala de João Roberto Ripper durante o debate “Direitos Humanos e Fotografia”, evento que fez parte da exposição “Imagens Humanas” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 24/07/2009.

expostas à ação truculenta dos policiais que matam em uma escala sem paralelo no mundo. Enfim, um cenário caótico que se mostra naturalizado no imaginário social, o que acaba conspirando para eclipsar a histórica negação de direitos que o poder público impõe, principalmente, à parcela da população negra e pobre.

Quando é convidado para falar sobre seu trabalho, de modo recorrente Ripper reforça que no seu ponto de vista a função de um documentarista é ser “um elo de bem-querer entre quem é fotografado e quem vê a foto”. Para que isso aconteça, é preciso que o trabalho do fotógrafo busque mostrar tanto a dor como a alegria das pessoas fotografadas, respeitando sua dignidade. Esse sentimento fica claro quando Ripper (2014) afirma: “meu desejo é que as pessoas que vêem uma foto minha queiram bem às pessoas fotografadas”. Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*<sup>7</sup>, João Roberto Ripper explica o seu processo de fotografia compartilhada:

A coisa mais gostosa na função de um documentarista é ser um elo de bem-querer entre quem é fotografado e quem vê a foto. Enquanto estou fotografando uma família, uma comunidade, gosto de ficar sempre muito tempo com aquelas pessoas. Eu apareço, digo o que faço, o que pretendo realizar ali e aos poucos vou sendo aceito para captar as coisas com naturalidade. E então consigo extrair a beleza das coisas mais simples. Eu passo a compartilhar daqueles sentimentos todos e vivo tudo com uma intensidade tremenda. Acredito que o nosso trabalho só existe com o outro e por isso tento fazer uma fotografia compartilhada. Mostro as fotos ao fotografado e discuto com ele. Para mim, a frase mais acertada do Cartier-Bresson é “o homem é mais importante do que a foto”. Assim, estou aberto para abrir mão da foto porque ela não é minha. Eu vou vendo as coisas e elas vão me encantando. E talvez mostrar esse encanto seja mesmo o nosso papel (RIPPER, 2014, n.p.).

A relação que Ripper estabeleceu com a Maré se tornou duradoura e forte. Uma das fotos de Ripper, usadas em campanha contra o trabalho infantil está até hoje na parede de uma das salas de aula do CEASM (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré) e suas imagens são ainda usadas nas aulas de Geografia do pré-vestibular comunitário. As fotos que ele vem produzindo desde o tempo em que os moradores faziam mutirão para “puxar” água da Avenida Brasil, juntando pedaços de canos até os barracos ou quando se uniam para pagar o caminhão com entulho usado para aterrar a lama do mangue, na época das palafitas, fazem parte da memória desse território e estão na exposição permanente no

---

<sup>7</sup> A ARTE do bem-querer. Paula Sacchetta. Entrevistadora. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 de junho de 2014.

Museu da Maré. Suas fotos mostram outro tempo, que só existiria nas histórias dos mais velhos, um tempo que faltava tudo, de uma vida dura, mas também de solidariedade e muita alegria. Jonatas Magno, comunicador da Maré, fala sobre o que ouvia do avô:

Meu avô disse que no processo de aterramento e construção deste bairro muitas dificuldades foram encontradas. Uma delas era o fato de o caminhão com os entulhos parar próximo à Avenida Brasil, já que não tinha condições de entrar por aqui, por isso os materiais eram trazidos por cima de pontes de madeira, utilizando carrinhos de mão, levando-os até o local desejado. Esse processo era intercalado entre o grupo de moradores que havia pago pelo caminhão. Outra observação feita por ele foi que não tinha água encanada, era necessário ir até a Avenida Brasil com barricas de água, entre outras coisas que eram possíveis para o transporte. Essa era só mais uma das dificuldades enfrentadas. Banheiro? Não tinha também. O banheiro improvisado era um buraco nas estacas de madeira, que serviam como suporte para as pessoas se locomoverem e não cair no manguezal. [...] A Maré é bem mais que os jornais retratam, ela tem uma história, tem vida, tem arte, tem educação, tem gente que merece ser respeitada e, não, abandonada, como ocorre na maioria das favelas do Rio de Janeiro (MAGNO, 2018, n. p).

## O senso comum

A filósofa Marilena Chauí (2006) explica, em *Simulacro e poder - Uma análise da mídia*, como o senso comum é criado e alimentado pelos meios de comunicação, corroborando, de certa forma, a percepção de Ripper sobre o tema. Em seu texto, Chauí chama a nossa atenção para o modo como a verdade de uma elite econômica e política, conservadora e moralista, carregada de preconceitos sociais, religiosos, racistas e machistas, está presente nas falas de entrevistados escolhidos para comentar as notícias ou está nos comentários de formadores de opinião instigados a falar de suas preferências e hábitos sociais:

Não é casual que os noticiários, no rádio e na televisão, ao promover entrevistas em que a notícia é intercalada com a fala dos direta ou indiretamente envolvidos no fato, tenham sempre repórteres indagando a alguém: 'O que você sentiu/sente com isso?' ou 'O que você achou/acha disso?' ou 'Você gosta? Não gosta disso?' Não se pergunta aos entrevistados o que pensam ou o que julgam dos acontecimentos, mas o que sentem, o que acham, se lhes agrada ou desagrade (CHAUÍ, 2006, p. 6).

Em sua argumentação, Chauí explica que na cobertura e na interpretação das notícias e dos fatos, a procura é sempre pela opinião, gostos e preferências pessoais, ou

seja, o senso comum sendo reforçado como padrão universal. É nesse sentido que as “personalidades” como modelo de sucesso são indagadas sobre tudo:

[...] o que estão lendo no momento, que filme foram ver na última semana, que roupa usam para dormir, qual a lembrança infantil mais querida que guardam na memória [...] o que sentem diante de uma catástrofe nuclear ou ecológica, ou diante de um genocídio ou de um resultado eleitoral [...] Os assuntos se equivalem, todos são questão de gosto ou preferência, todas se reduzem à igual banalidade do 'gosto' ou 'não gosto' (CHAUI, 2006, p. 7).

Ao ver e ouvir os noticiários, acabamos nos deparando muito pouco sobre as causas e consequências dos fatos apresentados, em contrapartida somos bombardeados pela opinião das pessoas que têm sua credibilidade atestada pela mídia e ficamos limitados ao espetáculo das imagens e dos textos narrados por entrevistados, os quais costumam espelhar recorrentemente a posição da emissora. Não é à toa que alguns desses nomes se repetem exaustivamente no noticiário.

Para a pensadora norte-americana Susan Sontag (1977), o papel do entretenimento e das imagens na sociedade capitalista é criar uma cultura visual que produza certa passividade no espectador, o qual é levado a aceitar, desejar e consumir, quase sem questionamentos, atuando como uma espécie de anestésico para que a massa consiga tolerar as frustrações que abrem feridas de classe, raça ou sexo.

Para Sontag (1977), no estágio atual do capitalismo, a liberdade de consumir imagens e bens é equiparada à liberdade em si. Guy Debord (1997), no seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, também fala da sensação de liberdade ilusória como um triunfo do neoliberalismo em escala mundial, concordando que no capitalismo a única liberdade é a de consumir. Um consumo que estrutura as relações sociais e define quem somos na sociedade: cidadãos consumidores.

A rigor, pouco interessa se os fatos apresentados são verdadeiros ou falsos. Para que algo seja aceito, basta ser atraente, desejável, plausível ou dito por alguém ou por um meio visualmente confiável. Nesse sentido, a fotografia também pode ser instrumento de validação, já que repetidamente é aceita como documento de comprovação, na medida em que é preciso estar presente na cena e testemunhar o fato para produzir algum registro, porém sabemos que não existe fotografia livre de manipulações, sejam elas técnicas, estéticas ou ideológicas. É certo que fotógrafos não criam fatos, mas criam pontos de vista.



Nesse sentido, em sincronia com a agenda midiática nacional, a fotografia serve para endossar as pautas propostas pelos veículos de mídia, os quais pretendem modelar a opinião pública da disputa sobre as narrativas que se consolidam como verdades.

Ao exemplificar o uso discursivo das imagens pelas mídias, o pesquisador Rodrigo Rossoni (2009), alerta sobre como a percepção dos telespectadores ou leitores é conduzida pelo uso técnico de lentes e pela escolha de enquadramentos. Além disso, o processo editorial em si procura favorecer a construção de um senso comum, como, por exemplo, a relação direta entre a cidade do Rio de Janeiro, a violência e a criminalidade, que é constantemente reforçada, graças à cobertura recorrente de eventos extraordinários ou específicos que generalizaram a imagem de uma cidade violenta e que na maioria das vezes colocam a favela como principal responsável. Para Rossoni (2009, p.89), às favelas “[...] são direcionadas todas as ações discursivas como geradoras/produtoras da violência nas cidades. Cria-se assim, no imaginário social, a necessidade de se colocar um fim às favelas e, a saída mais óbvia, seria a sua remoção.”

Ao longo de 2005 o jornal O Globo publicou uma série de reportagens intitulada “O cerco aos cartões postais” nas quais destacava o crescimento das favelas como uma grande ameaça à cidade formal. Citando o exemplo, o pesquisador descreve assim a intenção da editoria do jornal em não produzir reflexão de sentido, mas compartilhar uma opinião e reforçar o senso comum:

Ao observar as matérias é possível perceber que elas expõem uma preocupação estética, ambiental e de classe devido ao avanço das favelas. Em nenhum momento evidencia-se a preocupação com o ser humano que habita essas comunidades. [...] Ao contrário, o sentido que se configura é o de que a cidade maravilhosa está ameaçada por um “organismo estranho” (o estrangeiro), uma espécie de vírus, cujo poder, aos poucos, mina “seus moradores” e turistas (pessoas de bem), de desfrutá-la (ROSSONI, 2009, p.89).

As fotografias usadas nas capas e no corpo das matérias dessa série, apresentavam a favela em um ângulo específico, estudado para dar a ilusão que a favela estava avançando sobre os “cartões-postais” da cidade, estrangulando ou devorando o Pão de Açúcar, o Maracanã, a Pedra da Gávea, o Sambódromo da Marquês de Sapucaí e o Relógio da Central do Brasil, para isso são utilizadas lentes teleobjetivas com grande distância focal, maiores que 200mm, que aproximam assuntos muito distantes criando uma ilusão de ótica através do achatamento dos planos. Para exemplificar, cito a foto de capa do jornal O

Globo, na qual o Morro do Fogueteiro, no Rio Comprido, aparece colado ao monumento do Cristo Redentor, embora este se encontre a aproximadamente três quilômetros de distância.

Flusser (2002) sugere que as imagens são mediações entre os homens e o mundo, alertando para o fato de que passamos a viver em função das imagens, em vez de nos servirmos delas. A grande imprensa conhece o poder simbólico que a imagem exerce sobre os destinatários e sabe também que apenas mostrá-las já não é suficiente. Em uma sociedade tão visual como a nossa, é preciso intermediar a realidade, ficcionar, transformando-a em uma experiência palatável.

A ideologia de classe que domina boa parte dos meios de comunicação e se manifesta como padrão de humanidade e bem viver, não reconhece a beleza, os modos de vida e os fazeres das classes populares, nega para elas o reconhecimento de vida digna fora do consumo, desqualifica sua cultura e ignora suas lutas. As tarefas que se impõem nessa disputa coincidem com muitos dos objetivos da chamada “fotografia popular”, que busca criar um novo imaginário sobre os territórios populares, desmontando a ideia de serem lugares violentos e habitados por moradores desprovidos de humanidade. Ou seja, é imperativo reinterpretar a realidade, revelando a poesia de um cotidiano pleno de beleza e denunciando as operações invisíveis tramadas para estigmatizar a favela. Só assim poderemos compreender as causas da desigualdade social e buscar as mudanças sociais e políticas que se impõem.

Nesse sentido, Ripper (2009) explica<sup>8</sup> a importância da fotografia que mostre a beleza e ajude a mudar o senso comum.

A fotografia tem uma coisa muito clara. Se as pessoas não viram, não existe e, portanto, se não é mostrado, não é conhecido, não faz parte do conteúdo de informações que faz o senso crítico coletivo. Isso acontece com o belo, com a dignidade e com as realizações dos segmentos com menor poder aquisitivo. Hoje, tão importante quanto denunciar é mostrar a beleza das populações que sofrem esse enorme processo de censura, de exclusão visual de sua beleza e portanto, de segregação, de estigmatização através da violência, de marginalização e de criminalização. (informação verbal) (RIPPER, 2009).

---

<sup>8</sup> Fala de João Roberto Ripper durante o debate “Direitos Humanos e Fotografia”, evento que fez parte da exposição “Imagens Humanas” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 24/07/2009.

## Escola de fotógrafos populares

Um grupo de meninos e meninas, no início dos anos 2000, interrompia a todo o momento a travessia de Ripper pela favela, pedindo para serem fotografados ou para olharem através do visor da câmera, alguns serviam de guia e o introduziam nas próprias casas: “tira uma foto com a minha mãe”. Elisângela Leite<sup>9</sup> (LEITE, 2009, n.p. apud BALTAR, 2009, n.p.), moradora da Nova Holanda, lembra: “No momento que me envolvi com a fotografia comecei a enxergar as coisas à minha volta com outro olhar. Veja bem, a fotografia sempre esteve aí nas revistas, jornais e tantos outros meios de suporte para ela, mas talvez a diferença, pra mim, foi conhecer a fotografia humana, feita com afeto e respeito ao outro de João Roberto Ripper.” Hoje alguns desses jovens estão na faixa dos 40 anos e são, eles próprios, referência para outros jovens que querem poder contar suas próprias histórias e produzir um novo repertório visual sobre seus territórios.

Em 2004, João Roberto Ripper foi convidado por Jailson de Souza, um dos fundadores do Observatório de Favelas<sup>10</sup>, para produzir o material fotográfico do livro *Favela: Alegria e Dor na Cidade*, cuja autoria Jailson divide com Jorge Barbosa. Ripper aceitou, mas sugeriu um caminho alternativo: daria aulas de fotografia para os moradores da Maré, para que eles próprios pudessem produzir as imagens que seriam publicadas no livro. A ideia, prontamente abraçada pela direção do Observatório de Favelas, era formar fotógrafos capazes de documentar os espaços populares sob a ótica do pertencimento e, consequentemente, projetar um novo olhar sobre a favela e a cidade.

O curso, batizado como Escola de Fotógrafos Populares (EFP), teve sua primeira turma oferecida ainda em 2004, com financiamento de Furnas. Essa primeira edição da EFP durou quatro meses, em uma versão muito embrionária e bem diferente do que viria a ser o projeto, contudo, para o professor Dante Gastaldoni<sup>11</sup>, nesse momento, Ripper foi visionário.

---

<sup>9</sup> Elisângela Leite, aluna da turma de 2007 da Escola de Fotógrafos Populares. É moradora da Maré e integrante dos coletivos Favela em Foco e Fotografia Periferia e Memória e participa do Projeto Folia de Imagens.

<sup>10</sup> Criado em 2001, o Observatório de Favelas, com sede no complexo da Maré, zona norte, Rio de Janeiro é uma organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP).

<sup>11</sup> Dante Gastaldoni formou-se em Jornalismo e Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense, respectivamente em 1975 e 1980, concluindo em 2005 seu Mestrado em Comunicação Imagem e Informação. Entre 1974 e 1983, trabalhou como repórter, redator e editor no Jornal do Brasil, de onde saiu para dirigir a Editora Gama Filho (1983/2011). Foi professor da Universidade Federal Fluminense (1980/2016) e leciona Fotojornalismo na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 1983. Em paralelo, exerce atividades de curadoria e consultoria em projetos culturais.

Ao criar, simultaneamente com a Escola, a agência Imagens do Povo – e ele já tinha uma farta tradição de trabalho em agências, tendo atuado na F4 e no Imagens da Terra – Ripper permitiu que o fotógrafo formado no curso tivesse condições mínimas de sustentabilidade: ter um banco de imagens para postar suas fotos, uma administração que pudesse vender pauta e fidelizar alguns clientes. A ideia, ainda muito mambembe, tinha esse binômio extremamente inovador de oferecer uma agência-escola. Agência-escola, para mim, foi a palavra-chave. Neste cenário, em que a escola estava se montando e a agência não estava nem sequer formatada, Ripper convidou a mim e a diversas outras pessoas para irmos até a favela e darmos aulas. Ele precisava de um suporte da Academia. O cara tinha excelentes ideias, mas ainda não era um professor. Hoje ele é (GASTALDONI, 2020, n. p.)<sup>12</sup>.

Ainda em 2004, ao se juntar a Ripper e a Ricardo Funari<sup>13</sup> na coordenação, Gastaldoni trouxe a experiência acadêmica necessária para organizar as bases da Escola de Fotógrafos Populares, um projeto cujo lado inovador era ser um curso de fotografia que formava mão de obra para uma agência de fotógrafos independentes, pautados em documentar as periferias, um olhar de dentro para disputar as narrativas sobre as favelas. Segundo Gastaldoni (2020, n.p)

A fotografia apareceu como uma ferramenta poderosíssima de enunciação, de discurso, principalmente na era digital para cá. Qualquer menino ou menina, com uma câmera digital simples ou um celular, pode dar um contundente depoimento sobre o mundo, sobre seu tempo. Poucos instrumentos têm essa potência de um modo tão claro como uma câmera fotográfica. A fotografia facilita muito essa explosão que tem nas periferias por causa da especificidade de sua própria linguagem. Ela fala com o analfabeto e ao mesmo tempo fala com todas as linguagens. Há um entendimento ali que é transnacional e inclusive é transleitura.

O curso tinha ambição de ser o mais completo possível, um curso de excelência, unindo formação técnica e humanismo. Aulas de filosofia, história da arte, história do Rio de Janeiro, histórias da favela eram ministradas por moradores e ativistas dos direitos humanos. Em 2012, quando foi oferecida a última turma da Escola de Fotógrafos Populares, o conteúdo programático foi de 600 horas-aula, distribuídas em três linhas de

<sup>12</sup> Dante Gastaldoni em entrevista ao Blog da Revista Zum sobre os 15 anos de história da Escola de Fotógrafos Populares. Janeiro de 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/escola-de-fotografos-populares/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

<sup>13</sup> Ricardo Funari, fotojornalista carioca, trabalhou na Revista Manchete, Agência Imagens da Terra e Jornal O Globo, neste como coordenador do laboratório fotográfico durante a implantação do sistema digital nos anos 90. Foi co-fundador do curso de fotografia Imagens do Povo na Comunidade da Maré. Foi o responsável técnico pela mudança do sistema do Banco de Imagens do Programa Imagens do Povo, em 2011. Documenta questões sociais e ambientais em todo o Brasil desde 1989.

trabalho: uma delas era a Linguagem fotográfica, a parte técnica da fotografia; uma segunda parte era Informática aplicada à fotografia, centrada basicamente no Photoshop; e uma terceira era Fotografia documental e olhar autoral. Ao longo do curso, diversos fotógrafos, pesquisadores e artistas foram convidados a apresentar seus trabalhos. A Escola foi também um laboratório que permitiu ao professor Dante experimentar novas propostas pedagógicas:

Nunca tivemos um programa idêntico em dois anos seguidos. Sempre foi aperfeiçoado, adequado às circunstâncias. A matriz da escola é totalmente mutante. É outra diferença importante da Universidade, onde você faz um currículo e demora 10 anos pra mexer. Por isso não gosto da expressão grade curricular. Uso matriz porque grade engessa, grade é uma prisão (GASTALDONI, 2020, n.p).

Os grandes nomes da história da fotografia e trabalhos documentais que marcaram época eram apresentados intercalados com palestrantes convidados, os quais falavam sobre a própria carreira, suas experiências e processos. Tudo era descoberto, um mundo novo de possibilidades se abria para jovens que até então tinham pouco ou nenhum contato com fotografias no ambiente familiar, sem registros de casamentos ou aniversários e agora eram estimulados a contar a história do seu território, apresentando um trabalho autoral na conclusão do curso.

Entre os alunos que passaram pela escola de Fotógrafos populares um depoimento é recorrente: a raridade de registros fotográficos na família e em alguns casos a inexistência, por isso em diversos momentos falam da importância da fotografia que passaram a fazer como registro de memória familiar e de eventos da própria comunidade. Francisco Valdean<sup>14</sup>, aluno da primeira turma conta que a infância inteira está representada em uma única foto, dele e do irmão, feita por um fotógrafo lambe-lambe que passou pela sua cidade, no interior do Ceará, essa memória única mesmo sendo muito vista e manuseada, durante anos, está perfeitamente conservada graças ao valor sentimental e aos cuidados extremos, como afirma Valdean "Minha mãe tem o maior cuidado com essa imagem, porque ela é única, sabe? Não pode rasgar".

---

<sup>14</sup> Francisco Valdean é morador da Maré e foi aluno da Turma de 2004 da Escola de Fotógrafos Populares, trabalhou como indexador do Banco de Imagens do Imagens do Povo e foi Coordenador do projeto junto com Bira Carvalho.

## O humanismo da Maré

E foi assim que o francês Henri Cartier-Bresson e seu momento decisivo chegaram na Maré em 2004, ano do seu falecimento. Suas imagens projetadas e comentadas com entusiasmo pelo professor Dante Gastaldoni, encantando os alunos com a apresentação de composições fotográficas que no lugar de apenas mostrar o mundo, brincavam com os elementos da cena como um jogo.

As imagens de Cartier-Bresson estiveram presentes nas aulas de história da fotografia que começaram com a projeção de ensaios clássicos, como a cobertura das guerras da Crimeia por Roger Fenton, em 1855, e da Guerra da Secessão nos EUA em 1860, por Matheus Brady. Na sequência, foram apresentados outros fotojornalistas e documentaristas com compromisso social, entre eles os norte-americanos Lewis Hine e Jacob Riis, os quais acreditavam que a fotografia poderia ser uma arma para mudar as condições de pobreza e de moradia da classe operária nos Estados Unidos.

Nos primeiros anos do século XX, Lewis foi contratado pela National Child Labor Committee para mostrar a exploração e as péssimas condições de trabalho a que dois milhões de crianças eram submetidas, enquanto mão de obra barata. De 1908 até 1924 Lewis viajou pelo país fotografando mais de cinco mil crianças, das mais variadas idades e exercendo diferentes tipos de funções, ajudando a compor um documento que serviu para alterar a regulamentação do trabalho infantil nos Estados Unidos.

O uso da fotografia como ferramenta de ativismo político e todas as possibilidades de transformação pessoal e coletiva que se abrem para jovens favelados ficam ainda mais próximas da realidade quando ouvem os relatos de Ripper e seus mais de 30 anos de imersão em lutas sociais. Histórias sobre as muitas viagens pelo interior do Brasil, as documentações comissionadas pela Organização Internacional do Trabalho (OIT) para denunciar o trabalho escravo e muitas outras que não apresentavam a linguagem do fotojornalismo tão bem conhecida pelos moradores dos espaços populares. A referência presente para esse público das comunidades populares era a de que quando a polícia entrava na favela, junto entravam os fotojornalistas para publicarem imagens sobre violência, crime e mortes. Ao contrário, os retratados de Ripper se mostravam altivos, com histórias para contar. Na série sobre trabalho escravo, por exemplo, o fotógrafo fala com emoção da foto de uma família de carvoeiros, da qual transborda uma sensação de afeto.

Na imagem, um casal abraçado reproduz a clássica pose de retrato das famílias burguesas, com o homem ao centro, envolvendo com o braço esquerdo a esposa e tendo o filho à direita, mas aqui pai e filho trocam olhares de carinho e admiração.

Os relatos de Ripper contavam outra história da Maré, do Alemão, de Manguinhos, do Jacarezinho e das populações tradicionais pelo país afora. Uma história de afetos, de sorrisos e gargalhadas, de olhares apaixonados com beijos e abraços, uma mesa de duplas jogando sueca na esquina do beco e crianças brincando na piscina plástica montada na calçada da rua que é ao mesmo tempo lugar de jogar bola, de assistir a final do campeonato com os vizinhos ou de acender a churrasqueira e beber uma gelada só porque é sábado ou enfeitar tudo com balões e fazer a festa de aniversário do neto. Todos os tipos de sociabilidade e alegria que a grande imprensa nunca teve interesse em mostrar. Fotografar a beleza da favela e dos territórios populares, com proximidade, construir com essas imagens um acervo iconográfico inédito da cidade, disputando a narrativa sobre as favelas de serem não-lugares era uma proposta estética e política revolucionária que logo foi reconhecida e premiada.

Para Monara Barreto<sup>15</sup>, moradora do Alemão

A fotografia é muito usada para registrar denúncias, essencial na publicidade e em trabalhos artísticos... mas o que difere a fotografia popular da tradicional é a forma como o registro é feito. A fotografia popular se faz na ligação entre o fotógrafo e a pessoa fotografada. A fotografia popular se insere no meio em que a maioria dos registros comuns são feitos. Incluindo fotos de costumes, do cotidiano e da cultura das comunidades, mas de forma poética e respeitando a integridade do fotografado, de maneira doce e honesta, sem manipulações e sem interesses. O fotógrafo popular é empático, eternizando através das suas lentes uma história real, desmistificando a imagem negativa massificada de certos locais (BARRETO, 2019, n.p. apud BALTAR, 2019, n.p)<sup>16</sup>.

A agência Imagens do Povo (IP) possuía câmeras e equipamentos coletivos, que os fotógrafos poderiam usar para cobrir pautas comerciais, assim os fotógrafos que integravam a agência começaram a ser chamados para trabalhar nas mais diversas pautas, primeiro para as organizações de esquerda e depois para grandes clientes corporativos, o

---

<sup>15</sup> Monara Barreto é moradora do Complexo do Alemão, foi aluna da EFP turma de 2009 da Escola de Fotógrafos Populares. É integrante do coletivo Fotografia, Periferia e Memória.

<sup>16</sup> Monara Barreto em depoimento dado para o artigo "Afinal, o que é fotografia popular?" Rio de Janeiro: Ateliê Oriente, 2019. Disponível em: <https://www.atelieorient.com/blog/21/3/2019/afinal-o-que-fotografia-popular>. Acesso em: 12 ago. 2022.

que permitiu comprarem o próprio equipamento e terem maior autonomia para realizar as próprias documentações.

## **Brincando com Cartier-Bresson no Jacarezinho**

A proposta de fotografia humanista de Cartier-Bresson e de Ripper, que inspirou os primeiros fotógrafos formados na EFP, vai se favelizando nas trocas que os fotógrafos e fotógrafas vão realizando no processo de documentar as próprias vidas e a dos seus vizinhos, enxergando no entorno de suas casas um material rico para ser registrado e a necessidade de construir uma memória compartilhada. Desde o início a prática da fotografia popular não foi a do fotógrafo sozinho com sua câmera, flanando pelas ruas à espreita do momento decisivo, mas uma atividade coletiva, festiva e de trocas. As poucas câmeras existentes no início do projeto eram compartilhadas entre dois ou três fotógrafos durante as pautas, assim além de alegria e entusiasmo com os eventos que documentavam, dividiam também dicas técnicas, como por exemplo, sobre como acertar a exposição de uma luz difícil ou qual o melhor uso do flash. Com o tempo foram se acumulando muitas histórias de “perrengues” ocorridos nas pautas e o jogo de cintura para contornar os contratempos. Solidariedade, camaradagem, malandragem e muita zoeira faziam parte das práticas de grupo que se tornava unido como uma família.

Foi em 2010 que o inusitado encontro do maior ícone da fotografia mundial com jovens fotógrafos da periferia aconteceu. Neste ano foi oferecido o curso Formação de Educadores em Fotografia Popular, patrocinado pela Embaixada da Suíça, coordenado por Dante Gastaldoni e concebido com foco nos alunos já formados em anos anteriores, para atender à crescente demanda por oficinas de fotografia. Logo na aula inaugural foi solicitado aos alunos que realizassem, como trabalho de conclusão do curso, ensaios críticos sobre a qualidade e a oferta de água nas favelas, aí incluída a falta de saneamento básico. A turma se dividiu em grupos e foram produzindo seus respectivos ensaios, à medida que as aulas eram ministradas por professores convidados, versando sobre História da Arte, História da Imprensa, Pedagogia e Didática, entre outras. Um dos grupos, composto por Francisco César, Léo Lima, Monara Barreto e Paulo Barros, propôs falar da água a partir de uma releitura das fotos de Cartier-Bresson, como forma de homenagear o criador da Magnum. E foi assim que durante algumas tardes, na comunidade do Azul, alto do Jacarezinho, foi produzido o ensaio que envolveu a família de Léo Lima e amigos.



As fotos foram feitas nos espaços comuns da favela onde moravam, diante dos olhares curiosos da vizinhança. Na falta de vinho, a inspiração veio mesmo da cerveja gelada. As crianças da comunidade se envolveram em todas as etapas, orgulhosas de se verem como em um espelho, refletindo uma realidade visualmente próxima, mas separadas por um oceano e com décadas de diferença. Era brincar e fazer junto, sem hierarquia entre fotógrafos e modelos, tudo junto e misturado.

Para o filósofo grego Platão (1972), a perfeição estava nas ideias e caberia aos artistas a cópia ou mimesis. O que o artista faz é materializar uma ideia para comunicar um conceito com a mimesis que produz, mas quando o que mais importa, quando o objetivo não é a cópia e sim o processo? Muito mais que reproduzir ou fazer uma releitura das imagens de Cartier-Bresson estampadas no livro, a intenção era brincar e fazer junto, coletivamente, sem hierarquia entre fotógrafos e modelos. Junto e misturado na favela significa cumplicidade, solidariedade e empatia.

Logo após o clique ser feito, todos se reuniam em torno da câmera para olhar a imagem capturada no visor e comparar com a do livro. Interessava ver a performance de cada um e principalmente como o cenário do Jacarezinho se parecia com o das fotos sendo tão diferente, era quase mágico ver as imagens que inventavam.

Na edição do material produzido, o processo é coletivo e cada um que foi fotografado tem o direito de dizer não estou bem na foto, não me acho bonito ou essa imagem não nos representa com dignidade e nesses casos a foto é apagada. Você está diferente, tem que chegar mais para o lado, vamos fazer de novo. Seguindo o processo de edição compartilhada aprendida com Ripper, o fotografado precisa ter a dignidade preservada na fotografia, se sentir bonito. "O processo de exclusão passa pela anulação da beleza" e é papel do documentarista criar um elo de bem querer entre quem vê a foto e o fotografado. Não fiquei bem, vamos repetir! Quem não estava sendo fotografado ou fotografando, folheava o livro imaginando qual das fotos poderia ser reproduzida e em que cenário da favela. Pega um cobertor na sua casa e aproveita, traz uma bicicleta também.

Essas tardes de brincadeira e fazer junto, onde todos eram modelos, produtores e diretores de cena, em uma produção que mostrava a realidade e os problemas do Jacarezinho ficaram na memória das crianças que passaram a cobrar: Léo, quando vai ter de novo? Quando o trabalho final foi exibido, durante a aula de Psicologia das Formas,

ministrada pela professora convidada Rosa Cristina Monteiro, a sala explodiu em aplausos e gargalhadas. Sucesso total.

Em 2013, Léo Lima e Aline, sua então companheira, ocuparam a casa da mãe de Léo e teve início uma brincadeira de fazer cinema com as crianças do Azul. Léo, que já tinha alguma noção de escrever roteiros e experiência como professor em oficinas de pinhole para crianças na Maré, começou a trabalhar com elas as “historinhas” que criavam e depois filmavam nas tardes que todos estavam desocupados. As crianças pegaram gosto pela brincadeira, gostavam de se ver na tela do computador e estavam interessadas em aprender todo o processo. Assim nasceu a pedagogia do Cinema Brincante e o Cafuné na Laje<sup>17</sup>, com crianças de várias idades atuando como personagens das histórias que inventam ou que adaptam para o cotidiano da favela, se organizando como equipe para as tarefas de produção.

Hoje, o Jacarezinho é uma das poucas favelas do Rio onde ainda é possível circular com uma câmera fotografando o cotidiano dos moradores, graças às muitas ações que Léo Lima e o Cafuné na Laje realizaram dentro da comunidade, tendo os moradores como autores e protagonistas. Enquanto em outras favelas, uma câmera, na mão de alguém de fora, entra “roubando” imagens de moradores, os quais, por sua vez, não sabem como serão usadas, podendo inclusive ser motivo para futuras operações policiais, no Jacarezinho as imagens produzidas retornam em forma de memória afetiva. Foi o que aconteceu com o filme *Favela que me viu crescer*, documentário realizado pela Cafuné na Laje e o Norte Comum<sup>18</sup>, retratando a vida de antigos moradores do Jacarezinho, tais como Tia Dorinha, Vó Chiquinha, Tião do Azul e Mais Preto. O lançamento do documentário foi feito em um sábado na quadra do Azul, com presença de todos os moradores, cerveja e churrasco durante o dia inteiro.

No evento de lançamento aconteceu também a exposição *Outro Olhar*, feita de lambe-lambes colados nas paredes por toda a favela, que se transformou em galeria, com imagens cedidas pelos moradores, constituindo uma memória afetiva composta por antigos

---

<sup>17</sup> O nome *Cafuné na Laje* (Disponível em: : [https://www.youtube.com/channel/UCHMqRJn1B\\_D\\_8\\_JxO-eXNKVw/videos](https://www.youtube.com/channel/UCHMqRJn1B_D_8_JxO-eXNKVw/videos). Acesso em: 12 ago. 2022. surgiu quando Léo e Aline observavam a troca de carinho de dois gatos, afeto que transbordava para quem assistia. Sentimento similar que sentiam ao passar tardes inteiras editando os vídeos da garotada. O *Cafuné na Laje* já mais de 20 curtas metragens, com aproximadamente 5 minutos, feitos de forma independente e 2 documentários (*Favela que me viu crescer* e *Tempo da terra*).

<sup>18</sup> *Norte Comum*, mais que uma produtora cultural, se tornou um movimento de divulgação e promoção da cultura suburbana carioca, durante anos realizaram projetos que deslocavam atenções e patrocínios para a produção de eventos nascidos nos subúrbios.

carnavais, jogos inesquecíveis, ressacas, nascimentos e casamentos. Nas páginas do facebook, os moradores comentavam com entusiasmo: “Tem foto do Largo do Zé Pato, do Areal da beira do rio, do Antônio Capeta, do Beco do Levi, da Maria Fubica lavando as panelas!”, “Olha só, tem Xerereú, Neusinha e Bocarel!”, “Que saudades, ainda cheguei a pegar esse tempo quando era menorzinho, junto com meu amigo de infância André. Ai Dedé, lembra? Logo depois inauguraram o Pistão”.

## **Afinal, o que é fotografia popular?**

Embora existissem outras experiências de fotografia popular no Brasil e no Rio de Janeiro, com exemplos de fotógrafos que construíram carreiras profissionais fazendo fotografia social de casamentos e festas nos lugares onde viviam (exemplo de Tião, no morro da Providência e Rodrigues Moura, no Complexo do Alemão), ainda não existia um projeto de formação integral voltado para uma fotografia popular como o apresentado quando foi criada a EFP. Segundo Dante, Ripper não conhecia nenhuma experiência semelhante quando pensou em dar o nome de Escola de Fotógrafos Populares ao projeto. A expressão nasceu meio ao sabor do instinto, antes mesmo do conceito ideológico que viria a ter, mas exerceu uma influência que acabou se irradiando por todo o Brasil, com reverberações em várias partes do mundo.

A definição de Fotografia Popular passou a ter para os cariocas outro significado, não mais associado às atividades dos fotógrafos lambe-lambe que faziam retratos 3x4 nas praças ou dos fotógrafos ambulantes que corriam o interior e os subúrbios fazendo álbuns e pôsteres com retratos das famílias. O conceito do que seria uma Fotografia Popular foi tomando corpo, desde os anos 2000, com as primeiras turmas da EFP na Maré, como um conjunto de práticas éticas, estéticas e políticas inspiradas no trabalho de fotógrafos humanistas que usaram a fotografia como instrumento de denúncia em apoio a diversas lutas sociais. Por conta da sua origem na favela, a Fotografia Popular traz muito da proposta política do movimento de comunicação comunitária<sup>19</sup>, forte nas periferias de toda a América Latina, como um movimento político das esquerdas e das igrejas progressistas, desde os anos 1970, que encontrou um campo fértil para florescer na Maré, graças ao

---

<sup>19</sup> Comunicação comunitária, também denominada de popular, alternativa, participativa, horizontal, etc. Tem como proposta política ser realizada a partir das comunidades e dos movimentos sociais. Pensa os meios de comunicação como instrumentos para uma educação popular transformadora.

encontro entre as demandas locais e a fotografia humanista praticada por Ripper, ligada desde sempre aos movimentos sociais e às lutas em defesa dos direitos humanos.

É possível afirmar que ao se nomearem fotógrafos populares, os alunos da EFP assumiam um conjunto de valores herdados da fotografia documental humanista e passem a usar a fotografia como uma ferramenta de ativismo político, também é certo que muitos fotógrafos, fotógrafas e coletivos pelo Brasil se autodenominam fotógrafos populares, mesmo sem terem passado pela formação da EFP na Maré. Isso se dá por terem sido alunos das oficinas de Fotografia do Bem Querer, ministradas por Ripper durante todos esses anos, terem tido contato com o trabalho dos fotógrafos populares através de palestras, rodas de bate papo, pelas redes sociais, ou das atividades do projeto *Fotografia, Periferia e Memória*, realizadas durante todos esses anos sob a coordenação de Dante Gastaldoni. É no fazer compartilhado e na troca de experiências com os ex-alunos mais antigos e principalmente inspirados na mística da trajetória profissional de Ripper, que as práticas da Fotografia Popular foram sendo construídas, afirmadas e por fim adotadas enquanto militância política. O engajamento dos fotógrafos populares em representar a beleza dos territórios, o cotidiano e as relações de afeto dos moradores, produzindo e buscando meios de divulgar essas imagens, desempenhou um papel fundamental na luta contra as opressões do Estado e o preconceito da sociedade, por envolver nessas disputas o cuidado estético, símbolos e conceitos positivos sobre as favelas. Enfim, o fato dos moradores das favelas assumirem o controle dos meios e dos modos de produção e reprodução de imagens conspirou para pôr em curso um poder simbólico que é revolucionário.

A trajetória profissional de Ripper e o movimento de comunicação popular trazem como pontos em comum as críticas sobre a atuação das mídias hegemônicas na representação das favelas, mostradas sempre como lugar violento, sem belezas e carente de tudo, em oposição à veiculação perigosa de uma “história única”, conceito apresentado pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009) que mostra como a repetição e reforço de estereótipos justificam diversas ações criminosas cometidas pelo Estado.

Fotografia Popular ou periférica, como passamos a conhecer, é a fotografia usada como ferramenta de comunicação e memória nas disputas políticas por novas narrativas. Nunca foi um movimento organizado, não tem manifesto formal de criação ou acúmulo de reflexão capaz de estruturar um corpo teórico que identifique e delimite práticas comuns,

mas é um movimento forte, que vem crescendo em todos os territórios populares de norte a sul do Brasil, e se tornou mais ativo nos últimos cinco anos, com a popularização da fotografia digital, melhoria das câmeras dos *smartphones* e as possibilidades de uso dos novos meios digitais como mídia.

Se no início a Fotografia Popular foi se difundindo através das práticas dos alunos que passaram pela Escola de Fotógrafos Populares (EFP) e pela agência Imagens do Povo (IP), hoje novos coletivos, fotógrafos e fotógrafas das mais diversas origens, vindo das periferias urbanas, das aldeias ou de quilombos, passam a se conhecer graças às redes sociais, formam redes para ajudar na divulgação de ações e projetos estreitando laços de solidariedade e apoio, trocam experiências de como atuar nos territórios, se influenciam esteticamente e viram referência para os que virão. Uma renovação constante.

Em alguns estados, quem produz fotografia popular ou de favela se apresenta como fotógrafo de periferia ou periférico, o que ajuda a demarcar um campo dentro da fotografia documental. Nesses casos, a periferia é entendida como lugar fora de uma centralidade hegemônica. Em um encontro de coletivos de fotografia na cidade de Fortaleza, os integrantes dos coletivos Zóio e Perigrafia falaram sobre as dificuldades que enfrentavam para conseguir espaço com suas produções centradas em temáticas registrando o cotidiano dos espaços onde vivem/ocupam, um olhar de dentro da periferia e muito crítico e politizado e destacaram que eram pautados por outras influências além da humanista, entre as quais o conceito que a escritora e teórica negra Conceição Evaristo chama de Escrivência, que pode ser entendido como a história contada a partir de onde os nossos pés estão fincados. Em diversas falas reforçaram a busca, através da fotografia documental, por uma autoafirmação identitária, trazendo para o centro de seus projetos o questionamento acerca da desigualdade social e a invisibilidade da produção das periferias nos circuitos da arte.

## **Quem diz o que pode ser visto?**

Com o acesso generalizado à internet agora é possível ter acesso ao mundo e a informações sem limites, aprender as técnicas básicas em tutoriais no *Youtube* e se inspirar nas postagens no *Instagram* de outros fotógrafos que possuem a mesma proposta e origem. Imagens feitas durante o trajeto da casa até o ponto de ônibus ou do moto táxi, coisas tão corriqueiras de se ver como uma fileira de chuteiras penduradas nos fios elétricos em volta

do campinho ou dos meninos descolorindo os cabelos com água oxigenada, uma pausa, uma foto, subiu para as redes, compartilhou, imagens feitas e divulgadas para os seus.

Não faz muito tempo que para se ter alguma formação técnica e cultural, mesmo a básica em fotografia, teria que frequentar cursos pagos, *workshops* e oficinas ministradas, na maioria das vezes, por nomes consagrados no cenário da fotografia. Existia também outra barreira de impedimento, uma estética dominante até então baseada no uso de equipamentos com valor proibitivo para quem vem da classe trabalhadora, possuidores da “aura” que os processos ditos analógicos passaram a possuir, como as valorizadas fotos em Preto e Branco, feitas em filmes, com câmeras Leica, reveladas por processos químicos e mantendo uma pequena borda preta que garante que a imagem ampliada no papel com prata é a mesma que foi vista pelo autor na hora do registro.

Durante muito tempo era um privilégio para poucos poder se dedicar a uma formação voltada para fotografia autoral, até mesmo para os profissionais do fotojornalismo e para a grande maioria dos fotógrafos sociais, que sobrevivem fazendo pequenos eventos como casamento e festas de aniversário, apenas um grupo pequeno e elitizado tinha condições de circular pelos festivais de fotografia e feiras de arte espalhados pelo Brasil, era até então a oportunidade de conhecer o que de mais significativo estava sendo feito no Brasil e no mundo, esses espaços serviam para continuar legitimando determinados modelos como padrão e também abrir espaço para a renovação, destacando experimentações em linguagens ou os temas de debate na contemporaneidade que já foram recentemente, por exemplo, a cidade, o feminismo, questões coloniais e agora a periferia.

A prestigiada revista *Zum*, do Instituto Moreira Salles (IMS), no festival de lançamento da revista #17, cuja capa e matéria principal apresentam o trabalho do fotógrafo francês Vincent Catala, promoveu uma mesa para debater a paisagem da periferia. Dos três artistas chamados para o debate, apenas Aleta Valente é nascida e criada na zona oeste do Rio, porém o seu trabalho de representação da periferia é um simulacro, feito de memes e imagens que Aleta encontra na internet e publica no *instagram*, usando como espaço expositivo, as narrativas que cria com elas são paródias do cotidiano suburbano. Diferente do trabalho onde ela se coloca nas imagens performando provocações sobre questões do feminino e desafiando o conservadorismo, o compartilhamento de imagens do extravagante que existe no subúrbio, acompanhadas de legendas que convidam seu público ao deboche e à

desordem, podem alimentar preconceitos e estereótipos já existentes sobre o modo de vida e de socialização dos suburbanos.

No senso comum, construído e reforçado durante anos pelos programas humorísticos da TV, o pobre, o trabalhador subalternizado, o nordestino, o negro, o jovem e a mulher da periferia são desumanizados e personificados como caricaturas. Segundo a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009, n. p) “É assim que se cria uma história única. Mostra-se um povo como uma coisa, como uma só coisa, vezes sem conta, e é nisso que ele se torna.”. A paisagem pastiche apresentada por Aleta não incomoda quem tem um olhar viciado sobre os que estão fora da centralidade e assim a representação do que é popular segue carregada de preconceitos.

A artista visual Rosângela Rennó falou sobre o processo de montagem da exposição #RioUtópico, uma cartografia de lugares com nomes que sugerem uma situação utópica ou ideal, mas que na maioria das vezes a denominação não corresponde com a realidade, criando contraste entre conceito e imagem. Na realização dessa obra, Rennó não precisou se deslocar para os lugares que queria ver retratados, para isso se apropriou do material produzido por fotógrafos contratados pelo projeto e pelos que foram fornecidos pelos próprios moradores, acumulando as fotografias enviadas sobre um mapa da região metropolitana do Grande Rio, a intenção era saturar de imagens o espaço expositivo para, nas palavras de Rennó, “representar, dentro do Moreira Salles, um Rio de Janeiro pouco visto, esses 19/20 da cidade que são essa massa urbana”. Como pode ser um Rio pouco visto, se representa a maior parte do território e onde vive a grande maioria da população? Nessas regiões mora quem precisa cruzar a cidade para trabalhar e por fazer isso todos os dias conhecem profundamente a cidade, suas paisagens e seu funcionamento. Esses trabalhadores cruzam fronteiras geográficas e sociais. Sabem que ao passar do túnel, serão como estrangeiros na própria cidade, sem história, cultura ou subjetividade, vistos como sub-humanos ou não cidadãos. A maioria nunca é maioria. A maioria que conta, a que precisa ver para conhecer e assim possuir, interpretar ou ressignificar é quem detém o poder econômico ou uma cultura superior, mesmo sendo a minoria populacional. De acordo com Sontag (2003, p.35), “[...] as fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir.” As instituições que agenciam as imagens, procuram construir espetáculos para que o observador se entretenha, tome posse do que vê sem se conectar de fato com outras realidades.

Thiago Nogueira, coordenador da área de fotografia contemporânea do Instituto Moreira Salles e editor da revista Zum na apresentação que faz para a exposição "#RioU-tópico: um projeto em construção", publicado no site do IMS<sup>20</sup>, levanta a seguinte questão:

O Rio de Janeiro é prodigamente fotografado, mas boa parte das imagens forma apenas um belo *showroom* da zona centro-sul, área que corresponde a cerca de 10% do território da cidade. Uma imagem sedutora do Rio pode unir moradores de várias regiões em torno da mesma utopia, mas a repetição desses pontos de vista também pode fazê-los subestimar o interesse pela própria realidade. Como olhar então para esta outra extensa parte? (NOGUEIRA T., 2017, n. p).

Seja no texto de apresentação da exposição no site do IMS ou no texto curatorial, Rennó é tratada como artista enquanto os fotógrafos e fotógrafas que participaram são nomeados de: jovens, jovens moradores, jovens cariocas, orientados e colaboradores, uma hierarquização de valores que não cabe já que muitos participantes escolhidos possuem uma longa trajetória profissional e até por isso foram chamados e remunerados para estarem ali. É o caso de Thaís Alvarenga<sup>21</sup>. Uma das fotógrafas selecionada para participar com suas imagens da exposição, Thaís vem realizando um consistente trabalho de documentação e memória sobre a Vila Kennedy desde 2012, é considerada referência para quem quer entender o cenário fotográfico da Zona Oeste. Nogueira, curador da exposição #RioUtópico, parece desconhecer que a produção dos Fotógrafos Populares vai além do esforço de construir uma nova iconografia baseada na beleza das pessoas, dos lugares e na força das histórias. Na direção oposta, Ração Diniz<sup>22</sup>, fotógrafo da Maré, fala do seu trabalho como uma missão:

A responsabilidade é grande, de fazer com que as pessoas se reconheçam nas imagens que venho fazendo nesses últimos 15 anos. Há uma relação de confiança. Acho que quando os meus vizinhos se reconhecem nas fotos é o maior pagamento, essa questão de as pessoas se reconhecerem ali é o que me faz ser fotógrafo, me faz resistir a tantos perrengues que a

---

<sup>20</sup> Ver #RioUtópico: um projeto em construção. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/12/13/rioutopico-texto-curador/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

<sup>21</sup> Thaís Alvarenga é moradora da Zona Oeste. Foi aluna da turma de 2012 da Escola de Fotógrafos Populares. Trabalha como comunicadora e educadora popular. É idealizadora do projeto "Vivência das Manas", que foca no empoderamento de meninas por meio da arte. É integrante dos coletivos Favela em Foco, Coletivo Rua, Zona Onírica, Fotografia, Periferia e Memória, Fotógrafxs Negrxs e Negras Fotografias.

<sup>22</sup> Ração Diniz é morador da Maré e foi aluno da turma de 2006 da Escola de Fotógrafos Populares. É integrante do coletivo Fotografia, Periferia e Memória.



fotografia também apresenta (DINIZ, 2019, n.p. apud BALTAR, 2019, n.p.)<sup>23</sup>.

As escolhas feitas pela curadoria e pela artista negam ao público a oportunidade de ver, com a devida importância, um Rio fotografado de outro ângulo, de perto, por dentro e com intimidade, diferente dos já tão conhecidos registros da cidade maravilhosa, cidade cartão postal. Ao saturar o espaço com pequenas imagens sobrepostas e amontoadas, sem construir narrativas ou diálogo entre elas, a impressão que fica é de um grande caos, onde tudo é igual e sem valor.

De acordo com o escritor alemão Hito Steyerl (2012, n. p), "o foco é identificado como uma posição de classe, uma posição de facilidade e privilégio, enquanto estar fora de foco diminui o valor de uma pessoa como imagem". O acúmulo de imagens na exposição, tira o foco dos detalhes, apagando histórias e também a intenção dos autores das imagens. Em contrapartida, a fotógrafa Valda Nogueira<sup>24</sup> fala do seu objetivo ao fotografar:

As favelas, os espaços populares, as comunidades tradicionais merecem um olhar de carinho e livre de estigmas. Eu fotografo minha intimidade, mas também fotografo lugares que eu gosto de estar e também lugares que eu gostaria de compreender melhor. Fotografias contam histórias, e histórias nos inspiram, nos conectam, nos trazem um novo jeito de pensar e ver o mundo (NOGUEIRA V., 2019, n.p. apud BALTAR, 2019 n. p.)<sup>25</sup>.

Fazendo um esforço para ver as fotos de perto, com proximidade, seremos capazes de perceber que algumas mereceriam um destaque maior, como a de uma criança abraçando alguém que deve ser sua avó ou uma das muitas tias na grande rede de sociabilidade que são as favelas, um gesto bonito de afeto, cuja delicadeza não consegue se fixar pois está ao lado de uma cena que choca, adolescentes exibindo o armamento pesado do tráfico. A proposta de colocar pelas paredes qualquer foto que chegue marcada com hashtag #RioUtópico, pode parecer um gesto democrático e isento, já que contemplaria qualquer imagem enviada sem julgamento, independente da qualidade ou do que estaria

---

<sup>23</sup> Ratão Diniz em depoimento dado para o artigo "Afiml, o que é fotografia popular?" Rio de Janeiro: Ateliê Oriente, 2019. Disponível em: <https://www.atelioriente.com/blog/21/3/2019/afiml-o-que-fotografia-popular>. Acesso em: 03 mar. 2022.

<sup>24</sup> Valda Nogueira, aluna da turma de 2006 da Escola de Fotógrafos Populares. Fez parte dos coletivos *Fotografxs Negrxs*, *Negras fotografias* e *Farpa*. Morreu em 2019, vítima da violência no trânsito, atropelada na Tijuca quando voltava de suas aulas na Uerj.

<sup>25</sup> Valda Nogueira em depoimento dado para o artigo "Afiml, o que é fotografia popular?" Rio de Janeiro: Ateliê Oriente, 2019, n.p. Disponível em: <https://www.atelioriente.com/blog/21/3/2019/afiml-o-que-fotografia-popular>. Acesso em: 03 mar. 2022.

exibindo. Mas a falta de cuidado com o que está sendo exibido com pesos equivalentes, apenas reforça com imagens a histórica única e preconceituosa que uma minoria, que não circula toda a cidade, tem sobre a maioria. Segundo Adichie (2009), mostra-se um povo como uma coisa, como uma só coisa, vezes sem conta, e é nisso que ele se torna. Pequenas mudanças na ordem das imagens, procurando criar diálogos entre elas e pequenas narrativas, mudanças simples, alterariam profundamente a mensagem.

Na fotografia sofremos também com o pensamento colonial. Um fotógrafo da Zona Oeste, periferia do Rio de Janeiro, fotografando as paisagens da Zona Sul, região rica da cidade, teria o destaque que um fotógrafo estrangeiro consegue fotografando a Zona Oeste? Temos muitos exemplos que mostram que não. Primeiro, porque os fotógrafos e coletivos das periferias estão produzindo, principalmente, para os seus, de modo que seus vizinhos e familiares sejam retratados com dignidade. Eles se valem da fotografia para criar outras histórias dos seus territórios, fugindo das representações que reforçam a pobreza da região e destacam sempre o abandono e ausência. Em segundo porque a estética que usam em suas fotos não é “cool”, não segue o racionalismo tipográfico das documentações europeias, com técnica impecável, luz perfeita e tons pastéis. Para os fotógrafos da periferia, a técnica é o que menos importa, o que eles conseguem captar é a luz forte que dispensa o uso do flash, por isso suas cores são intensas. Tem muita sujeira e ruídos nos cenários que escolhem pelas histórias que carregam. As pessoas presentes nas fotos dos fotógrafos da periferia não estão paradas em posição de sentido olhando para a lente, de lado contemplando o horizonte, ou olhando para o nada, como drogadas, não estão posando e servindo de elemento de uma composição rigorosamente planejada, como no ensaio *O Longe é agora* do fotógrafo francês Vincent Catala em parceria com o escritor argentino-brasileiro João Paulo Cuenca destacado na edição n.17 da Zum: “estão vivas... cheias de vida... porque suas vidas, são mais importantes que uma imagem construída em alta definição”. (CATALA; CUENCA, 2019, p.66).

As câmeras mais sofisticadas, de grande formato, como a usada por Catala, acabam por produzir imagens parecidas, independentes de onde foram feitas, pode ser no nordeste brasileiro, na nublada Inglaterra ou na escura Noruega, a luz será a mesma, indireta, sem sombras que marcam ou luzes que furam, luz suave conseguida em baixa velocidade. Catala viveu cinco anos na Zona Oeste do Rio de Janeiro, mais precisamente na Barra da Tijuca, um bairro que é um corpo estranho na região, em todos os sentidos, os novos ricos, que

moram em luxuosos condomínios fechados, murados e vigiados, não se consideram da Zona Oeste e sim da Zona Sul, a paisagem da Barra, com suas torres muradas intercaladas por *shoppings*, pode ser considerada uma paisagem de periferia?

A mesa que Catala apresentou seu trabalho, cujo tema era *Tão longe, tão perto: novos centros e periferias* acredita que sim, talvez seja o mais longe que o frequentador do IMS consiga ir na cidade, sem temer pela vida ou pelo patrimônio. Os ensaios que Catala fez da Barra são belíssimos, mas poderiam ser de qualquer cidade da Europa, em um fim de tarde gelado com céu cinza e pessoas depressivas e perdidas. Cenários que poderiam ter saído do “*Ensaio sobre a Cegueira*” de José Saramago.

O IMS, como muitas outras instituições de validação e consagração, continua hierarquizando a produção imagética da cidade valorando um determinado olhar e ignorando um olhar diferente do padrão universal. Steyerl (2012) fala de uma categoria de imagem cuja qualidade e aparência podem ser classificadas como toscas, produzidas com baixa resolução, comprimidas, degradadas, remixadas e corrompidas na distribuição. Nomeadas por Steyerl de imagens pobres, essas imagens estão por toda parte, são populares, produzidas em grande volume e prontamente despejadas na internet para circularem, mas também têm sobrevivência curta, desaparecem engolidas pelo volume constante de novas imagens, são o fantasma de uma imagem, não criam memória e nem deixam rastros. Entretanto essas imagens sem valor e autoria, passaram a ser valorizadas e fazer parte do repertório da arte contemporânea como contraponto ao fetiche da resolução.

Imagens pobres são as miseráveis contemporâneas, os restos da produção audiovisual, o lixo que se acumula nas economias digitais. Eles testemunham o deslocamento violento, transferências e desaparecimento de imagens, sua aceleração e circulação dentro dos ciclos viciosos de capitalismo audiovisual. Imagens pobres são arrastadas em todo o mundo como *commodities* ou suas efígies, como presentes ou como recompensa. Elas espalham prazer ou ameaças de morte, teorias da conspiração ou contrabando, resistência ou embrutecimento. Imagens pobres mostram o raro, o óbvio, e o inacreditável, isto é, se ainda conseguirmos decifrá-las (STEYERL, 2012, n.p).

Ao organizar a mesa sobre a paisagem da periferia, a Revista Zum traz os trabalhos de Aleta Valente e Rosângela Rennó, que utilizam a estética das imagens pobres em seus

trabalhos recentes, como contraponto ao trabalho tecnicamente impecável e esteticamente melancólico de Vincent Catala.

## **O fim de uma viagem é apenas o começo de outra**

Em pouco mais de 10 anos, a Escola de Fotógrafos Populares formou em torno de 250 alunos. Desses, cerca de 70 passaram a integrar a agência Imagens do Povo, alimentando um dos primeiros e mais importantes bancos de imagens sobre favelas e periferias do Brasil, com mais de 10 mil imagens sobre festas populares por todo o país, as mais diversas atividades do cotidiano dos moradores, tais como festas populares, a prática de esporte nas favelas, o carnaval das periferias, os impactos das obras do PAC<sup>26</sup>, a luta contra as remoções forçadas durante as obras para os megaeventos, as manifestações das jornadas de junho de 2013 e as ocupações militares das favelas, entre outros temas.

A grande maioria dos alunos que passaram pela sólida formação teórica e prática da EFP consegue sobreviver com atividades ligadas à fotografia, cobrindo pautas para jornais comunitários, trabalhando com fotografia comercial em suas comunidades, em eventos como aniversários, formaturas, casamentos, dando aulas ou trabalhando com produção de eventos, atividades essas que trazem segurança financeira para que possam continuar a desenvolver trabalhos documentais e autorais. De certo modo, tais fotógrafos entendem esse trabalho como uma missão ou ativismo político, sabem da importância do acervo que constituem, como memória de seu lugar, e da disputa que travam, com suas imagens, pelo direito a construir novas representações da cidade. O projeto da escola caminha para completar 20 anos, nesse tempo alguns alunos faleceram, em decorrência de várias violências, Valda Nogueira, atropelada na Tijuca quando voltava de suas aulas na Uerj, além de Bira Carvalho e Rodrigues Moura, referências da fotografia popular no Complexo do Alemão, faleceram depois de contrair a Covid-19.

Em 2015, Ripper e Dante Gastaldoni já estavam afastados do projeto, que passou por uma série de crises agravadas, principalmente, pela falta de diálogo e intransigências da

---

<sup>26</sup> Criado pelo governo federal em 2007, o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) promoveu a retomada do planejamento e execução de grandes obras de infraestrutura social, urbana, logística e energética do país. No Rio de Janeiro, em parceria com o governo estadual, promoveu remoções forçadas de moradores de diversas comunidades, em processos muitas vezes violentos. No Complexo do Alemão faz parte do Pac a construção das estações do teleférico que se encontram abandonadas. Na favela de Manguinhos foi feita a elevação da estação de trem e o início de um projeto urbanístico que removeu centenas de famílias, mas nunca concluído.

direção do Observatório de Favelas. Na ocasião, boa parte dos fotógrafos participantes retiraram seus acervos do banco de imagens e rescindiram os contratos com a agência Imagens do Povo. Apesar do baque, as documentações e trabalhos autorais continuaram sendo produzidos pelos ex-integrantes, seja individualmente, seja em projetos coletivos como o Favela em Foco, o Cafuné na Laje, o Folia de Imagens, o Favelas em Foto, entre outros.

Em agosto de 2015, a convite da Fundação Nacional de Artes (Funarte), Dante Gastaldoni idealizou um ciclo de debates batizado como Fotografia, Periferia e Memória, que foi oferecido ao longo de quatro dias no Museu da República, como parte da programação do *FotoRio*. O sucesso da iniciativa fez com que a Funarte estendesse o convite para oferecer, em novembro daquele mesmo ano, um ciclo de 11 oficinas em oito estados das regiões Norte e Nordeste, tendo, como palestrantes pesquisadores, um time de professores e fotógrafos oriundos da já extinta Escola de Fotógrafos Populares da Maré.

Tais eventos, patrocinados pelo Centro de Conservação e Preservação da Memória Fotográfica (CCPF) serviram para criar uma rede de trocas que se consolidou através das redes sociais e gerou dezenas de convites para novas apresentações, totalizando mais de 30 apresentações em 14 estados brasileiros, além de incontáveis *Lives*. Em paralelo, as dezenas de oficinas *Fotografia e Bem Querer*, ministradas por João Roberto Ripper, apresentaram as documentações sobre trabalho escravo e povos originários, legitimadas pela militância do fotógrafo no campo do direito à comunicação e pelo método democrático de edição compartilhada que ele adotou nos últimos 10 anos.

As duas iniciativas acabaram inspirando a formação de uma geração de fotógrafos populares em diversas favelas e redutos de populações tradicionais país afora. De certa forma, a atuação de Ripper e Gastaldoni atrelaram a produção desses fotógrafos e fotógrafas populares a uma tradição documental humanista, que passa por Cartier-Bresson, mas passa também por outros fotodocumentaristas e distintos campos do conhecimento. Uma formação que mesclava fotografia com ativismo, educação, comunicação, arte contemporânea, explorando temas ligados à religiosidade, à música, às festas populares, ao cotidiano, aos costumes, à sexualidade e à contestação. A Escola de Fotógrafos Populares e a agência Imagens do Povo se transformaram em tema para incontáveis TCCs, dissertações e teses que ajudaram a expandir a ideia para as novas gerações de produtores visuais das periferias

brasileiras, os quais seguem, pelas redes sociais, as postagens e os compartilhamentos dessa turma formada na Maré.

Hoje, é possível afirmar que alguns desses nomes passaram a ser, eles próprios, referência para muitos que não conhecem Ripper e muito menos Cartier-Bresson, mas se tornaram fotógrafos a partir do encantamento pelas fotos dos bate-bola de Marechal Hermes, feitas por Ratão Diniz ou sobre a documentação que Thaís Alvarenga vem realizando na Vila Kennedy, que registra a alegria das crianças tomando banho nos bicões espalhados pela favela. As imagens desses novos protagonistas da fotografia popular constituem, a um só tempo, memórias a serem preservadas e inspiração para seguirmos em frente.

## Referências

ADICHIE, C. N. O perigo de uma história única. Título original: The danger of a single story. TEDGlobal, 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt). Acesso em: 12 ago. 2022.

BALTAR, L. **Afinal, o que é fotografia popular?** Rio de Janeiro: Ateliê Oriente, 2019. Disponível em: <https://www.atelieorient.com/blog/21/3/2019/afinal-o-que-fotografia-popular> Acesso em: 10 dez. 2020.

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

CARTIER-BRESSON, H. **The Decisive Moment**. Trad. livre e informal de Paulo Thiago Mello. New York: Verve and Simon and Schuster, 1952, n.p.. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2022.

CARTIER-BRESSON, H. **Henri Cartier-Bresson: Point d'Interrogation**. [1994] Documentário de Sarah Moon. Bélgica: Production Take Five, 1994.

CATALA, Vincent; CUENCA, J.P. **Zum** [n.17]: Revista de Fotografia. Coleção História, teoria e crítica da fotografia no Brasil. São Paulo: Editora Instituto Moreira Sales [IMS], 2019.

CHAUÍ, M. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GASTALDONI, D. 15 anos de história da Escola de Fotógrafos Populares. [Entrevista cedida a]. **Revista de Fotografia Zum**, São Paulo, 28 jan. 2020, n.p. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/escola-de-fotografos-populares/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

MAGNO, J. O início da Maré - Dificuldades, muito trabalho e solidariedade. **Maré de Notícias On Line**, 5 de março de 2018 Rio de Janeiro, 5 de março 2018, n.p. Disponível em: <https://mareonline.com.br/o-inicio-da-mare/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

NOGUEIRA, T. Curador da Exposição #RioUtópico: um projeto em construção. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2017, n.p. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/12/13/rioutopico-texto-curador/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

PLATÃO. **Diálogos: O Banquete, Fedon, Sofista, Político**. Trad. Jorge Paleikat. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

RIPPER, J. R. A arte do bem-querer. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 de junho de 2014. Aliás, Caderno D, p. 6-7. Entrevista a Paula Sacchetta. Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20140601-44056-nac-1-pri-a1-not>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ROSSONI, R. **Vidas fotográficas: fotocartografando experiências na/da Escola de Fotógrafos Populares no Complexo da Maré - Rio de Janeiro**. Vitória: UFES, 2009.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Cia das letras, 1977.

SONTAG, S. **Diante da dor do outro**. Rio de Janeiro: Cia das letras, 2003.

STEYERL, H. **The wretched of the screen**. Berlin: Sternberg Press, 2012. Disponível em: <https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres>. Acesso em: 02 mar. 2022.