

# Fotógrafo e fotografado na obra de João Roberto Ripper

## *Fotógrafo y el fotografiado en la obra de João Roberto Ripper*

### Photographer and the subject in the work of João Roberto Ripper

Eduardo QUEIROGA

*Escola Livre de Imagem (Brasil)*

queiroga.eduardo@gmail.com

RESUMO: A fotografia é um campo amplo de conflitos de interesses. O fotógrafo, o fotografado e o leitor, muitas vezes, possuem interesses contraditórios. A fotografia pode ser lida de muitas maneiras diferentes, pode ser anexada aos mais diversos discursos. O fotógrafo utiliza estratégias para conduzir a leitura de sua obra. O fotógrafo documental brasileiro João Roberto Ripper coloca sua fotografia a serviço dos direitos humanos. Para isso, busca uma aproximação com o sujeito fotografado. Martha Rosler, Roland Barthes, John Berger e Olivier Lugon são alguns dos autores usados no artigo para fundamentar o debate envolvendo autoria, fotografia documental e a relação com o sujeito fotografado.

*Palavras-chave:* Fotografia documental; autoria; João Roberto Ripper.

RESUMEN: Fotografía es un campo muy amplio de conflictos de intereses. El fotógrafo, el lector e la persona fotografiada – o el tema – tienen muchas veces intereses contradictorios. Una fotografía puede ser leída de diferentes maneras. El fotógrafo autor utiliza distintas estrategias para conducir la lectura de su trabajo. La obra del fotógrafo documental brasileño João Roberto Ripper es dedicada a los derechos humanos. Para tanto, él busca el respeto junto a los fotografiados. Martha Rosler, Roland Barthes, John Berger y Olivier Lugon son unos de los autores utilizados en ese artículo para fundamentar la discusión acerca de autoría, fotografía documental e la relación con el sujeto fotografiado.

*Palabras clave:* Fotografía documental; autoría; João Roberto Ripper.

ABSTRACT: Photography is a field of conflicts of interest. Photographer, reader and the subject have often contradictory interests. Photography can be read in many different ways. The photographer uses strategies to drive the reading of his work. The work of Brazilian documentary photographer João Roberto Ripper is related to human rights. For this, he seeks respect the subject photographed. Martha Rosler,

Roland Barthes, John Berger and Olivier Lugon are some of the authors used in the article on the basis of the debate involving authorship, documentary photography and a relationship with the subject photographed.

*Keywords:* Documentary photography; authorship; João Roberto Ripper.

**A** FOTOGRAFIA ESTÁ NO CENTRO de interesses muitas vezes contraditórios daqueles que fotografam, que são fotografados, que veiculam as imagens ou que as contemplam. Age também em uma lógica de descontextualização que amplia ainda mais as ambiguidades. Alguns trabalhos e fotógrafos podem tirar proveito dessas aberturas, outros atuam na busca por conduzir a leitura e diminuir as possibilidades de desvios ou interpretações variadas.

Gêneros como o documental ou o fotojornalismo existem neste espaço de tensões entre a polissemia e a vontade de um relato mais bem localizado. Buscaremos, aqui, alinhar reflexões sobre o lugar do autor na fotografia, nesta complexa relação entre fotógrafo e fotografado. Faremos isso a partir da obra do fotógrafo documental brasileiro João Roberto Ripper, cujas escolhas de vida e maneira de abordar a fotografia enriquecem as possibilidades de encararmos tal empreitada.

Ripper, como é mais costumeiramente chamado, nasceu no Rio de Janeiro, em 1953. Trazer um pouco de sua trajetória nos ajudará a perceber como alguns dos aspectos que destacaremos na sua obra podem ser percebidos no desenvolvimento de sua carreira e de sua vida. Começou a trabalhar como fotógrafo de imprensa aos 19 anos, depois de ter tido uma pequena experiência com fotografia para documentos. Passou os 14 anos seguintes nas redações de jornais como *Luta Democrática*, *Diário de Notícias*, *Última Hora* e *O Globo*, além da sucursal carioca de *O Estado de São Paulo*.

Durante este período, participou ativamente dos movimentos sindicais, tendo feito parte tanto da Associação de Repórteres Fotográficos (Arfoc) como do Sindicato dos Jornalistas. Depois de sair de *O Globo*, fez parte da F4, importante agência de fotografia do país, que teve um papel fundamental na valorização do fotógrafo como na documentação dos movimentos de redemocratização no Brasil<sup>1</sup>.

O período que passou nas redações proporcionou o desenvolvimento profissional e a participação nos movimentos de classe. A experiência na F4 o apresentou a novos modelos de organização e a possibilidade de desenvolvimento de pautas e projetos mais alinhados com os anseios pessoais.

o processo das agências permitiu que você agregasse uma vivência à fotografia documental brasileira, uma liberdade de experimentar, até porque você passa também a ser

<sup>1</sup> É importante registrar que juntamente com a F4, outras agências participaram do processo de valorização do fotógrafo com o desenvolvimento de pautas mais aprofundadas, com maior liberdade de expressão, projetos de longo prazo e respeito aos direitos autorais. A Ágil e a Angular, são exemplos de outras agências importantes da época, em grande parte inspiradas pela francesa Magnum, nos objetivos e na maneira de se organizarem.

seu próprio editor. Começaram a surgir trabalhos com uma carga autoral maior e isso foi fundamental para mim, ao assumir a fotografia como uma ferramenta na defesa dos direitos humanos (Ripper, 2009, p. 22).

Em 1991, fundou o projeto «Imagens da Terra», uma cooperativa de fotógrafos, nos moldes de uma agência independente, cujos principais clientes eram os movimentos sindicais e organizações não governamentais. Ali, Ripper intensificava um desejo que já se tornava prioridade em sua trajetória: colocar a fotografia a serviço dos direitos humanos.

Temas que permeariam a produção de Ripper ao longo de sua carreira, como a vida do camponês, a luta pela terra, o movimento operário, entre outros, começavam a surgir com maior intensidade. O «Imagens da Terra» durou oito anos. Deu lugar ao projeto seguinte, o «Imagens Humanas», que abriga sua produção pessoal e que deu nome ao livro e à exposição em retrospectiva de sua carreira. Em 2004, ao ser convidado a desenvolver um trabalho no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, propôs a criação do «Imagens do Povo», um programa formado por uma agência escola, galeria, banco de imagens e a Escola de Fotógrafos Populares:

lá, realizamos um trabalho que trouxe um terceiro parâmetro à fotografia jornalística e à fotografia documental, porque, se tínhamos na fotografia jornalística a mistura da personalidade do autor com a do jornal, acabamos conseguindo na Escola uma fotografia documental que passou a misturar a personalidade do autor com a da comunidade documentada, gerando benefícios aos grupos fotografados (Ripper, 2009, p. 25).

O «Imagens do Povo» busca inverter o fluxo hegemônico quando o assunto é o morador da favela, aquele que cria uma imagem dessas comunidades sempre pela visão de quem não é da favela, que estigmatiza seus moradores numa percepção de que todos ali são bandidos. Observamos, neste percurso, que há um fio que costura essas várias atuações: o olhar para o outro, para o coletivo, para dar voz àqueles em situação de fragilidade.

## 1. FOTOGRAFIA COMO LOCAL DE CONTRADIÇÕES

Quando citamos essas atuações de Ripper e seu desejo de uma fotografia que se colocasse à disposição do outro, somos impelidos a refletir sobre essa relação e suas especificidades. O historiador da arte John Berger nos alerta para o fato de que «uma fotografia é um lugar de encontro onde os interesses do fotógrafo, do fotografado, do espectador e dos que usam a fotografia são frequentemente contraditórios. Estas contradições ocultam, ao mesmo tempo que aumentam, a ambigüidade natural da imagem fotográfica»<sup>2</sup> (Berger & Mohr, 2007, p. 39).

<sup>2</sup> Tradução livre para: «una fotografía es un lugar de encuentro donde los intereses del fotógrafo, lo fotografiado, el espectador y los que usan la fotografía son a menudo contradictorios. Estas contradicciones ocultan al mismo tiempo que aumentan la ambigüedad natural de la imagen fotográfica».

Tal ambiguidade, aqui tomada como natural, inerente à fotografia, age na ampliação de possíveis leituras, algo problemático para determinadas finalidades, ao mesmo tempo que pode ser útil e desejável para outras. Imaginemos, por exemplo, uma fotografia documental cujo objetivo fosse denunciar situações de exploração de trabalhadores análogos à escravidão. Neste caso, a amplitude de interpretações poderia levar a uma leitura completamente distinta da intenção de denúncia. Essa qualidade da fotografia seria prejudicial ao objetivo do trabalho.

Essa ambiguidade, como levantado acima por Berger, é amplificada neste feixe de interesses dos envolvidos com a produção, circulação e recepção das imagens. E isso se dá, em grande parte, por outra característica da fotografia: ela age em uma dinâmica que promove uma espécie de suspensão entre descontextualização e recontextualização. Uma imagem é produzida em um fluxo de acontecimentos, mas pode ser recolocada em novos fluxos, desta vez narrativos, sem qualquer relação com o momento ou contexto no qual foi produzida. Boris Kossoy (2003) aponta para uma certa perversidade contida na polissemia pois o leitor,

no preenchimento das lacunas, o faz no alinhamento com seus ideais preconcebidos. O registro fotográfico, com toda a carga de ambiguidades que o caracteriza, é perverso (ou eficiente?) pois, em geral, se presta a legitimar as imagens mentais que o espectador tem sobre certos assuntos. Isto significa que a imagem fotográfica «comprova» e, portanto, transforma em «verdade» material o que as imagens mentais têm de imaterial e de ideológico. Em outras palavras, transforma a ficção em realidade, a fantasia em verdade e as ideias preconcebidas em fatos concretos, uma vez comprovados mediante o documento fotográfico: desta forma, o imaginário toma corpo<sup>3</sup> (Kossoy, 2003, p. 98).

O contexto de recepção toma importância no processo de construção de significados, seja a partir das expectativas e bagagens dos leitores, mas também na maneira como a mensagem o atinge. Berger destaca dois usos para a fotografia: o privado e o público. O primeiro diz respeito ao registro do aniversário da filha, ao retrato da companheira ou do companheiro, às recordações de viagem: essas imagens são apreciadas por aquelas pessoas que estavam presentes nos dois momentos, o da produção e o da recepção. Estas fotografias «permanecem envoltas pelo significado do qual foram separadas. [...] A fotografia é, portanto, uma recordação de uma vida que está sendo vivida»<sup>4</sup> (Berger, 2013, p. 861). Já a fotografia à qual o autor se refere como pública

<sup>3</sup> Tradução livre para: «el registro fotográfico, con toda la carga de ambigüedades que la caracteriza, es perverso (¿o eficiente?) puesto que, en general, se presta a legitimar las imágenes mentales que tiene el espectador sobre ciertos temas. Esto significa que la imagen fotográfica comprueba y, por lo tanto, transforma en 'verdad' material lo que las imágenes mentales tienen de inmaterial y de ideológico. En otras palabras, transforma la ficción en realidad, la fantasía en verdad y las ideas preconcebidas en hechos concretos, una vez comprobados mediante el documento fotográfico: de esta forma, el imaginario toma cuerpo».

<sup>4</sup> Tradução livre para: «permanecen rodeadas por el significado del que fueron separadas. [...] La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida».

é aquela com a qual não guardamos nenhuma relação «original», que nos «oferece informação, mas uma informação alheia a toda experiência vivida»<sup>5</sup> (Berger, 2013, p. 863).

A fotografia não carrega em si os elementos necessários para uma leitura que mantenha relações estreitas com o assunto fotografado. Schaeffer (1990, p. 7) se vê motivado a afirmar que a fotografia é essencialmente, apesar de não exclusivamente, um signo de recepção. Este debate nos interessa, embora não seja exatamente o foco de nossa discussão, pois trata de um deslocamento no entendimento do papel do autor – não a sua completa retirada de cena como pode parecer a uns – e de um tensionamento envolvendo também a sua relação com o fotografado – seja ele uma pessoa, um fenômeno ou acontecimento. Em que medida podemos avançar em uma intenção documental na fotografia se percebemos tais aberturas e indefinições? É possível pensarmos em uma fotografia que busque o que Martine Joly (1996, p. 56) chama de função denotativa<sup>6</sup>?

O que queremos destacar aqui são as dificuldades de se falar de algo quando muito do que falamos, principalmente quando utilizamos a imagem para isso, depende da interpretação, ou seja, do tanto que é construído no momento da recepção. Nosso entendimento sugere que o autor se vale de estratégias variadas com o intuito de fazer chegar ao leitor suas intenções ou, quase na mesma direção, para conduzir a leitura, para desbastar desvios de significação que não interessam aos seus propósitos.

Não seria demais assomar aos nossos cuidados a advertência de que encaramos o autor como uma construção histórica, um conceito construído na modernidade, que se localiza para além da ideia romântica de um gênio criador, possuidor de um dom mágico. Falar de autoria é levar em consideração essa complexa construção que acontece na relação com a obra e com o leitor, que está associada a operações de legitimação e de controle. No qual, não raro, opera o apagamento do fotografado em nome de um reconhecimento do fotógrafo.

Esta premissa nos permite recortar um círculo no qual a imagem fotográfica, mas não apenas ela, se insere: o leitor é peça chave na conformação de um significado, ou, dizendo de outra forma, o significado se constrói nessa relação entre leitor e obra. A obra, por sua vez, não existe sem o autor, de modo que autor, obra e leitor estão diretamente interligados: um não existe sem o outro. E, na fotografia, não há obra sem o fotografado. Na fotografia documental, que se faz em uma relação mais direta com o fotografado – na qual temática e referente se confundem, se fundem – algumas especificidades se colocam.

<sup>5</sup> Tradução livre para: «ofrece información, pero una información ajena a toda experiencia vivida».

<sup>6</sup> Martine Joly categoriza, entre outras, a função denotativa, cognitiva ou referencial: aquela que «concentra o conteúdo da mensagem naquilo sobre o que se está falando» (Joly, 1996, p. 56). Já a função expressiva ou emotiva «centra-se no emissor ou emissor da mensagem, e a mensagem será, então, mais manifestamente 'subjativa'» (Joly, 1996, p. 57).

## 2. ESTRATÉGIAS AUTORAIS

São muitas as articulações empreendidas pelo fotógrafo para alcançar seu leitor. Claro está que, a depender de objetivo a objetivo, umas estratégias são mais indicadas que outras, algumas são mais recorrentes e que nem todas são utilizadas em paralelo. Muitas vezes, de tão frequentes, podem ser confundidas como características próprias da atividade fotográfica ou de um de seus subcampos. É comum que essas articulações sejam sobrepostas, que atuem de forma complementar, não raro permeiem o nível subcutâneo, não se mostrem na superfície. Muitos fotógrafos fazem uso delas intuitiva ou inconscientemente. Outros se apropriam na prática, inspirados por suas referências de formação. Tais estratégias incluem aspectos que passam pela composição, por escolhas durante a captação e alcançam a maneira como as fotografias finais são apresentadas ao público, a associação com o texto e outros artifícios ou dispositivos.

A fotografia primeiramente mostra o objeto fotografado, o descreve, mas a significação surge na interpretação. «Na vida, o significado não é instantâneo. O significado se descobre no que conecta e não pode existir sem desenvolvimento. Sem uma história, sem um desdobramento, não há significado. Os fatos, a informação, não constituem significado em si mesmos»<sup>7</sup> (Berger & Mohr, 2007, p. 380).

Na fotografia documental de João Roberto Ripper, o texto, por exemplo, preencherá lacunas de informação e nos aproximará das intenções do autor no sentido de nos fazer alcançar a realidade do fotografado, o universo que o circunda.

Vejamus a fotografia que aparece na página 30 do livro *Retrato escravo* (Imagem 1). Nela, uma imagem em preto e branco, podemos identificar um casal. A mulher se apoia no ombro do homem que está sem camisa. Ambos, com o olhar vago, cabisbaixo, vestem roupas muito puídas e possuem a pele marcada com rugas. A mulher não carrega nenhum adereço, como colares ou brincos. Atrás deles uma parede desfocada, aparentemente de madeira. Não vemos onde estão sentados. Conseguimos arrancar dessa fotografia essas informações que alcançam o nível descritivo. Podemos avançar em uma leitura no nível simbólico, interpretando a cena a partir de nossa bagagem cultural (Barthes, 2009): tristeza, desamparo, falta de esperança, miséria seriam possíveis interpretações a partir do que vemos e associamos a tais conceitos.

Nesta mesma página do livro, vemos o seguinte texto:

A esperança nua

João não é velho. Os anos é que não lhe foram leves.

– A última roupa que comprei foi com dinheiro dado de um amigo. Uma camisa para mim e roupa íntima para minha mulher.

<sup>7</sup> Tradução livre para: «en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos».

A vida não fez João rico de confortos, mas de calos e promessas não cumpridas, negando-lhe um mínimo de dignidade.

– Vou falar para o senhor: eu não tenho mais sonho nenhum, não. Tem dia que até durmo transpassado, cansado. Eu não tenho esperança, não espero conseguir mais nada na vida.

Olga pega no seu ombro. Encosta a cabeça e, parecendo enxergar o que não vê, consola o marido e a si mesma.

– Vai conseguir sim, João, vai sim (Ripper & Carvalho, 2010, p. 30).

Mesmo que de maneira mais leve, poética, ele nos informa que João não é velho – a pele é marcada não pela idade, mas pelo peso da vida, que lhe negou um mínimo de dignidade, roubando dele o direito ao sonho, à esperança.

Esta mesma imagem faz parte também do livro *Imagens Humanas*. Aparece na página 41, sem texto, mas, como todas as fotografias desta publicação recebe uma legenda – bilíngue – ao final do livro. Várias das legendas se limitam ao local e data, mas algumas, como é o caso desta em especial, são compostas por um texto que vai além das informações básicas.

João e Olga, uma história de amor e coragem. João Anselmo é cortador e trabalha com a motosserra. Tem 51 anos, corpo forte e porte físico elegante, mas já marcado pelo tempo e pelo trabalho pesado. Sua companheira, Olga Maria Martins, de 67 anos, ficou cega trabalhando nas carvoarias ao lado de João. Aparece ser bem mais velha do que é e depende do marido até para preparar a comida. Moram num barraco muito pobre, sem saneamento nem água potável. Para beber água mais saudável, eles têm de sair para procurar um córrego. João e Olga são o retrato da escravidão. Há seis anos, não recebem dinheiro e trabalham em troca de comida. Quem vê a velhinha Olga Maria tateando por seu barraco se surpreende ao escutar sua história. «Tive um casamento anterior. Meu ex-marido morreu e eu criei meus quatro filhos e consegui que estudassem e trabalhassem. Hoje, todos estão casados. Acho que são felizes. Pra isso, lutei muito. Depois, resolvi ser feliz e fui viver a vida, viver aventuras... e me apaixonei por João, que era mais novo, bom e bonito. Trabalhamos e namoramos por essas carvoarias». Olga foi uma mulher guerreira e sedutora; quando fala, nos seus lábios ainda se desenha a cor forte da paixão que vive na sua memória. Olhando esse casal, se percebe como a exploração nas carvoarias passa como um trator por cima das vidas e transforma histórias de amor em tragédias. Olga e João são almas sem sonhos ou de sonhos mutilados, guardados ainda em corações solidários. «Tenho sempre trabalhado de empreita. Já perdi a conta de quantos empreiteiros não me pagaram. Trabalhei pra Jerônimo, Heleno e Reinaldo. Esse último, dono de mercado em Ribas do Rio Pardo. Não recebi nada de nenhum deles. Tem de 6 a 7 anos que venho trabalhando em troca de comida, nunca tenho saldo de dinheiro. Dizem eles que eu fico devendo uma mixaria, eu sou tratado de qualquer jeito, não sei o preço de mercadoria não sei o preço de nada». Ribas do Rio Pardo, Mato Grosso do Sul, 1998 (Ripper, 2009, p. 230).

São textos completamente diferentes no estilo, na forma de abordar a história deste casal. Recebem tratamentos também distintos, subordinados às respectivas decisões editoriais. O segundo, mais «objetivo» e detalhado que o primeiro, nos traz

mais informações. Ambos nos levam a conhecer melhor os personagens da imagem e o contexto no qual ela foi produzida. Nos conduzem para um entendimento que se aproxima do intuito de denúncia característico do trabalho deste fotógrafo. Cumprem a função de aprofundamento no assunto retratado, ao mesmo tempo que evitam dispersões e fugas.

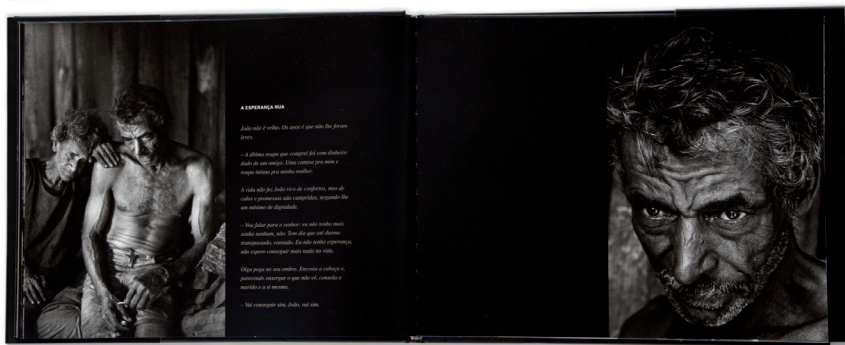


Imagem 1. Páginas 30 e 31 do livro *Retrato escravo*.

Fonte: Ripper & Carvalho, 2010.

Ao observar a fotografia, talvez não reparemos na cegueira de Olga. O primeiro texto toca no assunto, de modo sutil, ao falar que ela parece «enxergar o que não vê». O segundo, no entanto, não deixa dúvidas: «ficou cega trabalhando nas carvoarias». Não podemos negligenciar a relação com os demais textos que compõem as publicações. O livro tem o título de *Retrato escravo* e é permeado por diversos escritos a respeito do tema e isso é suficiente para direcionar a leitura das imagens que dele fazem parte. As legendas citadas nos possibilitam conhecer um pouco mais da vida desses personagens, mas sem que isso nos afaste da temática principal e dos objetivos visados.

O uso do texto para denotar a imagem é apenas um exemplo de estratégia que o autor pode usar para conduzir a leitura. Neste caso, textos na página, legendas ou mesmo o título do livro nos remetem ao assunto que Ripper quer colocar em discussão, nos livra de desvios. Nos faz olhar para essas vítimas da exploração de trabalhadores em situação análoga à escravidão. Age em conformidade com os anseios deste fotógrafo que optou por colocar sua obra a serviço dos direitos humanos.

### 3. RESPEITO AO FOTOGRAFADO

Uma outra característica da obra de Ripper diz respeito à maneira como isso é feito: para ele, não basta apontar para o problema a ser denunciado através de fotografias, não é suficiente documentar as situações com as quais não concorda ou contra as quais luta. Ao priorizar o olhar para o outro, sua busca por resgatar condições de dignidade deve passar também por sua relação com o outro na produção da fotografia. Por mais



precárias que sejam as condições nas quais se encontram – em boa parte das vezes – seus fotografados, eles devem receber um tratamento digno em termos de imagem. É preciso que enxerguemos não apenas as condições de desamparo, mas seu respeito por essas pessoas.

De um lado, a determinação de servir à causa faz com que Ripper muitas vezes prefira ter suas fotografias inseridas como documentos em processos do Ministério Público contra o trabalho escravo do que em publicações renomadas ou circuitos expositivos: «sempre voltado para os outros e omissos em relação a si próprio», como pontua Dante Gastaldoni (Ripper, 2009, p. 17). Por outro lado, seu respeito aos fotografados o coloca em uma outra discussão muito recorrente quando se fala em autoria e fotografia documental: o que uns colocam como «estetização da miséria», que o fotógrafo prefere discutir como direito ao belo, ou mesmo sobre a eficácia da fotografia como ferramenta de transformação social.

A fotografia se faz carregada de relações de poder e de controle nada equilibradas. Fotógrafo e fotografado habitam espaços bastante desiguais nestas relações. Além disso, como já apontamos, aquele que faz circular as fotografias e aqueles que as contemplam desequilibram ainda mais as forças e os discursos associados às imagens. Martha Rosler coloca que

o documental – mensageiro autoproclamado da verdade, filho da modernidade e parte de seu «mundo de vida» – é a prática fotográfica na qual se pode ser mais facilmente impugnados os princípios subjacentes do poder, e, entre todas as práticas artísticas contemporâneas, é onde é mais provável que se invoquem as questões éticas. Assim, a crítica ao documental se dirigiu principalmente a questionar a relação existente entre a imagem e a realidade visual fenomenologicamente entendida; a denegrir sua adequação metonímica com a situação que representa; e a por em dúvida a capacidade que possa ter a imagem de um campo visual de expressar experiências vividas, costumes, tradições ou histórias<sup>8</sup> (Rosler, 2007, p. 249).

Um outro aspecto colocado por Rosler confronta a autoproclamada missão de falar daqueles que não têm voz: o acesso, a permissão para que a representação de suas identidades seja feita por pessoas que não fazem parte da comunidade documentada. Para Nair, «este desafio, de como representar a alteridade ‘corretamente’, é aquele que permanece sem solução por documentaristas preocupados em retratar realidades

<sup>8</sup> Tradução livre para: «el documental — mensajero autoproclamado de la verdad, hijo de la modernidad y parte de su «mundo de vida» — es la práctica fotográfica en que pueden ser más fácilmente impugnados los principios subyacentes del poder, y de entre todas las prácticas artísticas contemporáneas, es donde es más probable que se invoquen las cuestiones éticas. Así, la crítica al documental se ha dirigido principalmente a cuestionar la relación existente entre la imagen y una realidad visual fenomenológicamente entendida; a denigrar su adecuación metonímica con la situación que representa; y a poner en duda la capacidad que pueda tener la imagen de un campo visual de expresar experiencias vividas, costumbres, tradiciones o historias».

sociais difíceis<sup>9</sup>» (Nair, 2011, p. 1202). Além da crítica pelo ângulo da recepção, da validade do trabalho como intenção e construção, há também o constrangimento anterior de autorização e compartilhamento de suas experiências pelo que são o «objeto» da empreitada.

#### 4. ESTETIZAÇÃO

Fotógrafos documentais sociais também se deparam com a crítica ao tratamento estético, como se fosse possível se tratar de uma ausência de estética. Um temor de que «a forma estética pode eclipsar o significado literal<sup>10</sup>» (Rosler, 2007, p. 271). Uma das teses, a do efeito anestésico, é abordado por Susan Sontag (2003) em seu livro *Diante da dor dos outros*. Para a autora, que faz uma profunda reflexão sobre a circulação e apreciação de imagens de choque, questões como a superexposição, a repetição e o «embelezamento» podem amenizar o impacto e agir na anulação dos propósitos pretendidos. Mas, Sontag encara como um exagero a maneira como certas críticas se colocam.

Transformar é o que toda arte faz, mas a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece «estética», ou seja, demasiado semelhante à arte. O poder dúplice da fotografia – gerar documentos e criar obras de arte visual – produziu alguns exageros notáveis a respeito do que os fotógrafos deveriam ou não fazer. Ultimamente, o exagero mais comum é aquele que vê nesse poder dúplice um par de opostos. As fotos que retratam sofrimento não deveriam ser belas, assim como as legendas não deveriam pregar moral (Sontag, 2003, p. 66).

Para Sontag, a fotografia age em uma duplicidade que não pode ser negada: ela é uma obra visual e deve lidar com suas construções estéticas como algo legítimo. João Roberto Ripper coloca um ponto de vista contundente:

começo a entender que o processo de exclusão passa pela anulação da beleza. Quando me perguntam se eu faço «estética da miséria», percebo que essa pergunta traz, na verdade, uma enorme carga de discriminação, porque algumas pessoas só concebem estética como sinônimo de beleza se ela vier da classe média ou da classe dominante. Não se aceita que exista beleza numa classe desprovida. Não se aceita, porque esses valores são simplesmente negados (Ripper, 2009, p. 25).

Além do esvaziamento de um debate mais aprofundado, corroborando uma tendência a análises mais superficiais quando o objeto é a imagem, barrando a colocação em pauta dos assuntos tratados com o argumento de que a fotografia está «muito trabalhada esteticamente», esse tipo de crítica embute o entendimento de que o belo não pode ser acessado – ou associado – às fatias mais desamparadas da sociedade. Mas,

<sup>9</sup> Tradução livre para: «this challenge, of how to represent alterity 'correctly', is one that remains unresolved for documentarians concerned with portraying difficult social realities».

<sup>10</sup> Tradução livre para: «la forma estética puede eclipsar al significado literal».

é preciso destacar que sempre há tratamento estético – ou «estetização» – e o que parece incomodar é que esse tratamento se aproxime ao dado a outros temas abordados pela fotografia. Walker Evans tinha uma preocupação estética enormemente embasada e sua escolha por fundos claros e poses frontais refletiam uma preocupação «estetizante» consciente (Lugon, 2010).

A proximidade com o assunto, vivenciá-lo, conhecê-lo com alguma profundidade, tudo isso são passos defendidos por muitos dos que se arvoram em um bom trabalho de documentação. Fazer parte da comunidade ou da temática a ser fotografada alcançaria um nível ainda mais desejável nesta relação com o assunto. Isso tudo envolve a percepção de diminuição da distância entre essas duas realidades: a do fotógrafo e a do fotografado.

Para Ripper, a fotografia deve ser compartilhada com aquele que está na frente da câmera. Seu método de trabalho passa por primeiro fazer contato com alguma liderança ou representação da comunidade onde irá atuar. Depois de explicar seus objetivos e necessidades, convoca uma reunião maior, num momento em que a maioria das pessoas da comunidade possa estar presente ou representada, com o mesmo intuito de deixar claro o que irá desenvolver. «Só trabalho uma vez aceito» (Ripper, 2015).

Um movimento de receber fotos ao invés de tirá-las. Algo que passa por um exercício constante, que deve ser fruto de um aprendizado, um cuidado, mas que dá bons frutos. «Muitas imagens boas surgem por você abrir mão de algumas fotos. Houve casos em que foi melhor esperar um pouco, respeitar a vergonha da pessoa, para depois conseguir a foto num melhor momento. A minha vida é muito pautada nas conversas, no aprendizado com os outros» (Ripper, 2009, p. 29). Como ele fotografa pessoas em situação de risco, desassistidas nos direitos mais básicos, esse cuidado precisa ser redobrado pois não admite que sua fotografia se torne mais um ato de agressão a essas pessoas.

## 5. AUTORIA COMPARTILHADA

Além do cuidado prévio de aproximação, Ripper tem um costume que o diferencia da grande maioria dos fotógrafos: o envolvimento posterior à captação e o retorno. Ele inclui no seu planejamento de trabalho, tempo para que as pessoas possam ver os resultados e interferir na edição.

Sempre ao final, às vezes em intervalos, esse material é projetado para as pessoas. Antes de projetar, esse material é editado: descarregado no computador, identificado e pré-editado. Quando se consegue fazer isso dentro da comunidade, várias pessoas da comunidade participam desse processo. Às vezes vão para a casa da pessoa onde eu estou [...] e participam dessa discussão, da escolha das fotos, me ajudam a identificar quem é fulano, o nome completo. Vão vendo que aquilo tudo fica ali. Na hora que eu vou projetar, as pessoas têm o direito de dizer «olha, essa foto eu não gostei por causa disso». Eu acho que não tem porque uma foto agredir uma pessoa (Ripper, 2015).

Ripper dá o direito aos fotografados de decidirem pela retirada de suas fotos do trabalho, caso se sintam incomodadas. Ele chega a se referir a esse processo de compartilhamento da edição como «coautoria», ampliando a ideia de que o que ele produz é parte de uma doação da gente que fotografa. Abrir mão de uma fotografia é algo que dói na alma de muito fotógrafo. Fazer isso a partir da opinião de um «leigo» em fotografia pode parecer ainda mais complicado. Na trama que engendra o fazer fotográfico e a formação do autor fotógrafo, mesmo daqueles mais bem-intencionados e preocupados com o outro, a edição e, principalmente, o descarte, é um ponto muito delicado.

Ripper é autor de imagens que emocionam pelo que elas «passam» de afeto ou de sofrimento (emoções), mas sem perder de vista o cuidado estético: são fotografias bonitas. Mas, tentar encontrar esses elementos estéticos, apenas no tratamento formal que Ripper dá a suas fotografias, talvez não seja a melhor maneira de observar sua inserção como autor. Sua obra se caracteriza, muito fortemente, pela forma de relacionamento com o fotografado.

Fotografar é fundamentalmente descobrir, reconhecer valores. E, para isso, o fotógrafo precisa se despir um pouco do egocentrismo, de querer ser o centro das atenções e se permitir estabelecer essa relação de comunhão, em que você aprende com o outro. Para mim, isso vem de berço, querer ver o que cada indivíduo tem de bom. Eu tenho uma grande fé nas pessoas e essa crença nos faz ter um envolvimento maior com o outro. Claro que há decepções no meio desse caminho. Mas, eu prefiro não desacreditar das pessoas, procuro mudar o foco do que vou documentar (Ripper, 2009, p. 19).

Colocar sua fotografia a serviço dos direitos humanos não significa, somente, se debruçar sobre esta temática, mas também inserir nas suas práticas cotidianas e estratégias autorais os preceitos que regem essa escolha. Ripper provoca um deslocamento na função autor ao estender sua atuação para além dos aspectos mais comumente relacionados com os autores fotógrafos, como a composição, a luz, o enquadramento, o foco. Embora defenda e aja nas escolhas formais, sua assinatura não está somente neste campo, mas, principalmente, em se colocar em relação com os fotografados. Sua fatura, para nos apropriarmos do termo das artes visuais que busca as marcas do autor na obra, está neste compartilhamento e respeito que interfere diretamente no seu modo de produção e de circulação de imagens.

Não seria a fotografia de Ripper uma tentativa de diminuir, de lidar com aquelas contradições colocadas por Berger, buscando alinhar os interesses a partir do respeito e da negociação? Uma espécie de apaziguamento dos interesses contraditórios?

A fotografia documental estimulada pelo desejo de transformação social enfrenta a oposição de todos os que se beneficiam com a manutenção do status quo. Esses, os que não querem a transformação – ou que se colocam ao lado de opressores – podem convocar uma série de argumentos, das mais variadas origens, para se contrapor à documentação que lhe incomode.

Fotógrafos como João Roberto Ripper, que colocam o seu fazer fotográfico – seja em documentações, seja em projetos sociais ou educacionais – voltado para denunciar situações de desigualdade são, muitas vezes, alvos de críticas que visam desviar a recepção de seus discursos. É preciso que se tenha muita atenção a questões éticas e reais propósitos desses fotógrafos. Não se pode dar espaço para novas maneiras de explorações e apropriações que violem, ainda mais, os direitos dos fotografados. É preciso, porém, da mesma maneira, ficarmos atentos para os reais motivos daqueles que os criticam. Precisamos observar os interesses de quem fala, sejam eles os interesses dos fotógrafos ou dos que criticam os fotógrafos. É importante que críticas não estejam a serviço de calar vozes que se colocam contra sistemas opressores.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (2009). A retórica da imagem. In R. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BERGER, J. (2013). *Mirar*. Kindle edition. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BERGER, J.; Mohr, J. (2007). *Otra manera de contar*. Kindle edition. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- JOLY, M. (1996). *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus.
- KOSSOY, B. (2003). Reflexiones sobre la historia de la fotografía. In J. FONCUBERTA (Org.). *Fotografía: crisis de la historia*. Barcelona: Actar.
- LUGON, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- NAIR, P. (2011). *A Different Light: The Photography of Sebastião Salgado*. Durhan, Londres: Duke University.
- RIPPER, J. R. (2015). Entrevista ao autor em 13 de novembro de 2009.
- RIPPER, J. R. & Carvalho, S. (2010). *Retrato escravo*. Brasília: OIT.
- RIPPER, J. R. (2009). *Imagens Humanas*. Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções Artísticas.
- ROSLER, M. (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- SCHAEFFER, J.-M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madri: Cátedra.
- SONTAG, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.

