

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL HUMANIZADORA E A CONSTRUÇÃO POLÍTICO-ESTÉTICA NA AMÉRICA LATINA



V SICCAL

[GT1 - COMUNICAÇÃO, CULTURA E DIVERSIDADE]

Pilar Oliva

Programa de Pós-Graduação de Integração da América Latina (PROLAM - USP), São Paulo, SP

Maria Bernardete Toneto

Programa de Pós-Graduação de Integração da América Latina (PROLAM - USP), São Paulo, SP

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A fotografia documental, na condição de registro da realidade, é provida de intencionalidades operacionalizadas por técnica. Este artigo contextualiza a fotografia documental sob a perspectiva da construção de uma relação afetiva entre fotógrafo e fotografado, superando as categorizações de objeto, projeto e imagem revelada, ao mesmo tempo em que propõe a concepção do processo fotográfico humanizador, elemento político-estético de desconstrução da invisibilidade ideológica a que são submetidos setores marginalizados da sociedade.

Palavras-chave: Fotografia. Fotodocumentarismo. Relações político-estéticas. Humanização. América Latina.

Documentary photography, in the condition of recording reality, is provided with intentions operationalized by technique. This article contextualizes documentary photography from the perspective of building an affective relationship between photographer and subject, overcoming the categorizations of object, project and revealed image, while proposing the conception of the humanizing photographic process, a political-aesthetic element of deconstruction of the ideological invisibility to which marginalized sectors of society are subjected.

Keywords: Photography. Photodocumentarism. Political-aesthetic relations. Humanization. Latin America.

La fotografía documental, en la condición de registro de la realidad, es provista de intenciones operacionalizadas por la técnica. Este artículo contextualiza la fotografía documental desde la perspectiva de construir una relación afectiva entre fotógrafo y sujeto, superando las categorizaciones de objeto, proyecto e imagen revelada, al tiempo que propone la concepción del proceso fotográfico humanizador, elemento político-estético de desconstrucción de la invisibilidad ideológica a los que están sometidos los sectores marginados de la sociedad.

Palabras clave: Fotografía. Fotodocumentarismo. Relaciones político-estéticas. Humanización. América Latina.

Introdução

O escritor João Guimarães Rosa escreve, em ***Grande Sertão Veredas***: “Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura”.

O sentido de pertencer ao mundo, em um cenário de exploração econômica, de marginalização de grande parte da população sem acesso a trabalho, educação e justiça, em uma realidade de conflitos que vitimam os pobres, mulheres, negros, indígenas, e de imposição de modelos importados de viver o mundo, tem fortes impactos na construção da imagem individual e social. A invisibilidade não é só política e econômica, também é cultural. Quando são documentados e têm suas imagens registradas, os integrantes dessa grande massa de invisíveis/invisibilizados são apresentados ideologicamente de duas formas: como seres passivos, olhares perdidos no horizonte inexistente, ou raivosos diante da violência que os atinge. A visibilidade construída no fazer fotográfico é o espelho que reflete a realidade? Ou é reflexo de uma construção política-estética que tem por objetivo destruir identidades, no caso com as marcas da América Latina?

O presente trabalho contextualiza a fotografia documental sob a perspectiva da construção de uma relação afetiva entre fotógrafo e fotografado, superando as categorizações de objeto, projeto e imagem revelada, ao mesmo tempo em que propõe a concepção do processo fotográfico humanizador, elemento político-estético de desconstrução da invisibilidade ideológica.

I.

Apesar de serem maioria numérica nos principais índices econômico-sociais dos países, nos registros fotográficos os latino-americanos empobrecidos inexistem na dimensão de beleza. Mulheres, negros, indígenas, trabalhadores, jovens periféricos, pessoas com deficiência física e mental, os pobres latino-americanos têm suas imagens associadas a violência e vulnerabilidade. Aparecem em situações de conflito ou de penúria, tristes ou em fúria. Não são retratados em toda sua humanidade, da mesma forma que no período de colonização os indígenas “não tinham alma” e os negros “não tinham imagem”. Tornam-se tão somente “objeto” do ato fotográfico, descartáveis depois do uso. A imagem serve a seus propósitos; o humano desaparece.

Pode-se considerar que o desprezo pela imagem da grande massa de latino-americanos faz parte de um sistema simbólico excludente, característico do processo de colonialidade do poder, sistematizada por Aníbal Quijano (2005). Para o autor, a colonialidade como poder central cria padrões de formas de exploração, racionalidade, e também de estética e de relações humanas. A categorização não é estética, mas faz parte de um mecanismo de separação entre o colonizador e o colonizado, que se perpetua até hoje. Diz Quijano que

(...) o fato de os europeus ocidentais imaginarem ser a culminação de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza, levou-os também a pensar-se como os **modernos** da humanidade e de sua história, isto é, **como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie**. Mas já que ao

mesmo tempo atribuíam ao restante da espécie o pertencimento a uma categoria, por natureza, inferior e por isso anterior, isto é, o passado no processo da espécie, os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas. O notável disso não é que os europeus se imaginaram e pensaram a si mesmos e ao restante da espécie desse modo - isso não é um privilégio dos europeus - mas o fato de que foram capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo do padrão mundial do poder. (QUIJANO, 2005, p. 122).

Quijano estabelece diferenças entre o colonialismo e a colonialidade. O primeiro é uma estrutura de dominação/exploração em que o controle político, dos recursos e do trabalho de uma população determinada é realizado sobre uma outra diferente identidade e cujas sedes centrais estão localizadas em outro território. Ou seja, entram nessa ideia a noção de território e de identidade (o que eu sou? Como os outros me veem? Como eu me vejo?). Já a colonialidade, que tem origem e ganha mundo a partir da América Latina, implica relações etnocênicas de poder. É mais profunda e duradoura que o colonialismo e um dos elementos que formam o padrão mundial do poder capitalista.

Quijano explica que a colonialidade se sustenta na imposição de uma classificação humana e age em todos os planos, meios e dimensões - tanto os materiais quanto os subjetivos - da existência social e da escala da sociedade. No caso da América Latina, a classificação humana está

explicada no mito de que os setores da sociedade, que são fundamentalmente essenciais para a exploração econômica, mas marginalizados dos centros de poder, são marcados pela feiura, degradação e indignidade.

Para explicar isso pode-se recorrer a Agustín Cueva (2015), que ao tratar das reflexões do filósofo mexicano Samuel Ramos mostra como a construção desse mito não é inocente e está carregada de ideologia.

[...] A mitomania é uma elaboração humana. A “mania” do mito consiste agora em opor algo supostamente natural como superior à – também suposta – artificialidade da Razão, retratada neste “R” maiúsculo, e claro que no **logos**. A função desta “mania do mito” aparece como algo natural e não como uma imagem elaborada no espelho do que a razão instrumental quis criar. Assim, se atribuem hoje à América Latina as mesmas características do mito em geral, como algo positivo, já que estaria em uma natureza humana por muito tempo esquecida. Se em alguns momentos se instala a polêmica na tensão entre natureza e cultura, na América Latina o mito contribui, note-se bem, para a impossibilidade de questionar uma cultura que se faz passar por natureza. A cultura parece brotar da natureza sem ser um “produto”, algo fabricado pelo homem e pelo qual este tivesse que responder – o Homem é “falado” por essa natureza. Talvez se confundam em realidade tradições de que todo modo têm uma origem na sociedade. (AGUSTÍN CUEVA, 2015, p. 119)¹.

¹ Tradução das autoras. No original, em espanhol: “(...) la mitomanía es una elaboración humana. La “manía” del mito consiste ahora

A discussão sobre a perpetuação de pré-conceito (que pode ser traduzido de várias formas e, nesta proposta, especificamente pelo processo fotográfico) a partir das relações humanas é um ponto central do funcionamento dos mecanismos de poder. No caso da fotografia, o aparato tecnológico (a câmera) e a decisão do tempo, espaço e enfoque são mecanismos de poder diante do outro. Via de regra é esquecido o diálogo, definido por Freire (1987) como o lugar de negação da autossuficiência e de encontro com o outro.

A autossuficiência é incompatível com o diálogo. Os seres humanos que não têm humildade ou a perdem, não podem aproximar-se do povo. Não podem ser seus companheiros de pronúncia do mundo. Se alguém não é capaz de sentir-se e saber-se tão homem quanto os outros, é que lhe falta ainda muito para caminhar,

para chegar ao lugar de encontro com eles. Neste lugar de encontro, não há ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há homens que em comunhão, buscam saber mais (FREIRE, 1987, p.46).

A ideia de diálogo proposta por Freire em *Pedagogia do Oprimido* é apresentada por Dominguez e Bobadilla (2019) no texto sobre educação inclusiva na América Latina. Essa reflexão pode ser transposta para a discussão sobre os processos de documentação fotográfica da realidade das pessoas do continente.

As fronteiras de inclusão são espaços de interrupção, disputa e ruptura. A descon-tinuidade, a diferença e a busca relacional são formas de enfrentar o fato de que os modos de pensar e agir são variáveis, que acompanham a história e levam a nomeá-los no plural: saberes, culturas etc. (DOMINGUEZ; BOBADILLA, 2019, p. 62).²

en oponer algo supuestamente natural como superior a la – también supuesta – artificialidad de la Razón, retratada con esta “R” mayúscula, y desde luego que al logos. La función de esta “manía del mito” aparece como algo natural y no como una imagen elaborada en espejo de la que la razón instrumental ha querido crear. Así, se le atribuyen hoy a Latinoamérica las características mismas del mito en general, como algo positivo, puesto que estaría en una naturaleza humana por mucho tiempo olvidada. Si por momentos la polémica se instala en la tensión entre naturaleza y cultura, en Latinoamérica el mito coadyuva, nótese bien, a la imposibilidad de cuestionar una cultura que se hace pasar por naturaleza. La cultura pareciera brotar de la naturaleza sin ser un “producto”, algo fabricado por el Hombre y por lo que éste tuviera que responder – el Hombre es “hablado” por estas naturalezas. Tal vez se confunden en realidad tradiciones que de todos modos tienen un origen en la sociedad”.

Todo processo de fotografia documental deveria nascer do diálogo. Essa premissa gera uma pergunta: qual tipo de relação existe entre o fotógrafo e o fotografado? Uma relação humanista, baseada no desejo de registrar um problema humano, ou a documentação humanizadora, em que, conforme Freire (1982, p.19) “o verdadeiro

2 Tradução das autoras. No original, em espanhol: “Las fronteras de la inclusión son espacios de disrupción, disputa y ruptura. La discontinuidad, la diferencia y la búsqueda relacional, son formas de enfrentar el hecho de que las formas de pensar y actuar son variables, que acompañan la historia e conllevan a nombrar-las en plural: conocimientos, cultura etc.”.

compromisso é a solidariedade com aqueles que, na situação concreta, se encontram convertidos em ‘coisas’”? A segunda proposta não é utópica, mas sim uma opção política, pois assume um dos papéis da fotografia: ampliar a percepção para a multiplicidade de olhares, que podem ser ressignificados na relação entre fotógrafo, fotografado e a realidade em que se inserem.

II

A fotografia documental, considerada como a narrativa de uma história por meio de uma sequência de imagens, tem essa perspectiva. Parte-se do princípio de que a fotografia documental é uma linguagem que problematiza a realidade social e ao mesmo tempo reivindica um modo próprio de expressão. A definição é de Paulo Cesar Boni, que no artigo “O nascimento da fotografia documental de denúncia social e seu uso como ‘meio’ para transformações na sociedade” (2009) salienta que por meio da fotografia documental a sociedade “adquire conhecimentos sobre episódios que ocorrem no planeta e pode se mobilizar e/ou agir para modificar a situação”.

Ao tratar do poder da imagem em movimento, Riquelme (2011) destaca o poder imagético da realidade:

O grande público, hoje em dia, tem mais acesso ao que chamamos de “História” por meio das mídias visuais do que pela via da leitura e do ensino nas escolas secundárias, por exemplo. Essa é uma verdade incontestável no mundo contemporâneo. A imagem domina as esferas do cotidiano urbano, individual ou mesmo em grupos. (RIQUELME, 2011, p.100).

Boni defende que, além de gerar sentidos e prazeres estéticos, a fotografia documental difunde informações e forma opiniões. Por ser documento, designa a realidade, portanto é dotada de intenções. O olhar do fotógrafo revela seu gosto pessoal, a estética que fundamenta seu trabalho, mas também e fundamentalmente sua visão de mundo e sua sensibilidade em relação ao outro.

André Rouillé, professor na Universidade Paris 8 e diretor do site de arte contemporânea **Paris-art**, estabelece uma diferença entre fotografia humanitária e fotografia humanista. Em entrevista à fotógrafa Susana Dobol, ele define a primeira como aquela em que “o homem não é mais ator, ele não é mais ativo, há vítimas” (DOBOL, 2010). Também considera que, na atualidade, também deixa de existir a fotografia humanista, em que o fotógrafo se iguala ao fotografado. Para ele, hoje, no momento do ato fotográfico, há mais uma compaixão do que diálogo e isso leva a uma crise na fotografia humanista.

Vale lembrar que a documentação por meio de fotografias começa no

início da própria história da fotografia, como evidencia o trabalho do escocês David Octavius Hill (1802/1870), que em 1843 registrou a imagem de membros da Igreja Livre da Escócia. Junto com Robert Adamson, Hill fotografou pessoas em seu cotidiano, documentando um momento histórico do local.

Um dos pioneiros da chamada fotografia documental de compromisso social é John Thomson (1837-1921), cujas primeiras imagens feitas em viagens revelaram aos ingleses momentos da vida e da cultura de povos na China, Sudeste Asiático e Oriente Médio. Os registros feitos por Thomson, de pessoas que trabalhavam e viviam nas ruas de Londres na década de 1870 mostram uma até então desconhecida dimensão humana e transformadora da fotografia. Com Thomson abriram-se as portas para uma geração de fotógrafos que passaram a usar as câmeras para revelar uma realidade próxima, injusta e invisível. Boni lembra que

Thomson fotografava londrinos em seus ambientes habituais e incorporava um texto explicativo, no qual abordava as condições e estilos de vida dos fotografados. Sua intenção era de que os mais favorecidos amparassem os mais carentes, mas não deixava transparecer nas fotografias a dor, o sofrimento ou condições desumanas dos trabalhadores. (BONI, 2009).

As fotografias feitas nas ruas de Londres foram reunidas no livro *Street Life in London*, de 1862, publicado

antes do advento da autotipia e ilustrado com xilogravuras produzidas a partir de seus originais. Souza (2000, p. 54) salienta que Thomson tornou-se um clássico do reformismo social ilustrado, de intenção conscientizadora e moralizadora, apegado ao que contemporaneamente se poderia classificar como “justiça social”.

A fotografia documental ganhou outra dimensão com o estadunidense Lewis Wickes Hine (1874-1940), autor de uma obra fotográfica de forte apelo social, documental e humanitário. Em pouco mais de 30 anos, Hine produziu cerca de cinco mil fotografias em papel e 300 negativos de vidro. A partir de 1908, viajou pelos Estados Unidos a serviço do Comitê Nacional do Trabalho Infantil registrando as difíceis condições de trabalho a que crianças eram submetidas nas minas de carvão e indústrias. Seus trabalhos tornaram-se importantes para a mudança da lei das condições de trabalho no país e, em decorrência, em todo o mundo.



Menina de cinco anos em fábrica de algodão na

Carolina (EUA)

Lewis Wickes Hine (1874-1940)

Lewis Hine foi um dos maiores expoentes de um tipo de fotografia documental de esclarecimento de condições políticas e sociais, em que os fotógrafos passam a buscar, com um olhar humanitário, o conceito de verdade em que sobressai a emoção. Sontag (2007, p.95) lembra que, no passado, para os primeiros profissionais da fotografia documental, entre eles Hine, “um descontentamento com a realidade se expressava como um anseio por outro mundo, uma preocupação que perdura até hoje”.

O olhar feminino também está presente na fotografia documental. Uma das fotografias é Tina Modotti (1896-1942), que registrou a realidade de trabalhadores rurais mexicanos. Modotti nasceu na Itália, migrou para os Estados Unidos, tornou-se atriz e manteve uma relação duradoura com o fotógrafo Edward Weston, um dos fundadores do movimento *f64*³. Ambos mudam para o México no final dos anos 1920, onde conhecem artistas e intelectuais ligados ao Partido Comunista Mexicano, entre eles os pintores Frida Khalo e Diogo Rivera.



Trabalhadores lendo El Machete (México) / Tina Modotti (c. 1923-1927)

³ O *f/64* foi um grupo de fotógrafos que se reuniram na Califórnia (EUA) em 1932, propondo a prática da fotografia sem interferência de efeitos artísticos e sem manipulação. Um dos movimentos da chamada “fotografia pura”, os fotógrafos da *f/64* negavam o uso de técnicas que viessem no realismo da obra fotográfica.

No artigo “Tina Modotti: A imagem como testemunho”, Manguel (2009) recorre a Sontag para abordar o papel da fotografia como registro histórico com funções que não podem criar uma posição moral, mas que podem reforçar uma posição já existente. Manguel pondera que a fotografia documental humanista de Modotti mostra uma realidade que representa “nosso pacto com a terra, a promessa de pertencermos a algum lugar, por mais que possamos ter nos extraviado”. É a isso que se refere John Berger ao afirmar que “ao mesmo tempo que registra o que foi visto, [a fotografia] sempre e por sua própria natureza refere-se àquilo que não é visto”. Ou seja, revela aquilo que ideologicamente se quer ocultar.

A fotografia de Mondotti mostra uma realidade que não necessita de comentários. Diferentemente da maioria das imagens da tevê, suas fotografias denunciavam a miséria de seus personagens e ao mesmo tempo abraçam a humanidade deles como comum a nossa. (MENGUEL, 2009, p.105).

Horn (2010) estima que a partir dos anos 1930, a fotografia documental mostra-se prioritariamente humanista, abordando temas como trabalho, amor e amizade, impulsionadores da ideia de um mundo melhor. Com o tempo, e o aumento dos problemas sociais, a fotografia humanista deu lugar à fotografia humanitária.

A fotografia humanista de Robert Doisneau, Henri Cartier Bresson, ou então Sebastião Salgado, retraiu-se fortemente, dando lugar a uma fotografia humanitária, surgida com o inusitado aumento dos excluídos. Do humanismo ao humanitário ocorreu uma verdadeira

inversão do conteúdo das imagens. Aos temas humanistas de trabalho, amor e amizade, vieram os humanitários de sofrimento, penúria e doença. (HORN, 2010).

Esta visão diferencia claramente a fotografia documental humanitária, cujo foco é revelar a dureza dos problemas e do sofrimento, da fotografia documental humanista, em que se ressalta a dignidade do objeto fotografado. Horn (2010) lembra que a fotografia documental nunca teve como sua função principal representar o real, nem de torná-lo verdadeiro ou falso, mas, ao designá-lo, de ordenar o visual. Também vale ressaltar que a fotografia documental tem outra função: ampliar os pontos de vista do real, evitando a visão única, sem abertura à diversidade e, portanto, não democrática.

Sontag (2007, p. 70-71) salienta que a fotografia, entendida como um documento social, se tornou inicialmente um instrumento da atitude essencialmente de classe média, zelosa e meramente tolerante, curiosa e também indiferente à realidade que a cercava. Essa classe média via a pobreza e a exclusão como um cenário atraente, exótico, que a atrai mas da qual quer se manter distante. Sontag faz uma ressalva: “A pobreza não é mais surreal do que a riqueza; um corpo envolto em farra-
pos imundos não é mais surreal do que uma *princesa* trajada para um baile, ou do que um nu imaculado” (SONTAG, 2007, p. 73).

Há várias formas de documentar a realidade dos que sofrem. Alguns fotógrafos documentais preferem revelar os problemas em toda sua profundidade, em detrimento da estética da imagem. A isso

Sontag chama de “enfear” a realidade para causar impacto:

Embelezar é uma das operações clássicas da câmera. Enfear, mostrar algo no que tem de pior, é uma função mais moderna: didática, ela solicita uma reação enérgica. Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar. (SONTAG, 2009, p.69).

Outros fotógrafos documentais preocupam-se mais com a estética e a composição da imagem, empalidecendo o que Sontag define como “qualquer reação moral àquilo que a foto mostra” (2009, p. 64). A composição poética e a “beleza” são prioridade em detrimento da fragilidade humana ali estabelecida.

É preciso considerar que as imagens representam um recorte que faz parte de um contexto social muito mais amplo e complexo. Assim, o processo fotográfico pode permitir ou excluir a construção de uma realidade, a partir de escolhas e reconhecimento de tipos e estereótipos. Noronha (2019) alerta que essas representações revelam preconceitos, desigualdades, invisibilidades e relações de dominação ligadas aos campos da produção cultural e simbólica, bem como aos campos e processos políticos e econômicos que procuram perpetuar a colonialidade do poder, do ser e do saber.

A concretização da relação horizontal entre fotógrafo e fotografado está na fotografia documental humanizadora, também chamada de fotografia compartilhada. Não se trata da fotografia humanitária cujo centro é a crueldade da realidade.

Não é apenas a fotografia humanista em que prevalecem os valores estéticos. A fotografia humanizadora é muito mais, pois visa ressaltar, no meio da dor, o que há de mais profundo no ser humano: sua dignidade, a capacidade de superação, os gestos de solidariedade, a resistência e a esperança.

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



Família no Maranhão (Brasil) / João Roberto Ripper

As relações entre fotógrafo e fotografado na fotografia documental humanizadora cria potencialidades de ação político-mobilizadora. Essas são pistas deixadas por João Roberto Ripper, que defende que o processo fotográfico deve ser dialogado, com a participação ativa do fotografado em todo o processo.

Tento produzir imagens não apenas das pessoas, mas junto às pessoas, buscando um olhar comum. Também procuro combater a informação

única que leva aos estereótipos. O perigo da informação única não é necessariamente que ela seja mentirosa, mas que transforme a vida das pessoas e as histórias das comunidades e até de países em uma única história, como se fosse a única interpretação possível da verdade. Como exemplo, posso citar a visão majoritária que a sociedade recebe sobre as favelas, com consistente ênfase na violência e na ausência. Isso se repete nas questões agrária, indígena e quilombolas. Uma das informações mais omitidas é o belo e o digno que fartamente existem em todas essas comunidades. Tento criar um elo de bem-querer entre as pessoas que fotografo e a sociedade em geral. (RIPPER, s/d).

João Roberto Ripper (Rio de Janeiro, 1953 -) sistematiza o processo da fotografia humanizadora, que prefere chamar de fotografia do bem querer. Fotógrafo formado em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Hélio Alonso, trabalhou nos jornais *O Globo*, *Última Hora*, *Luta Democrática* e *Diário de Notícias*. Participou da F4, uma das primeiras agências de fotografia independente do Brasil e fundou a agência Imagens da Terra. É o idealizador do projeto Imagens do Povo, agência-escola de fotógrafos populares do Observatório de Favelas, localizada no complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro. Recebeu os prêmios Interpressphoto, Prêmio Pipa, Prêmio Vladimir Herzog de Jornalismo e Direitos Humanos (concedido ao *Jornal Sem Terra* por uma série de reportagens sobre conflitos

agrários), Prêmio Internacional de Ecologia IICC e Prêmio Cidade do Rio de Janeiro. Sobre o processo fotográfico que adota, ele diz:

O fotógrafo nunca deve ser como a árvore de Natal, que chega lotado de equipamentos e parece que desce de paraquedas diante dos outros. Deve respeitar o tempo e o espaço. Quando a gente respeita o tempo dá a impressão de que ele se volta a nosso favor. E em fotografia a gente brinca sempre com o tempo e com a luz, diante de pessoas que vão contando suas vidas no seu tempo, no seu espaço que deve ser respeitado. (RIPPER, 2013).

Outra fotógrafa que se dedica à fotografia documental compartilhada é Paz Errazuriz (Santiago do Chile, 1944-), que iniciou a carreira de fotógrafa documentarista nos anos 1970, quando se instaurava a ditadura de Augusto Pinochet. Em 1981, foi co-fundadora da Associação de Fotógrafos Independentes, organização que documentou as manifestações e outras expressões de resistência contra o regime militar chileno. Com o processo de redemocratização do Chile, concentrou seu trabalho em pessoas e espaços que por diversos motivos foram deslocados para as margens da sociedade, como transsexuais, travestis e profissionais do sexo. É autora do ensaio *O infarto da alma*, de 1990, realizado após estabelecer vínculos afetivos com as pessoas com doenças mentais e que retrata os casais que se formam ao longo dos anos em manicomios. Paz Errazuriz recebeu os prêmios Ansel Adams concedido em 1995

pelo instituto Chileno Norte-americano de Cultura, prêmio Altazor e Prêmio PHotoESPAÑA.



Amigos, Santiago (1986) / Paz Errazuriz

Os trabalhos – processo e obras – de Ripper e Errazuriz têm declaradamente objetivos políticos. São a concretude da fotografia documental humanizadora baseada na perspectiva de que a fotografia deve destacar não só os conflitos, mas a beleza que envolve a realidade registrada. Essa perspectiva baseia-se na ideia de que se a vida dos setores marginalizados não for mostrada, não comporá parte do conteúdo de informações que forma o senso crítico coletivo. O grande risco é repetir a construção da história única sob a perspectiva do dominador/colonizador, reforçando o condicionamento do olhar e o estigma de que, em situações de luta e conflito, os pobres não são humanos e que suas vidas são desprovidas de beleza. A síntese é dada por Ripper (2009), que lembra que nos mais das vezes a beleza dessas pessoas é proibida de ser mostrada, ser conhecida. 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. A beleza das áreas mais pobres faz parte da beleza do ser humano. ■

[PILAR OLIVA]

Mestranda em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, da Universidade de São Paulo (Prolam/USP). Graduada no Curso de Bacharelado em Fotografia pelo Centro Universitário Senac (SP). É fotógrafa documental, autora da exposição Luz sobre Lona, com mostras em São Paulo e Berlim (Alemanha). Free-lancer em fotografia documental e edição de fotografia no jornal Brasil de Fato, revista Dikamba e publicações alternativas. E-mail: pilaroliva.foto@gmail.com

[MARIA BERNARDETE TONETO]

Doutoranda em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, da Universidade de São Paulo (Prolam/USP). Possui Mestrado em Integração da América Latina (Prolam/USP), Especialização em Docência no Cenário do Ensino para a Compreensão (Universidade Cidade de São Paulo) e Graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. E-mail: bernatoneto@usp.br

Referências

AGUSTIN CUEVA, Marcos. A. Reller a Samuel Ramos – Mito, mitomania y andolatria. **Brazilian Journal of Latin American Studies**, [S. l.], v. 14, n. 27, p. 117-132, 2015. DOI: 10.11606/issn.1676-6288.prolam.2015.106091. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/106091>. Acesso em: 29 Jun. 2021.

BARTHES, Roland. **A câmara clara - Notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização. As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BONI, Paulo Cesar. **O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade**. IAR Unicamp, 2009.

CURY, Lucilene. Revisitando Morin: os novos desafios para os educadores. **Comunicação & Educação**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 39-47, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v17i1p39-47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/44901>. Acesso em: 11 jul. 2021.

DOBAL, Susana. Foto-evento: entrevista com André Rouillé. **Revista Studium** 31, IAR Unicamp, ago. 2010.

DOBLES OROPEZA, Ignacio. **Investigación cualitativa, metodología, relaciones y ética**. Estrategias biográficas-narrativas, discursivas y de campo. Costa Rica: Edit. UCR, 2018.

DOMINGUEZ, J. B., BOBADILLA, M. del R. A. (2019). Educación inclusiva en Latinoamérica: nuevas preguntas viejos problemas. **Brazilian Journal of Latin American Studies**, 18(35), 2019, 55-76. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2019.164124>. Acesso em: 20 jun. 2021.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão**: Veredas. 22 Ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

HORN, Evelyse Lins. **Fotografia-expressão**: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea. Brasília: Minc/Funarte, 2010.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

MENDES, Ricardo. **Fotografia e inclusão social**: revendo experiências das últimas três décadas. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/revistadart/pdfs/dart12%20fotografia%20e%20inclus%20social.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

NORONHA, Daniele P. de. A importância social da imagem – Reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial. In: **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 255-278, julho, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. In.: **Anuario Mariateguiano**, vol. IX, n.9, Lima, 1997.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade de poder: eurocentrismo e América Latina. In.: **Colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RIPPER, João Roberto. **Depoimento** [sem data]. Rio de Janeiro: Prêmio Investidor Profissional de Arte - Pipa 2013. Disponível em: <<http://www.pipa.org.br/pag/joao-roberto-ripper/>>. Acesso em: 24 jun. 2021.

RIPPER, João Roberto. **O que eu penso**. Depoimento [sem data]. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://imagenshumanas.photoshelter.com/page2>. Acesso em: 10 set. 2017.

RIQUELME, Diogo Ivan Caroca. O cinema documentário da América Latina dos anos de 1960. Uma breve reflexão dos principais movimentos cinematográficos do novo cinema da América Latina. **Brazilian Journal of Latin American Studies**, [S. l.], v. 10, n. 18, p. 95-104, 2011. DOI: 10.11606/issn.1676-6288.prolam.2011.82452. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/82452>. Acesso em: 27 jun. 2021.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.