

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Isabel Maria Ferreira de Sousa Leal Costa Campos

**Fotografia e representação: A redistribuição dos lugares na Fotografia
Participativa**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Orientação: Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Coorientação: Prof. Doutor João Leal

Vila do Conde, setembro de 2021

Isabel Maria Ferreira de Sousa Leal Costa Campos

Fotografia e representação: A redistribuição dos lugares na Fotografia Participativa

Trabalho de Projeto
Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva
Escola Superior de Media, Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista
Escola Superior de Media, Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor José Maçãs de Carvalho
Faculdade de Ciências e Tecnologia – Universidade de Coimbra

Vila do Conde, setembro 2021

DEDICATÓRIA

Ao Sílvio

AGRADECIMENTOS

Agradeço a dedicação e os desafios dos meus orientadores,

Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista e Prof. Doutor João Leal

Agradeço à Anna Dadswell e à Lígja Parodi o estímulo inicial.

Agradeço ao Sílvio, ao Bruno, ao Alfredo, à Corine, à Beatriz, à Marcela, à Patrícia, a todos os amigos da CONTA'TO. O apoio do Projeto CONTA'TO revelou-se fundamental, principalmente, a colaboração do psicólogo e coordenador, Dr. Bruno Quina, cuja experiência especializada no trabalho com pessoas marginalizadas foi crucial para a boa prossecução do nosso projeto. Durante o processo, houve a necessidade de nos desdobrarmos em diversas tarefas e assumir diferentes tipos de papéis, designadamente, fornecer a estrutura, gerir relações humanas, concentrar o participante nas tarefas, transmitir-lhe conhecimentos, responder às suas perguntas, escutar, planear permanentemente a adequação das atividades e ajustar o cronograma quando necessário. Acima de tudo, é importante contar com um suporte, uma vez que os projetos de fotografia participativa são muito exigentes. Conversas regulares com o Dr. Bruno Quina, apoiando-nos em tudo o que foi necessário, desempenharam um papel muito importante para enfrentar este desafio complexo.

Agradeço aos Professores Ângela Ferreira, António Morais, Fátima Lambert, Filipe Lopes, Filipe Martins, Marco Conceição, Maria João Cortesão, José Manuel Quinta Ferreira, Luís Ribeiro, Patrícia Nogueira (ESMAD).

Agradeço à equipa do Centro de Produção e Recursos da ESMAD e à Diretora da Biblioteca, Dra. Anabela Novais.

Agradeço à ESMAD a oportunidade de desenvolver este projeto.

Agradeço ao amigo e tradutor Pedro Verde Pinho.

Agradeço aos amigos e designers Daniela Santos e João Lopes.

Uma palavra carinhosa de agradecimento às minhas irmãs e ao meu marido.

RESUMO ANALÍTICO E PALAVRAS-CHAVE

O presente Ensaio visa refletir sobre o imaginário usado para representar grupos vulneráveis e marginalizados da sociedade e considerar novas formas de abordagem. Adotam-se formas alternativas de autoria na produção de imagens, a partir de um projeto fotográfico participativo que remodela a posição autoral tradicional do fotógrafo por meio da colaboração da pessoa fotografada, desmontando a ideia do fotógrafo como observador especial e privilegiado.

Numa estratégia pautada pela valorização da dimensão do encontro entre aquele que fotografa e aquele que é fotografado, questiona-se a definição convencional de autoria individual e as relações entre o fotógrafo e os seus sujeitos. Neste estudo, destacam-se as várias questões que gravitam em torno da representação fotográfica e ensaia-se a possibilidade subversiva de um desvio às convenções da fotografia documental através de um projeto prático de fotografia participativa/colaborativa.

Partindo, no contexto da toxicod dependência, da identidade do sujeito, constrói-se uma história visual, tomando como hipótese a redistribuição de lugares na fotografia. Será também à volta desta redistribuição que se deverá analisar até que ponto a fotografia documental pode beneficiar com a introdução de práticas colaborativas e participativas. Simultaneamente, avalia-se se estas práticas fotográficas podem oferecer uma compreensão mais matizada, complexa e diversificada nas representações fotográficas de grupos vulneráveis e minorias (e ponderamos uma redefinição do papel do fotógrafo no contexto da fotografia contemporânea).

Os resultados demonstram que o ato fotográfico pode assumir uma inter-relação humana entre o registo e a sequência do acontecimento onde o fotógrafo faz algo para além de fotografar e onde o fotografado faz o acontecimento, mas também o seu registo, com um poder de decisão do que mostra.

Palavras-chave: Fotografia; Participação; Colaboração; Representação; Sujeitos vulneráveis.

ABSTRACT AND KEYWORDS

This Essay aims to reflect on the imagery used to represent vulnerable and marginalised groups in society and consider new approaches. Alternative forms of authorship are adopted in the production of images, based on a participatory photographic project that remodels the traditional authorial position of the photographer through the collaboration of the person photographed, dismantling the idea of the photographer as a special and privileged observer.

In a strategy guided by the valorisation of the dimension of the encounter between the one who photographs and the one who is photographed, the conventional definition of individual authorship and the relationships between the photographer and his subjects are questioned. In this study, the various issues that revolve around photographic representation are highlighted and the subversive possibility of a deviation from the conventions of documentary photography through a practical participatory/collaborative photography project is rehearsed.

Starting, in the context of drug addiction, from the subject's identity, a visual history is built, taking as a hypothesis the redistribution of places in photography. It will also be around this redistribution that the extent to which documentary photography can benefit from the introduction of collaborative and participatory practices shall be analysed. At the same time, we assess whether these photographic practices can offer a more nuanced, complex and diversified understanding of the photographic representations of vulnerable groups and minorities (and we consider a redefinition of the role of the photographer in the context of contemporary photography).

The results demonstrate that the photographic act can assume a human interrelationship between the recording and the sequence of the event where the photographer does something beyond photographing and where the subject does the event, but also its recording, with a power of decision of what is shown.

Keywords: Photography; Participation; Collaboration; Representation; Vulnerable subjects.

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	1
AGRADECIMENTOS	1
RESUMO ANALÍTICO E PALAVRAS-CHAVE	2
ABSTRACT AND KEYWORDS	3
ÍNDICE.....	4
ÍNDICE DE IMAGENS	6
INTRODUÇÃO.....	9
PARTE 1 – FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO: ENQUADRAMENTO TEÓRICO	18
Capítulo 1– Questões políticas e éticas na representação.....	18
1.1 Abigail Solomon-Godeau (1994): O estudo “Inside/Out”	20
1.2 Liz Kotz (1998): Para uma estética da intimidade.....	28
1.3 Martha Rosler (1981): A impossibilidade da representação.....	30
1.4 Ariella Azoulay (2008): O Contrato Civil da Fotografia	33
1.5 Angie Biondi e Rafael Tassi Teixeira (2020): estetização e representação no trabalho de Lee Jeffries	37
1.6 Bill Nichols (2001): As três formas possíveis de interação.....	39
Capítulo 2 – Para uma nova via da representação: A fotografia participativa e o método Photovoice.....	44
2.1 O método Photovoice: O estudo de Caroline Wang e Mary Anne Burris	50
Capítulo 3 – Possibilidades de representação.....	54
3.1 Larry Clark (1971) e Nan Goldin (1986): O olhar autobiográfico.....	54
3.2 Lewis Hine (1904-1917), Jim Goldberg (1985-95) e Moyra Peralta (1973-2000): A representação nas relações fotógrafo e fotografado de longo prazo.....	61
3.3 A fotografia participativa de Wendy Ewald (1975-2006), Jo Spence (1973-75), Anthony Luvera (2002-2021).....	71
PARTE 2 - FOTOGRAFIA PARTICIPATIVA E REPRESENTAÇÃO: O PROJETO “SÍLVIO”.....	90

Capítulo 4 – Objetivos do trabalho prático.....	90
4.1 Descrição do participante.....	92
4.2 Trabalho do participante.....	94
4.2.1 Metodologia.....	94
4.2.2 Meios de produção.....	100
4.2.3 Resultados (decisões criativas do participante).....	100
4.2.4 Reflexão crítica.....	107
4.3 Trabalho criativo próprio.....	109
4.3.1 Meios de produção.....	115
4.3.2 Resultados.....	122
4.3.3 Reflexão crítica.....	126
4.4 Cronograma.....	127
Capítulo 5 – Metodologias do processo expositivo e editorial.....	128
5.1 Livro de fotografia.....	129
5.2 Intervenção artística de rua.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	143
ANEXOS.....	151
Anexo A - Declaração de cedência de Direitos de Imagem.....	151
Anexo B - Cronograma.....	152
Anexo C - Mapa da distribuição de cartazes (intervenção artística de rua).....	154
Anexo D - Layout do Livro de Fotografia.....	155

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 – Print screen a partir do Google Images.....	13
Figura 2 - A jewish giant at home with his parents in the Bronx, Diane Arbus, New York, 1970	22
Figura 3 - From Twentysix Gasoline Stations, Ed Ruscha, 1963.....	23
Figura 4 - From Homes for America, Dan Graham, 1966.....	24
Figura 5 - Nan and Brian in bed, Nan Goldin, New York City, 1983.....	25
Figura 6 - From Tulsa, Larry Clark, 1971.....	26
Figura 7 - Approach, Jeff Wall, 2014.....	27
Figura 8 - Canal Street, Robert Frank, New Orleans, 1955.....	28
Figura 9 - The Bowery in two inadequate descriptive systems, Martha Rosler, 1974-75.....	32
Figura 10 – Print screen de fotografias da série Lost Angels, Lee Jeffries, 2014.....	38
Figura 11 - Rene Vallejo Psychiatric Hospital, Adam Broomberg e Oliver Chanarin Cuba, 2003	47
Figura 12 - The Flip, Shooting Back, Jim Hubbard, 1991.....	49
Figura 13 - Crianças do programa “Out of the dump” com Nancy McGirr, Guatemala, 1991.....	50
Figura 14 - Dead 1970, Larry Clark, Tulsa Portfolio, 1968.....	56
Figura 15 - Nan One Month after Being Battered, Nan Goldin, Nova Iorque, 1984.....	60
Figura 16 - Italian immigrants at Ellis Island, Lewis Hine, New York Public Library, 1905.....	63
Figura 17 - I'm Dave, Jim Goldberg, Hollywood, California, EUA. 1989.....	66
Figura 18 - The Reality Beneath, Nearly Invisible, Moyra Peralta, 2001.....	68
Figura 19 - This is My Address, John Henry Turner, Moyra Peralta.....	69
Figura 20 - John Turner no Lincoln's Inn Fields, Moyra Peralta.....	69
Figura 21 - Sylvia em Tenterground, Moyra Peralta, Londres.....	70
Figura 22 - Portraits and Dreams, Janet Stallard, Wendy Ewald, 1976-81.....	74
Figura 23 - Portraits and Dreams, “Self-portrait with the picture of my biggest brother, Everett, who killed himself when he came back from Vietnam” – Freddy Childers, Wendy Ewald, 1976- 81.....	74
Figura 24 - Damien Barnette, Black Self / White Self, Wendy Ewald, Durham, 1994-97.....	76
Figura 25 - Towards a Promised Land, Wendy Ewald, 2005.....	77
Figura 26 - Instalação de Towards a Promised Land, Wendy Ewald, 2006.....	77
Figura 27 - Contact Sheet – Gypsies, Jo Spence, 1974.....	81
Figura 28 - Assisted self-portrait de Rober Truelove, Anthony Luvera, 2013-2014.....	84
Figura 29 - Assisted self-portrait de Yoland Bath, Anthony Luvera, 2013-14.....	84
Figura 30 - Assisted Self-Portrait de Ben Evans, Anthony Luvera, em Assembly, 2013-2014.....	86

Figura 31 - Assisted Self Portait de Gerald Myclaverty, Anthony Luvera, em Assembly, 2013-2014	86
Figura 32 - Workshop na CONTA'TO com Sílvio Ferreira, Isabel Campos, Porto, 9 dezembro 2020	98
Figura 33 - <i>Storyboard</i> por Sílvio Ferreira, Isabel Campos, Porto, 9 de dezembro 2020.....	99
Figura 34 - “Solidariedade”, Sílvio Ferreira, Porto, fevereiro 2021.....	101
Figura 35 - (da esquerda para a direita) “O autorretrato”, “A segunda da série do autorretrato”, Sílvio Ferreira, fevereiro de 2021.....	102
Figura 36 - “Foi uma surpresa, está muito bonito. Não estava à espera que viesse um halo”, Sílvio Ferreira, Porto, janeiro de 2021.....	103
Figura 37 - “Esse sou eu”, Sílvio Ferreira, Porto, janeiro de 2021.....	103
Figura 38 - Sílvio Ferreira, Porto, janeiro de 2021.....	104
Figura 39 - “O meu amanhecer com o sol. Acordo às sete da manhã e tenho esta vista. Basta esticar o braço e abrir a cortina”, Sílvio Ferreira, Porto, fevereiro de 2021.....	104
Figura 40 - Sílvio Ferreira, Porto, fevereiro de 2021.....	105
Figura 41 - “Mais um dos pombos habituais do núcleo mais íntimo, que interagem comigo e com a gata. Vêm pedir comida. É sempre pão”, Sílvio Ferreira, Porto, fevereiro de 2021.....	105
Figura 42 - Experiência de Quase Morte, Sílvio Ferreira, 15 de dezembro 2020.....	106
Figura 43 - Isabel Campos, por Sílvio Ferreira, 11 de maio 2021	107
Figura 44 - Isabel Campos, por Sílvio Ferreira, 25 de maio 2021.....	107
Figura 45 - Cantona Grid, Nadav Kander, 2016.....	112
Figura 46 - David Beckham, 16 pictures, Nadav Kander, 2015.....	113
Figura 47 - Edward Roop Coal Miner Paonia Colorado, In The American West, Richard Avedon, Paonia, Colorado, 1975	114
Figura 48 - Sílvio, Isabel Campos, Jardim das Virtudes, Porto, 29 de dezembro2020	116
Figura 49 - Sílvio, Isabel Campos, Jardim das Virtudes, Porto, 29 de dezembro2020	116
Figura 50 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio2021.....	118
Figura 51 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021.....	118
Figura 52 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021.....	118
Figura 53 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021.....	119
Figura 54 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021.....	119
Figura 55 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 25 de maio 2021.....	120
Figura 56 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 25 de maio2021.....	120
Figura 57 - Fontainhas, Isabel Campos, Porto, 2 de abril 2021	121
Figura 58 - Jardim das Virtudes, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021	121

Figura 59 – Fragmentos de cartazes, Isabel Campos, 28 de julho 2021.....	122
Figura 60 – Sequência 1, Isabel Campos, Porto, 25 de maio 2021.....	123
Figura 61 – Sequência 2, Isabel Campos, 11 de maio 2021.....	123
Figura 62 - Sílvio, imagem em negativo, Isabel Campos, Porto, 29 de dezembro, 2020.....	124
Figura 63 - <i>Mockup</i> da capa e contracapa.....	132
Figura 64 - (da esquerda para a direita) Rua Sá de Noronha e Avenida Vímara Peres, Isabel Campos, 26 agosto 2021.....	134
Figura 65 - Rua de Santa Catarina, Isabel Campos, 2 de setembro 2021.....	134
Figura 66 - Rua dos Caldeireiros, Isabel Campos, 2 de setembro 2021.....	135
Figura 67 - (da esquerda. para a direita) Rua dos Caldeireiros e Rua dos Clérigos, Isabel Campos, 2 de setembro 2021.....	135
Figura 68 - Distribuição de cartazes, Porto, agosto e setembro 2021.....	154

INTRODUÇÃO

A plenitude do amor ao próximo assenta simplesmente em ser capaz de perguntar: “Qual é o teu tormento?”. É saber que o desafortunado existe, não como uma unidade mais numa série, não como exemplar de uma categoria social que carrega a etiqueta “desafortunados”, mas como homem, semelhante em tudo a nós, que foi um dia golpeado e marcado com a marca inimitável da desgraça. Para tal, é suficiente, mas indispensável, saber dirigir-lhe um certo olhar. Este olhar é, antes de tudo, atento; um olhar no qual a alma se esvazia de todo o conteúdo próprio para receber o ser que está olhando tal como é, em toda a sua verdade. Só é capaz disso quem é capaz de atenção. (Simone Weil)¹

Este projeto tem como motivo central uma reflexão sobre as representações sociais na fotografia de sujeitos vulneráveis e marginalizados da sociedade.

Privilegiando a causa da fotografia participativa, enquanto oportunidade para os sujeitos assumirem o papel de cocolaboradores no processo de criação das imagens, tomámos em consideração para o nosso projeto prático a ideia de inverter as tradicionais relações de poder entre aquele que fotografa e aquele que é fotografado, desmontando o conceito de fotógrafo como observador especial e privilegiado. Ou, na formulação de Susan Sontag, como um predador².

A partir de um projeto que coloca em prática formas alternativas de autoria na produção de imagens - de modo a repensar o imaginário usado para representar pessoas e grupos socialmente excluídos e considerar diferentes abordagens na sua produção - interessa-nos introduzir novos elementos do ponto de vista sociológico, psicológico, espacial, estético que tratem sujeitos socialmente excluídos não como uma massa homogénea que os reduz ao estigma e a um estereótipo, mas como pessoas com uma vida singular, naturalmente repleta de nuances nas suas circunstâncias específicas, nas quais o particular, o indivíduo autodeterminado pode ser reconhecido.

O nosso projeto envolve de forma participativa Sílvio Ferreira - uma pessoa em situação de sem abrigo desde 2003 e com um percurso abrangente em comportamentos

¹ Excerto do texto “Réflexions sur le bon usage des études scolaires en vue de l'amour de Dieu”, publicado pela primeira vez, após a morte de Simone Weil em 1955, na coleção *Attente de Dieu*, do Padre Perrin. O texto foi escrito entre janeiro e maio de 1942.

² “(...) there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have, it turns people into objects that can be symbolically possessed.” (Sontag, 1978, p.14)

aditivos e dependências de substâncias psicoativas - permitindo-lhe que de forma ativa, fotografando, retrate a sua realidade, tal como a vê. Entregámos câmaras descartáveis para que pudesse fotografar como se vê a si próprio e ao mundo onde está inserido, promovendo um olhar diferenciado sobre os problemas que enfrenta, ao invés de ser documentado apenas por nós. Este trabalho de transição de “tirar a fotografia de” para “construir uma fotografia com” convoca os olhares cruzados da fotógrafa e do participante. Este, fotografando o mundo tal como o entende. Aquela, registando os processos de interação pessoal e de relação com o meio, de modo a explicitar o seu ponto de vista sobre a experiência comum. No final, a fotógrafa apresenta um trabalho de um indivíduo particular chamado Sílvio. O trabalho inclui fotografias feitas pelo Sílvio e fotografias da fotógrafa, relacionadas com o trabalho em conjunto, ao longo de oito meses.

Neste projeto, o Sílvio - escolhido em colaboração com o Projeto CONTA'TO, resposta social de apoio a consumidores de substâncias psicoativas - representa-se a si mesmo, muitas vezes, com resultados inesperados e originais. O trabalho colaborativo que apresentamos resiste a uma ideia de fotografia moldada pelo conceito do artista como autor individual que conta as histórias. Ao preencher o que fica de fora, oferecemos diferentes perspetivas, ampliando o cânone da representação, permitindo perceber o mundo do ponto de vista das pessoas que levam vidas diferentes daquelas que tradicionalmente controlam os meios de produzir imagens do mundo.

O projeto assume-se como um ponto de interrogação no final de um princípio central da fotografia documental: a possibilidade da representação fotográfica. Desejamos explorar a questão das representações sociais na fotografia, refletindo sobre a ética e a política envolvidas na realização de fotografias sobre a vida de outras pessoas, designadamente, aquelas relegadas para a margem das trajetórias sociais (minorias étnicas, pessoas com deficiência física e mental, pessoas consumidoras de substâncias psicoativas, sujeitos sem-abrigo, pessoas economicamente desfavorecidas). Em última instância, assumimos que se trata de “fazer com que a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa ser restituído, possa ser posto à sua disposição” (Rancière, 2012, p.174)

Preocupamo-nos com as consequências que a intervenção do fotógrafo adquire junto dos fotografados, seja no ato fotográfico, seja no domínio da receção, quando as

suas vidas são expostas a quem vê, o que pode torná-los vulneráveis a uma série de apropriações ou até mesmo de ataques.

Em linha com o pensamento de Jacques Rancière (2008), estamos à procura de uma experiência política do sensível³ capaz de criar cenas de dissenso, no âmbito das quais ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e provocam ruturas na unidade daquilo que é dado para “mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir ruturas no tecido sensível das perceções e na dinâmica dos afetos.” (Rancière, 2008, p.64)

Estas ideias não são novas. Desde a década de 1960, diversos fotógrafos encetaram estratégias para partilhar a autoria, dando início a uma prática fotográfica assente na participação e colaboração, numa estratégia pautada pela valorização da dimensão do encontro entre aquele que fotografa e aquele que é fotografado. O uso de abordagens que transferem explicitamente o assunto do olhar fotográfico para um criador ativo na produção de obras fotográficas tornou-se cada vez mais popular nos últimos anos.

No caso vertente da nossa proposta, optou-se pela temática da toxicodependência, mas esta é só o contexto e o pretexto para o trabalho. O que se quer mostrar e contar é a história visível de uma pessoa que integra o passado, o presente e sonhos e projetos para o futuro, apesar de um percurso abrangente de consumo de substâncias psicoativas e da sua condição de sem-abrigo, colocando nas suas mãos o poder de produzir a representação fotográfica do seu mundo. Desejamos obter um retrato mais abrangente e humano do nosso participante.

O interesse pelo tema deste projeto surge da preocupação pessoal com a face oculta do número crescente de pessoas sem-abrigo e com comportamentos aditivos e dependências. Na Pasteleira, no Porto, há um supermercado de droga a céu aberto. Vigilantes nas esquinas do bairro sinalizam a ameaça da polícia. Tantos são os dealers quanto os consumidores. Injetam-se, deixam lixo e seringas em todo o lado. São

³Podemos citar as suas palavras para perceber a dimensão do sensível: “Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação num conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.” (Rancière, 1995, p.7)

indivíduos despojados de qualquer dignidade humana a viver num desespero total e, não raras vezes, ignorados pelo poder público da cidade . Aos olhos da sociedade, os utilizadores de drogas são um modelo repulsivo, um perigo para as crianças, um flagelo para o seu laço social e para os seus valores oficiais⁴. Neste projeto, desejamos reconectá-los com a sua essência humana e os seus iguais.

A ênfase nesta reflexão resulta, ainda, da constatação de que sujeitos de grupos vulneráveis têm pouca ou nenhuma oportunidade de expressar as suas opiniões ou de influenciar decisões que podem afetar as suas vidas. Na grande maioria das vezes, são estigmatizados, incompreendidos, sub-representados ou, mesmo, caricaturados por terceiros. Os autores dessas representações sociais não revelam uma consideração mais significativa da própria contribuição do indivíduo para a história, concorrendo, em última análise, para desviar o olhar de todas as causas profundas, sociais, económicas, culturais e políticas. Somos constantemente afetados pela rotulagem injusta e frequentemente rude de consumidores de substâncias psicoativas. Basta escrever “drogas” e “sem abrigo” no Google, e centenas de fotografias são apresentadas. De um modo geral, são imagens feitas por fotógrafos que usam a câmara para capturar uma fotografia chocante ou polémica, que é vista como representativa de um problema específico.

⁴ Erving Goffman na obra “Stigma: Notes on the management of spoiled identity” (1963, p.169), considera: “Those whose activity is collective and focused within some building or place (and often upon a - special activity) may be called cultists. Those who come together into a sub-community or milieu may be called social deviants, and their corporate life a deviant community. They constitute a special type, but only one type, of deviator.”

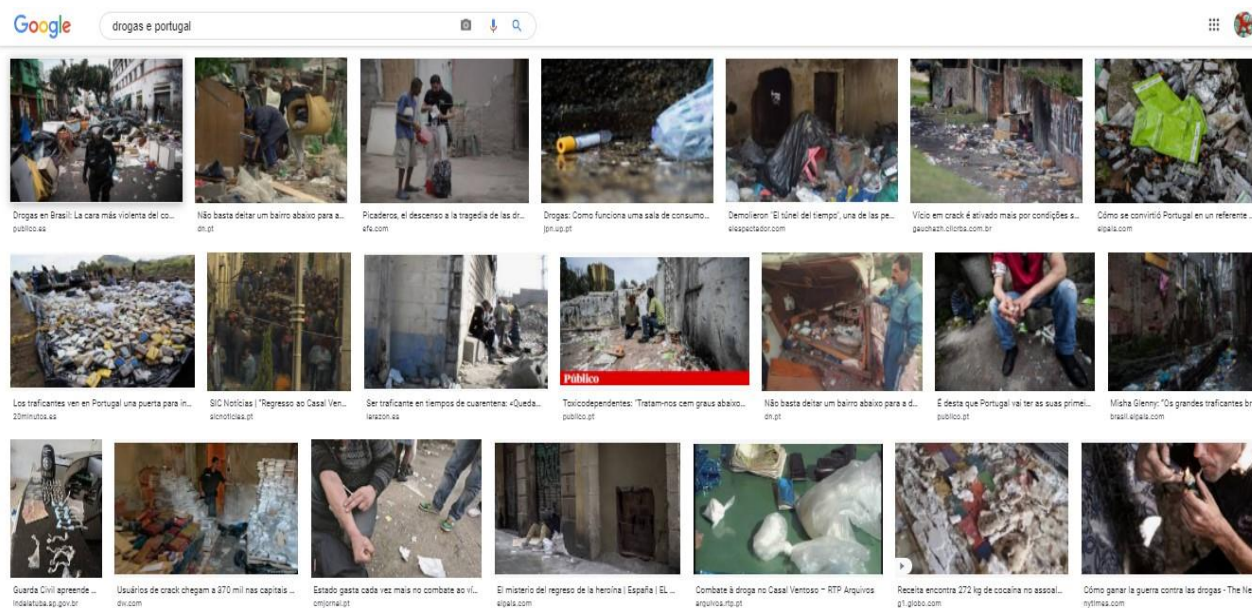


Figura 1 – Print screen a partir do Google Images

Estas fotografias sugerem um trabalho rápido, sem um investimento real nas pessoas visadas. São imagens feitas numa perspetiva negativa, optando com muita frequência pela captação de situações dramáticas ou de índices negativos da situação social (exercendo pela exibição de representações parcelares o seu poder na construção de perspetivas negativas) e frequentemente em circunstâncias de vulnerabilidade dos retratados, com o conseqüente impacto negativo na auto percepção dessas pessoas e/ou nas percepções dos outros sobre elas. Tais representações poderão ser vistas, em última análise, como uma destituição do seu poder enquanto indivíduos (podem reforçar um sentimento de impotência, inferioridade e ressentimento) e servem para manter o estigma e imagens estereotipadas.

O que propomos com o nosso estudo é uma abordagem alternativa de autoria das imagens, enquadrada em conceções mais amplas e capazes de promover leituras plurais, por fotografias feitas por aqueles que habitualmente são mal representados.

Esta questão é tanto mais premente quanto os conceitos de veracidade fotográfica e visão neutra ainda têm influência significativa em pleno século XXI, como, por exemplo, milhões de cartões de cidadão com fotografias em circulação por todo o mundo. E embora possa ser impossível ler/interpretar com sucesso a personagem ou a atitude de uma fotografia, fazemos isso permanentemente, assim, acentuando, a

importância da representação social e a necessidade de compreender cuidadosamente o que percebemos, como e porquê. O problema não é saber se podemos colocar sujeitos vulneráveis nas imagens e na ficção. O problema, diz-nos Jacques Rancière

É saber como é posto e qual a espécie de senso comum é tecida por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção (Rancière, 2008, p.100).

Entendemos a representação que habitualmente se produz como uma sub-representação que exhibe um qualquer entendimento unidimensional do seu autor e que omite ou distorce as vozes do indivíduo ou do grupo em foco. Esta classificação de sub-representação é necessária para ultrapassar as ideias polarizadas de “verdade” e “falsidade” e tem em consideração uma compreensão mais complexa sobre as questões da representação onde diversas “verdades” são tidas em conta. Não há imagens “verdadeiras”, uma vez que nenhuma imagem pode ilustrar uma realidade objetiva. Uma fotografia é sempre resultado de um ponto de vista singular do seu autor. Uma imagem pode representar múltiplas realidades e a receção de uma imagem depende de como o significado é interpretado e comunicado. Na formulação de Jacques Rancière

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como o nosso real, como o objeto das nossas percepções, dos nossos pensamentos e das nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível (Rancière, 2008, p.74).

Simultaneamente, sugerimos que um sentido de propriedade por parte dos sujeitos fotografados é crucial para atingirmos uma representação afirmativa e positiva.

No campo da metodologia seguida para este trabalho, as perguntas iniciais que colocámos foram principalmente duas: Como fazer fotografias de um utilizador de substâncias psicoativas colocando-o no comando das operações? De que forma ele pode usar a fotografia para se representar a si próprio e tomar o controle das suas próprias narrativas visuais?

No processo de investigação, realizámos pesquisas exaustivas acerca da fotografia participativa e da metodologia Photovoice, conceitos que se confundem nos seus princípios. Na fotografia participativa e suas variações, como o método Photovoice (Wang e Burris, 1997), as pessoas usam câmaras para representar as suas experiências e perspetivas sobre um determinado tópico, designadamente, pontos fortes e/ou problemas da sua comunidade. Depois de discutir e analisar em grupo as fotografias, os

participantes normalmente criam um livro e/ou exposição para defender os seus pontos de vista. Devido ao seu amplo apelo, a fotografia participativa tem sido usada com crianças, jovens e adultos em áreas de estudo e ambientes variados, incluindo educação, grupos e organizações de mulheres e saúde pública, entre outros.

Além de dar voz aos participantes, os projetos de fotografia participativa/colaborativa podem ajudar a fornecer visões alternativas de assuntos familiares no documentário, ao desafiar a estética e as práticas tradicionais, como argumenta Ariella Azoulay

(...) Thus, capturing an image—the mythological decisive moment—has emerged as only one aspect of photography, which should be considered alongside other procedures such as sharing the camera; collecting photographs; sorting, sharing, showing, viewing, and archiving them; as well as writing on them and through them (2016, p.195).

Numa primeira fase, investigámos a existência de projetos que, através da fotografia participativa, contribuíssem para a referida reflexão. Ressaltamos, no entanto, que não temos a intenção de fazer um traçado diacrónico da história da fotografia, mas de trazer exemplos, tanto do passado quanto da contemporaneidade, de acordo com a necessidade da pesquisa.

Ao mesmo tempo, partimos em busca de teóricos da fotografia que problematizaram as questões éticas e políticas da representação, nomeadamente, Ariella Azoulay (2008 e 2016), Liz Kotz (1998), Abigail Solomon-Godeau (1994), Martha Rosler (1974-75 e 1981), Angie Biondi e Rafael Tassi Teixeira (2020) e Bill Nichols (2001). De igual modo, no intuito de ampliar as questões teoricamente elaboradas, trazemos para o centro da discussão fotógrafos que questionaram a sua posição no decorrer do seu trabalho, tecendo diversas possibilidades de representação. Alguns escolheram conhecer os seus assuntos e sujeitos fotografados ao longo de vários anos, produzindo corpos de trabalho informados e de longo prazo, nomeadamente, Lewis Hine (1904-1917), Jim Goldberg (1985-95) e Moyra Peralta (1973-2000). Outros, pertencendo aos grupos que estão a fotografar, voltaram-se para a documentação das próprias vidas, incluindo-se nas suas próprias imagens (Goldin, 1986 e Larry Clark, 1971).

A terceira estratégia que nos interessa explorar, e que está no cerne do presente projeto, implica motivar a participação do fotografado, atribuindo-lhe poder para se autorretratar. Estes fotógrafos voltam-se frequentemente para a fotografia participativa, quer para recolher material quer para comunicar as condições e experiências de quem

vive na sombra e tem meios limitados de acesso aos media. No campo da fotografia participativa, o nosso interesse recai fundamentalmente sobre três autores: Wendy Ewald (1975-2006), Jo Spence (1973-75) e Anthony Luvera (2002-2021) pelo contributo fundamental no desenvolvimento da dimensão colaborativa do trabalho fotográfico e na sua promoção enquanto conceito explícito. Funcionando entre a fotografia documental e o ativismo social, os seus trabalhos dão voz a sujeitos marginalizados.

Numa segunda fase, identificámos para nossa parceira uma entidade da cidade do Porto conhecedora das problemáticas dos comportamentos aditivos e dependências e das pessoas em situação de sem-abrigo, o Projeto CONTA'TO, sendo esse suporte determinante quando estão envolvidos pessoas vulneráveis. Posteriormente, desenvolvemos um workshop de fotografia com o participante do nosso projeto fotográfico, Sílvio Ferreira.

Além do olhar do participante Sílvio, o trabalho convocou simultaneamente o olhar da autora. O participante recebeu formação em fotografia e trabalhou com câmaras descartáveis para registar o mundo tal como o vê. A autora, conhecedora da personalidade e pensamento do participante, perseguiu um efeito de revelação do sujeito, retirando-o do campo dos estereótipos sobre a toxicodependência, apresentando um trabalho criativo próprio. Para o efeito, muito do que fizemos envolveu conhecer o participante, partilhar com ele muitas horas, conversar, falando e escutando ao longo de 30 sessões realizadas num formato flexível e informal, procurando facilitar um diálogo mais pessoal e espontâneo.

Optámos por dividir o nosso ensaio em duas partes principais.

Na Parte 1, discutimos conceitos de representação e representação social, bem como as questões éticas e políticas que atravessam todo o discurso em torno das construções visuais. Analisamos as representações de grupos marginalizados e vulneráveis da sociedade na fotografia documental e na fotografia participativa. Essa caracterização é feita utilizando como base exemplos de fotógrafos que representam épocas e abordagens distintas. Fazemos uma revisão dos projetos de fotografia participativa que contribuíram para a consolidação desta prática fotográfica e explicitamos o método Photovoice.

Comentamos algumas características da fotografia participativa que podem representar mudanças na fotografia documental contemporânea, procurando indagar

como é que as imagens produzem rearranjos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo.

Na Parte 2, apresentam-se os projetos de criação artística - do Sílvio e da fotógrafa - que constituem o cerne deste projeto de investigação. Discorreremos sobre as metodologias e resultados. Nessa parte, interessa-nos analisar a relação entre a pesquisa efetuada e as narrativas visuais apresentadas, demonstrando as características que nos podem indicar um novo caminho na fotografia documental contemporânea.

No final, apresenta-se um livro fotográfico - onde surgem lado a lado as fotografias feitas pelo Sílvio e imagens construídas a partir do meu olhar de autora - e, como complemento, uma intervenção artística na rua com colagem de cartazes com três imagens do projeto “Sílvio”.

Os trabalhos agora apresentados não pretendem ter um carácter conclusivo e absolutamente categórico, antes propõem reflexões sobre as representações na fotografia. Muito menos se trata de reduzir a importância das práticas tradicionais da fotografia documental. Grande parte das imagens que se tornaram ícones históricos foram feitas no âmbito destas práticas. Não é uma questão valorativa: simplesmente procuramos apontar as características que diferenciam duas vias muito próximas e interligadas, bem como contrabalançar as representações dominantes de pessoas socialmente excluídas.

A nossa esperança é que este estudo possa contribuir para os esforços empreendidos por tantos outros no sentido de ampliar a tradição existente na fotografia documental.

PARTE 1 – FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO: ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Capítulo 1– Questões políticas e éticas na representação

Representar é antes de mais mostrar, apresentar. Comunicamos a experiência do fenómeno somente pela representação. A representação antecede qualquer estágio mental, intelectual ou social. A representação é, pois, inevitável e pode imitar mais ou menos o mundo, consoante a sua representação linguística ou artística. Hoje, com a complexificação e evolução tecnológica das nossas sociedades, a distância entre o mundo e a sua representação aumentou consideravelmente.

Apesar de todas as inovações que se desenvolveram desde o seu início, a fotografia continua a ser associada à representação de pessoas. A expressão “representação social” é mais frequentemente reservada para retratos de vários grupos sociais, apesar de todas as fotografias que retratam pessoas e o seu ambiente devam ser qualificadas como exemplos de representação social. Mais frequentemente, ainda, o termo refere-se especificamente a retratos fotográficos de grupos nas margens económicas ou políticas da sociedade dominante. Estes retratos, enquanto construções (alguém está sempre a retratar outra pessoa para um propósito particular com um público específico em mente), e não como a realidade em si mesma, adquirem um significado político profundo. O modo como as fotografias retratam um determinado grupo pode determinar como os outros veem e tratam os seus membros na vida diária. Também pode influenciar a maneira como o grupo se vê e se define. Ao mostrar sempre as pessoas de baixos rendimentos exclusivamente em situações que conotam vitimização - esqueléticas, roupas gastas, crianças a chorar, rostos tristes e exaustos - podemos levar quem observa de fora a pensar que aqueles que vivem na pobreza são passivos e indiferentes e, portanto, como de alguma forma “merecem” a sua situação.

Todos somos levados a concordar que as imagens fotográficas começaram a desempenhar um papel importante na fixação de grupos nas suas posições sociais “apropriadas” assim que a fotografia foi formalmente introduzida em 1839. Tal como refere Petra Dreiser (2006) em “Encyclopedia of Twentieth-Century Photography”

“Repeatedly, public institutions and the state made use of photography to “prove” what pseudosciences like physiognomy and anthropometry had established: that the white male constituted the apex of evolution, while women, the poor and labouring classes, and ethnic Others (which included Africans, Amerindians, Asians, Catholics, Jews, and Muslims) lagged behind and required firm social control” (Dreiser, 2006, p. 1448).

Ao longo da história da fotografia, as pessoas que vivem nas margens da sociedade têm sido amplamente representadas. Este tema foi abordado de vários modos e com diversas intenções. Artistas e críticos como Martha Rosler argumentam: “Documentary, as we know it, carries (old) information about a group of powerless people to another group addressed as socially powerful.” (Rosler, 1981, p. 306).

Sem a sua subjetividade, os representados, muitas vezes sob alguma forma de coerção, tornaram-se telas para projeções sem fim. Como sugere Dreiser, era como se essas pessoas não pudessem fazer nada por elas próprias:

“Denied their subjectivity, those represented, often under some form of coercion, became canvases for endless projections. ‘This is what the Other looks like,’ J. T. Zealy’s photographs of African slaves or Jean-Martin Charcot’s photographs of hysterics seem to say. This is the essence of difference [read: negative deviation]” (Dreiser, 2006, p. 1448).

Muitas imagens serviram para rebaixar ou difamar, mas mesmo as fotografias que supostamente celebravam os seus temas, como os portfólios de ameríndios do início do século XX de Edward S. Curtis, empregaram manobras questionavelmente redutoras: “In his desire to capture ‘a vanishing race,’ Curtis fixed his subjects in an idealized past—in clothing, occupation, and outlook—disallowing any signs of modernization or change in the communities he photographed.” (Dreiser, 2006, p. 1448)

A fotografia documental sempre foi confrontada com críticas e dúvidas quanto ao seu método e finalidade. Assim sendo, quais as questões a considerar que podem envolver esse assunto? Em “Introduction to Documentary”, Bill Nichols sugere algumas: “What consequences follow from different forms of response to and engagement with others? How may we represent or speak about others without reducing them to stereotypes, pawns, or victims?” (Nichols, 2001, p. 139)

Além disso, uma reflexão sobre a ética da fotografia implica responder a uma série de outras questões, designadamente, que diferença faz ter ou não uma relação pessoal com o sujeito de uma fotografia? A título de exemplo, o tema central de grande parte do trabalho do fotógrafo canadiano Tony Fohse⁵ reside na ética da representação

⁵ “Live Through This” (2012) é a obra seminal de Tony Fohse, um diário fotográfico com Stephanie MacDonald, uma jovem com uma vida controlada pela dependência de substâncias psicoativas. Este projeto está vinculado ao relacionamento de longo prazo entre colaboradores, instigado por Fohse, mas projetado para permitir que ele e MacDonald sejam coautores do trabalho, permitindo uma demonstração de um espectro de prática fotográfica tradicional evoluindo para incluir elementos colaborativos no núcleo da metodologia de trabalho.

e o impacto que a representação tem na relação entre o fotógrafo e o assunto. Entrevistado por Paul Moakley, jornalista da revista TIME, Fouhse elucida: “When I ask a person if I can photograph them, the subtext is, ‘Will you give me power to reinterpret you or interpret you or to represent you or misrepresent you?’ So there has to be some initial trust there.” (Fouhse, 2013)

As fotografias podem magoar as pessoas? Toda a fotografia é uma forma de voyeurismo? Até que ponto o fotógrafo é responsável pelo modo através do qual um sujeito é representado? No seu artigo “Aesthetics of Intimacy” Liz Kotz refere que críticos e artistas como Martha Rosler, Allan Sekula, entre outros, têm vindo a insistir há muito que a fotografia documental assentou sempre na premissa dos prazeres transgressores do olhar, “either down the social scale (Strand, Stieglitz, et al.) or, more rarely, up (Weegee).” (Kotz, 1998, p.208)

Se, num passado mais distante, as práticas do documentário social americano, como as de Lewis Hine e da “Farm Security Administration” (1937-46), legitimaram este olhar penetrante nas vidas dos mais desfavorecidos, fazendo-o em nome de uma filantropia social reformista ou de ajuda governamental, o mesmo não aconteceu nos anos seguintes. A fotografia começou a ser cada vez mais questionada pelo seu teor ético e político através de autores que procuraram investigar as intrincadas relações entre fotógrafo e fotografado.

1.1 Abigail Solomon-Godeau (1994): O estudo “Inside/Out”

Abigail Solomon-Godeau⁶ juntou-se às primeiras fileiras de historiadores de arte americanos de Fotografia ainda antes de terminar o seu doutoramento no Graduate Center, na Cidade Universitária de Nova Iorque. Ao escrever “Calo typomania: The Gourmet Guide to 19th-Century Photography” impulsionou a análise crítica de como os museus e colecionadores estavam a exercer uma influência indevida na forma da história

⁶ Solomon Godeau nasceu em Nova Iorque, em 1947. Além de vários artigos e ensaios, é autora de “Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices” (1991) e “Male Trouble: A Crisis in Representation” (1996). Ensina e publica nas áreas da fotografia, arte contemporânea, arte francesa do século XIX. Os seus ensaios, que têm sido amplamente antologizados, apareceram em jornais como “Afterimage”, “Art in America”, “Art Bulletin”, “Camera Obscura”, “October”, “Screen” e outros. Foi Professora de História da Arte na Universidade da Califórnia, Santa Bárbara.

da fotografia nos anos vindouros. Numa breve conclusão, salienta os efeitos nocivos que antecipou acerca da difusão de uma leitura tendenciosa das obras fotográficas nas gerações futuras:

The historians who promulgate a univocal art history of photography unfortunately function as hatcheries of the next generation of photography historians. In their evident belief that artists exist in the world just as chickens do (one has only to identify, to recognize, to name it), they are creating an entirely specious construction, innocent of its own premises (Weeler, 2006, p. 1461).

Muito do debate relacionado quer com a ética quer com a política de certas formas de prática fotográfica centra-se na posição “inside” ou “outsider” do fotógrafo. À luz desta dicotomia, a posição de “insider” é considerada a “boa” posição – sendo sinónimo de compreensão, participação e conhecimento privilegiado –, enquanto a posição “outsider” é tida como produtora de uma relação alienada e voyeurística que aumenta a distância entre sujeito e objeto. No entanto, como veremos mais adiante, esta dicotomia revela-se insuficiente para sustentar aquele debate.

No seu ensaio “Inside/Out”, Solomon-Godeau (1994) discute as posições “interior/exterior” dos fotógrafos em relação aos seus sujeitos. Solomon-Godeau cita o livro “On Photography” (1977) de Susan Sontag, em particular a crítica às fotografias de Diane Arbus (1923-71) que tipificam, na opinião de Sontag, “an outsider perspective which leads to an unsympathetic, objectifying, voyeuristic attitude to those photographed”. E mais adiante: “Sontag sees this as evidence of photography's

colonisation of the world, the photographer as "supertourist", fascinated by the weird and wonderful (Abigail Solomon-Godeau, 1994, p. 49).



Figura 2 - A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, Diane Arbus, New York, 1970⁷

De acordo com Solomon-Godeau (1994, p.49), se a posição externa/ outsider de Arbus é má, então, por inerência, a posição interna/insider é boa, sugerindo uma atitude de “engagement, participation and privileged knowledge.”

On the one hand, we frequently assume authenticity and truth to be located on the inside (the truth of the subject), and, at the same time, we routinely culturally locate and define objectivity (as in reportorial, journalistic or juridical objectivity) in conditions of exteriority, of non-complication (Solomon-Godeau, 1994, p.51).

Esta oposição “insider/outsider” pode, então, ser apresentada como segue: “outsider” (voyeurista, objetivadora, distante, alienada/alienante, turística, antipática) e “insider” (privilegiada, íntima, confiável, simpática/empática, comprometida e participativa). No entanto, Solomon-Godeau continua a questionar essa dicotomia. Para mostrar como a situação pode ser mais complicada, a autora questiona a relação entre fotografia e verdade.

Se as fotografias são o registo de aparências superficiais, como é que alguém pode julgar se uma determinada fotografia representa ou não o ponto de vista do fotógrafo de dentro/” inside” ou de fora/” outside”? Onde está a diferença entre “inside”

⁷ Obtido de <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/13410>

e “outside”? É possível perceber a postura de um fotógrafo (em relação ao seu assunto) evidenciada nas fotografias que faz? Para aprofundar o debate sobre o assunto, Solomon-Godeau explora o trabalho de vários fotógrafos/artistas representados numa exposição no MoMA. Consideremos, pois, alguns exemplos trazidos por esta autora, nomeadamente, Edward Ruscha e Dan Graham.

Os livros de fotografia de Edward Ruscha (1966) celebram a banalidade da paisagem americana, apresentando tipologias de locais do quotidiano, como postos de gasolina, edifícios da Sunset Strip, piscinas ou estacionamentos. Eles podem ser vistos como uma forma de representar impessoalidade, anonimato e banalidade e, portanto, a visão de fora/”outside”: “Ed Ruscha's photographic book works [...] or Dan Graham's Homes for America might be considered the degree zero of photographic exteriority” (Solomon-Godeau, 1994, p.51).



Figura 3 - From Twentysix Gasoline Stations, Ed Ruscha, 1963⁸

Tal como Ruscha, Dan Graham, entre os anos 1965-70, adotou a câmara como uma ferramenta precisamente para abraçar a reprodutibilidade mecânica das imagens. Solomon-Godeau descreve isso como o “esvaziamento” da subjetividade.

⁸ Obtido de <https://www.pinterest.cl/pin/687361961847122566/>



Figura 4 - From Homes for America, Dan Graham, 1966⁹

Por sua vez, Nan Goldin (1986) e Larry Clark (1971) representam para Solomon-Godeau o "modo confessional" (1994, p.52) de experiência vivida e conhecimento privilegiado em que o fotógrafo faz uma aposta pessoal na representação dos seus sujeitos, às vezes, até, aparecendo nas próprias imagens.

O trabalho destes dois fotógrafos é comparado ao de Diane Arbus, no sentido em que os seus temas são retirados das margens da sociedade. Consequentemente, algumas das mesmas questões estão em jogo. Até que ponto os sujeitos e temas escolhidos são um espetáculo para o espectador. Solomon-Godeau cita Goldin sobre o tema do "voyeurismo". Contrariando a ideia de que o fotógrafo é o último a ser convidado para a festa, Goldin afirma: "I'm not crashing. This is my party. This is my family; this is my history." (Goldin citada em Solomon-Godeau, 1994, p.52)

No entanto, independentemente da relação íntima entre fotógrafo e assunto, de que forma o fotógrafo pode controlar a receção dessas imagens pelo espectador? No caso de Goldin, a sua posição de "insider" não altera a maneira como as suas fotografias convertem o seu público em "voyeur".

⁹Obtido de <http://www.medienkunstnetz.de/works/homes-for-america/>



Figura 5 - Nan and Brian in bed, Nan Goldin, New York City, 1983¹⁰

Solomon-Godeau sustenta ainda que o livro de Larry Clark, *Tulsa* (1971), levanta algumas questões semelhantes. Muito se falou da posição “inside” /privilegiada de Clark. O livro abre com a seguinte declaração do autor:

I was born in Tulsa, Oklahoma, in 1943. When I was sixteen, I started shooting amphetamine. I shot with my friends every day for three years and then left town, but I've gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out (Clark citado em Solomon-Godeau, 1994, p.56).

As suas fotografias de jovens delinquentes documentam aqueles com quem ele convivia. O fotógrafo é um deles, ou seja, pertence ao grupo daqueles que está a fotografar. Clark disse que não tirou essas fotografias como voyeur, mas como participante do fenómeno. Contudo,

The desire for transparency, immediacy, the wish that the viewer might see the other with the photographer's own eyes, is inevitably frustrated by the very mechanisms of the camera, which, despite the best intentions of the photographer, cannot penetrate beyond that which is simply, stupidly *there* (Solomon-Godeau, 1994, p.57).

¹⁰Obtido de https://artsandculture.google.com/asset/nan-and-brian-in-bed-new-york-city/_AFcl5t4ZWolHQ?hl=en-GB



Figura 6 - From Tulsa, Larry Clark, 1971¹¹

Também neste ponto, Solomon-Godeau traz à discussão Susan Sontag que faz uma crítica sobre a ética do olhar fotográfico, situando a questão do voyeurismo fotográfico na própria natureza da fotografia. Para Sontag, a posição “insider/outsider” do fotógrafo explica muita coisa, enquanto Martha Rosler - fotógrafa e escritora preocupada com os modos como a fotografia representa indivíduos, experiências e ideias - defende que o que faz a diferença na questão da representação reside entre ter o poder ou não ter o poder. “Imperialism breeds an imperialist sensibility in all phases of cultural life”, comenta Rosler, citada por Solomon-Godeau (1994, p.49). No entanto, na opinião de Solomon-Godeau, os termos desta dicotomia são, como já vimos, mais complexos e ambíguos do que inicialmente podíamos supor.

A prática de Jeff Wall¹² de recriar ou encenar situações com atores é vista por Solomon-Godeau em termos semelhantes aos propostos por Martha Rosler: “For all their deceptive realism, Wall’s tableaux are entirely theatrical; calculated mise-en-scènes that use actors, locations, and directorial strategies.” (Rosler, citada por Solomon-Godeau, 1994, p.58)

¹¹ Obtido de <https://moom.cat/tw/item/tulsa>

¹² De acordo com Sean O’Hagan, num artigo publicado no jornal The Guardian (2015), “Wall describes his work as “cinematographic” re-creations of everyday moments he has witnessed but did not photograph at the time. “To not photograph,” he says, “gives a certain freedom to then re-create or reshape what I saw. (...) He provokes anger, awe and huge prices for his controversial staged scenes of hostage situations and homeless shelters. (...) Today, most of his images resemble reportage and, as such, are likely to incense his detractors, who claim he’s not a “true” photographer. His most contentious new work, called Approach, shows a homeless woman standing by a makeshift cardboard shelter in which we spy the foot of what could be a sleeping vagrant. Wall tells me it was shot under an actual freeway where the homeless congregate and that “it took a month to make, working hands-on” – but he won’t divulge just how staged it is. Is this an actual homeless woman, or an actor? Is the shelter real, or was it built by Wall’s team of assistants to resemble one? Re-creating images from memory is crucial to Wall’s practice – perhaps because it flies in the face of the tradition of photography as an act of instant witnessing.”

A título de exemplo, o trabalho “Approach” (2014) mostra uma mulher que vive na rua a olhar para um abrigo improvisado de papelão de onde sai um único sapato. Aquele que vê não consegue determinar se o sapato foi descartado ou se pertence a uma pessoa que está a dormir. Apesar de revelar pouco sobre o processo, ou se a mulher é atriz ou não, Wall disse que demorou mais de um mês para fazer a imagem em Los Angeles, uma cidade que naquele ano declarou estado de emergência para lidar com a falta crescente de habitação.

Solomon-Godeau passa a questionar “the truth claims of photography” e a validade do binarismo “inside/outside”. Em que sentido é possível representar a verdade e de que forma a fotografia poderia afirmar ser capaz de alcançar uma imagem verdadeira? Embora a fotografia continue a ser uma fonte de evidência nos procedimentos policiais e nos tribunais, por exemplo, os artistas pós-modernos, em particular, parecem ter rejeitado a ideia de que a fotografia tem alguma pretensão de representar a verdade.



Figura 7 - Approach, Jeff Wall, 2014¹³

O ensaio de Solomon-Godeau “Inside/Out” termina com o exemplo de Robert Frank. Solomon-Godeau explora a ideia de que o exterior/outsider, em vez da visão interior/inside, supostamente privilegiada, pode gerar percepções poderosas. Frank era um emigrante suíço e, na opinião de Solomon-Godeau é possível argumentar que o seu estatuto de forasteiro/”outsider” permitiu-lhe perceber o estranhamento e a alienação

¹³ Obtido de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show>

da cultura americana dos anos 1950. O livro de Frank “The Americans” (1958) regista uma verdade (se não a verdade):

Still, to say that *The Americans* is not *the* truth of America in the 1950s is not to say that it doesn't possess a truth; certainly, there is truth in its evocation of the lonely crowd, the anomie and nightmare that lay behind the official representations of America purveyed by the media or by corporate advertising (Abigail Solomon-Godeau, 1994, pp.59-60).



Figura 8 - Canal Street, Robert Frank, New Orleans, 1955¹⁴

Aqui chegados, somos levados a questionar: Existe uma maneira de as fotografias escaparem à dicotomia “insider/outsider”? É possível que as fotografias representem “uma verdade da aparência”? A “verdade” sempre será encontrada por trás das aparências superficiais? Quais são os limites do olhar fotográfico? A frase final de Solomon-Godeau oferece uma sugestão misteriosa: “It may well be that the nature that speaks to our eyes can be plotted neither on the side of inside or outside but in some liminal and as yet unplotted space between perception and cognition, projection and identification.” (Solomon-Godeau, 1994, p.61)

1.2 Liz Kotz (1998): Para uma estética da intimidade

No artigo “Aesthetics of Intimacy” (1998), com referência particular a Nan Goldin e à prática fotográfica identificada como “insider documentary photography”, Liz Kotz¹⁵ suscita questões similares às de Solomon-Godeau.

¹⁴ Obtido de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265017>

¹⁵ Liz Kotz nasceu em 1961 nos Estados Unidos. É escritora, crítica de arte, curadora e historiadora da arte americana. Em 2000, Kotz concluiu o doutoramento em literatura comparada na Columbia University, trabalhando com Benjamin Buchloh. A sua dissertação foi intitulada “Language Models in 1960s American Art: From Cage to Warhol”.

De acordo com Kotz, o “insider documentary photography” surgiu nos anos 60 e 70 do séc. XX, assumindo-se, durante esse período, como um “fenómeno”.

(...) a certain kind of work is everywhere: gritty, quasi-documentary color images of individuals, families, or groupings, presented in an apparently intimate, unposed manner, shot in an off-kilter, snapshot style, often a bit grainy, unfocused, or off-colour. The subjects are outside the apparent ‘mainstream’: gay people, transvestites, the drug culture and punk rock. (...) By and large, the people shooting the images more-or-less belong to the groups they are photographing (Kotz, 1998, pp. 204–205).

Além de Goldin, a autora inclui neste grupo de fotógrafos Larry Clark, Jack Pierson, Wolfgang Tillmans, Mark Morrisroe e Richard Billingham.

De acordo com Kotz, o problema da fotografia documental apegada às convenções liberais do documentário – as quais pressupõem compreensão e perdão moral – é a criação de uma ilusão de transparência e, com isso, a expectativa de que podemos aprender alguma coisa sobre os outros através da fotografia. No entanto, “a viewer can read the images as ‘gay’, but one learns little or nothing about the subjects.” (Kotz, 1998, p.209).

Mais adiante, Kotz argumenta:

Presented under the guise of an ‘intimate’ relationship between artist and subject, these images relegitimize the codes and conventions of social documentary, presumably by ridding them of their problematic enmeshment with histories of social surveillance and coercion. Such blind faith in authorial self-understanding and intention, however, ignores the extraordinary power of the photographic language employed: a language with a history and an inscribed structure of power relations that cannot be easily evaded by the spontaneous performance before the lens (Kotz, 1998, pp. 207-208).

Fica, então, claro que a fotografia deve ser entendida como totalmente codificada, abrindo espaço a um investimento sentimental do artista e de quem vê de igual forma. Para sustentar a sua tese, Kotz traz para a discussão uma frase do fotógrafo Jack Pierson que rejeita a ilusão de transparência prometida pelo documentário de Nan Goldin. “By presenting certain language clues in my work, people will write the rest of the story, because there’s a collective knowledge of clichés and stereotypes that operates” (Pierson citado por Kotz, 1998, p.210).

Ainda sobre o trabalho de Pierson, Kotz argumenta: “The legitimating values of subcultural documentary – “immediacy”, “honesty”, “intimacy” – are understood as

effects of photographic codes, rather than as spontaneous intersubjective performances communicated neutrally via the photograph” (Kotz, 1998, p.212).

Afinal, frisa a autora: “(...) viewers are offered the experience of constructing an uncoded private meaning in the public coded world of the photograph.” (1998, p.212)

Liz Kotz termina o seu artigo “Aesthetics of Intimacy” (1998), com questões relacionadas com a excessiva especulação das imagens de Goldin sobre a morte dos amigos, contrastando-as com as de outros fotógrafos que também abordam o tema da morte. Enquanto o trabalho de Goldin é considerado demasiado estilizado, controlado e explícito, as imagens de Pierson (“Angel Youth”, 1992) e de Mark Morrisroe (Untitled, 1988) deixam a morte, mas também a pobreza e a privação, fora de campo. Perante isto, Kotz (1998, p.214) avança uma possível justificação: “(...) maybe that’s an antidote to being given too much”.

1.3 Martha Rosler (1981): A impossibilidade da representação

Martha Rosler¹⁶ gerou um relevante corpo de trabalho fotográfico, abrindo um importante debate sobre a maneira como a fotografia documenta indivíduos, experiências e ideias, com um foco particular na reflexão acerca dos métodos convencionais de representação, exibição e distribuição. Os primeiros trabalhos de Rosler mostram o seu interesse em desafiar representações convencionais. A série, “Body Beautiful or Beauty Knows No Pain” (1966-1972), apresenta colagens de imagens de mulheres na publicidade, layouts de moda, pornografia e outras fontes. Essas imagens são dispostas em montagens provocatórias que questionam as intenções dos anunciantes e artistas. Usando imagens glamorosas de mulheres em poses convencionais e sedutoras, Rosler questiona a objetivação das mulheres na publicidade e o facto de que podem ser usadas como ferramentas por parte de um sistema social patriarcal mais amplo.

Rosler mudou da técnica de colagem para a produção de fotografia profissional em meados dos anos 1970. A sua série fotográfica mais aclamada é “The Bowery in Two

¹⁶ Martha Rosler nasceu em Brooklyn, Nova Iorque, em 1944. Rosler é fotógrafa, escritora e artista de vídeo e performance. Considerada uma figura importante para a fotografia feminista e conceptual, o seu trabalho explora questões de género, classe, território, propriedade e política, entre muitas outras questões polémicas e altamente debatidas no final do século XX.

Inadequate Descriptive Systems” (1974–1975). Para este projeto, Martha tirou fotografias no bairro Bowery de Nova Iorque, um lugar frequentado por pessoas sem-abrigo e dependentes de substâncias psicoativas e álcool, que começava a ser procurado por estúdios de artistas. O estilo documental deste trabalho é semelhante aos esforços de Walker Evans e outros encomendados pela “Farm Security Administration” na década de 1930, que revelou a pobreza e a disfunção na América causada pela Grande Depressão. Tal como na maioria do trabalho de Evans, Rosler apresenta locais vazios no Bowery, com a intenção de comunicar o mundo de uma subcultura subterrânea totalmente desconhecida ou mal compreendida sem explorar os seus sujeitos. Por outro lado, a apresentação dos espaços vazios em plena luz do dia também enfatiza locais normalmente frequentados à noite.

O projeto de Martha Rosler “The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems” integra 24 painéis rigorosamente distribuídos em grelha, cada um deles composto por uma fotografia em preto e branco (à esquerda) e um conjunto de palavras agrupadas num fundo branco (à direita). A maioria das fotografias são instantâneos de fachadas vazias, montras e portais com garrafas de álcool e outros detritos. Imagens deliberadamente inexpressivas e desumanizadas que falam da crise socioeconómica das vítimas sem as expor. As imagens são contrastadas com palavras coloquiais e expressões relacionadas ao estado de embriaguez (“enlatado”, “fora de cena”, “embriagado”, “desmaiado”, “comatoso”, “confuso”, “curvado”, entre outras) recolhidas pela artista no seu caderno de campo durante as suas incursões pelo bairro.

Ao mostrar uma porta que um sem-abrigo pode ter adotado como refúgio ou uma garrafa de uísque vazia combinada com uma série de termos vernáculos relacionados com o alcoolismo, Rosler destaca o que chama de “pobreza de representação” oferecida pelos “dois sistemas descritivos inadequados” do título da obra.



Figura 9 - The Bowery in two inadequate descriptive systems, Martha Rosler, 1974-75¹⁷

Na exploração do tema em torno das políticas da representação, no seu artigo “In, around, and afterthoughts (on documentary photography)” (1981, p.307), Martha Rosler argumenta: “The expose, the compassion and outrage, of documentary fueled by the dedication to reform has shaded over into combinations of exoticism, tourism, voyeurism, psychologism and metaphysics, trophy hunting-and careerism”.

Ainda no mesmo artigo, Martha Rosler sugere que as imagens e as palavras não conseguem representar, ou representam mal, os assuntos/sujeitos fotografados, em particular aqueles que vivem nas margens da sociedade.

Este empobrecimento das estratégias representacionais é o resultado de dois sistemas descritivos inadequados, verbal e visual:

The photographs are powerless to deal with the reality that is yet totally comprehended-in-advance by ideology, and they are as diversionary as the word formations (which at least are closer to being located within the culture of drunkenness rather than being framed on it from without (Rosler, 1981, p.322).

Ao saltar entre um léxico geral de alcoolismo e um vernáculo visual emprestado de nomes como Walker Evans, Rosler critica o maneirismo que inevitavelmente acompanha a mediação. Rosler pergunta, inclusivamente, se o documentarismo liberal é eticamente questionável ou mesmo explorador das populações oprimidas.

A autora leva a sua reflexão ao extremo ao questionar:

Perhaps a radical documentary can be brought into existence. But the common acceptance of the idea that documentary precedes, supplants, transcends, or cures full, substantive social activism is an indicator that we do not yet have a real documentary (1981, p.325).

¹⁷Obtido de <https://parapoesis.tumblr.com/post/137783138610/martha-rosler-the-bowery-in-two-inadequate>

No estudo “Inside/Out” de Solomon-Godeau (1994, p.58), mencionado anteriormente, o projeto “The Bowery in two inadequate descriptive systems” de Martha Rosler (1974-75) é apresentado como uma alternativa à dicotomia “inside/outside”.

Solomon-Godeau argumenta que ao recusar especular sobre as pessoas alcoólicas, Rosler está a tentar desvendar as tendências inerentemente voyeurísticas de todas as fotografias. Neste contexto, a posição de outsider por parte do fotógrafo é em si mesma não apenas um ato de violência e expropriação, mas também virtualmente, por definição, um ponto de vista parcial, se não mesmo distorcido, do sujeito representado.

1.4 Ariella Azoulay (2008): O Contrato Civil da Fotografia

Uma forma completamente nova de abordar os estatutos político e ético específicos da fotografia está plasmada no ensaio “The civil contract of photography” de Ariella Azoulay¹⁸ (2008).

A autora revê integralmente a nossa compreensão das relações de poder que sustentam e tornam possíveis significados fotográficos. Ariella Azoulay faz uma afirmação simples e profunda. Cada fotografia traz os traços do encontro entre o fotógrafo, fotografado e espectador, nenhum dos quais tem autoridade para fixar e determinar o seu sentido.

The theory of photography proposed in this book is founded on a new ontological-political understanding of photography. It takes into account all the participants in photographic acts - camera, photographer, photographed subject, and spectator - approaching the photograph (and its meaning) as an unintentional effect of the encounter between all of these. None of these have the capacity to seal off this effect and determine its sole meaning (Azoulay, 2008, p.21).

A fotografia, portanto, nega qualquer reivindicação particular de soberania. A fotografia, diz Azoulay, não fixa nada e não pertence a ninguém:

Exactly like citizenship, photography, is no one's property. It cannot be owned. Photography (...) is a form of relation that exists and becomes valid only within and between the plurality of individuals who take part in it. Anyone who addresses others through photographs or takes the position of a photograph's addressee, even if she is a stateless person who has lost her “right to have rights,” as in Arendt's formulation, is nevertheless a citizen - a member in the citizenry of photography. The civil space of photography is

¹⁸ Ariella Azoulay nasceu em 1962, em Telavive, Israel. É autora, curadora de arte, cineasta e teórica de fotografia e cultura visual. É professora de Cultura Moderna e Media do Departamento de Literatura Comparada da Brown University.

open to her, as well. That space is configured by what I call the civil contract of photography (Azoulay, 2008, p.81).

Embora as forças de mercado e dos Estados tenham procurado controlar o poder da fotografia e transformá-la numa ferramenta de autoridade, a pluralidade de posições e o acesso teoricamente igualitário às suas práticas garantiram que ela não servisse a nenhum soberano e funcionasse num plano horizontal como um poder descentralizado representado por cada um dos seus participantes.

O contrato civil da fotografia, cujos termos e condições são “extraídos” das práticas atuais e passadas de produção e uso fotográfico, concede aos cidadãos da fotografia o direito de ser uma imagem, tirar e fazer imagens de terceiros e visualizar o inventário de imagens criadas por outros. O acordo “tácito” fundamental em jogo em qualquer encontro fotográfico é aquele em que os indivíduos renunciam ao direito exclusivo à sua imagem e consentem em tornar-se uma imagem.

O mesmo contrato foi “assinado” (consentido tacitamente) quando a invenção se espalhou, tornando-se prontamente disponível na segunda metade do século XIX, entre a época da declaração oficial da invenção da fotografia (1839) e a invenção da câmara Kodak (1888). As pessoas depressa se encontraram a viver num mundo no qual a fotografia passou a mediar as relações sociais, assim como esta era mediada por elas. Desde então até hoje, os sujeitos vulneráveis continuam mais expostos à fotografia:

The initial deployment of photography on the part of the modern state contributed to the perpetuation of the social relations of power, turning weak, disadvantaged, and marginal populations such as ethnic minorities, criminals, and the insane into utterly exposed objects of photography (Azoulay, 2008, p.110).

A fotografia, principalmente, do tipo jornalístico, coage e confina aquelas pessoas a uma posição passiva e desprotegida. Na maioria dos casos, elas são privadas da propriedade das suas próprias imagens. Azoulay conta que quando Florence Owens Thompson, a mulher na fotografia “The migrant mother” de Dorothea Lang, foi identificada e entrevistada pela Associated Press nos anos 70 do século XX, num artigo intitulado “Woman fighting mad over famous depression photo”, ela afirmou: “I wish she hadn’t taken my picture. I can’t get a penny out of it. She didn’t ask my name. She said she would not sell the pictures. She said she would send me a copy. She never did.” (Thompson citada por Azoulay, 2008, p.97). Como refere Azoulay (2008, p.97), “in effect, Florence Owens Thompson was complaining that her rights had been violated”.

O indivíduo fotografado está abandonado. Não tem controle sobre a imagem. Na maioria dos casos, é incapaz de determinar a composição e os modos de distribuição. Tal como Florence Owens Thompson, o fotografado não recebe nada em troca, exceto ser transformado numa fotografia - sem compensação monetária ou de outra natureza.

Por outro lado, se é verdade que a tecnologia da fotografia permite a mobilidade relativamente simples entre as posições de fotógrafo e fotografado, essa mobilidade essencial não encontra expressão na configuração da relação estabelecida entre ambos, que fixou a assimetria que se conhece. A exploração essencial no acordo entre o fotógrafo e o fotografado é ainda mais contundente à luz desta eliminação de qualquer inversão de papéis possível. No âmbito deste acordo, o fotografado permanece numa posição explorada no seio da troca - é ele quem cede antecipadamente quaisquer direitos, subordinado ao fotógrafo, que, simplesmente por ter a câmara, pode dizer a quem é fotografado como se deve comportar e como se apresenta, ficando com a última palavra quanto ao enquadramento que acabará por ser mostrado ao público.

Azoulay traz ainda para discussão outra questão não menos importante relacionada com o paradoxo da fotografia sempre que esta regista a imagem de pessoas desfavorecidas. Para dar expressão ao fato de que a condição de cidadão de uma pessoa fotografada é deficiente ou mesmo inexistente (como no caso de refugiados, pobres, trabalhadores migrantes, etc.), ou está temporariamente suspensa (cidadãos atingidos por desastres, expostos por um período limitado do tempo), quem procura usar a fotografia deve explorar a vulnerabilidade do fotografado.

In such situations, photography entails a particular kind of violence: The photograph is liable to exploit the photographed individual, aggravate his or her injury, publicly expose it, and rob the individual of intimacy. This threat of violation always hangs over the photographic act, and this is the precise moment in which the contract between photographer, photographed, and spectator is put to the test. Is there any call to renew or reformulate it? Does the photographer not have a duty towards the photographic image -- his or her deposit -- even before it has been taken, before it has been deposited? Is the photograph, which now potentially lies in the photographer's camera, not the guarantee given to the photographed person that promises that the photographer will fulfill his or her commitment, even if the photographer might, in the last instance, at the moment of truth, seek to withdraw from it? (Azoulay, 2008, p.112).

Muitas vezes, as fotografias podem magoar as pessoas. Ariella Azoulay dá outro exemplo, a imagem da rapariga afegã, Sharbat Gula, cujo retrato foi feito num campo de refugiados pelo fotógrafo Steve McCurry, em 1984, para a National Geographic. O rosto

de Gula foi publicado na capa da revista, impresso em anúncios, reimpresso no livro do quinquagésimo aniversário da organização e tornou-se assunto de artigos subsequentes que trouxeram milhões de leitores à revista. Antes de conhecer Steve McCurry, Sharbat Gula nunca havia tirado uma fotografia dela nem sequer havia contactado com esta tecnologia, pelo que o contrato civil a ela vinculado não lhe era familiar. Não obstante considerar que isso, por si só, não a torna fora dos limites da fotografia, também não isenta ninguém que deseje fotografá-la de um grau extra de responsabilidade por destituí-la do seu estado civil nos termos desse contrato:

The first photograph printed on the cover of National Geographic didn't express the civil contract between her and the photographer or the readers of the magazine. It was more like a business contract that one side manages without the knowledge of the other side. Her breathtaking beauty and her exotic dress, coupled with her dissociation from any concrete reality and the concurrent preservation of the abstract "otherness" of the landscape and surroundings, helped turn her into an icon, a logo selling itself. Her beauty -- her green eyes and her dark skin, her look, her otherness -- all these turned into signifiers of affliction of the kind that remains unseen, unknown, and that therefore is mainly moving (Azoulay, pp.350-51).

Numa análise à atuação de Steve McCurry naquele primeiro encontro com a rapariga e, 15 anos mais tarde, quando este voltou ao Afeganistão para a reencontrar, Azoulay continua a tecer duras críticas:

The photographer had to screen various candidates attempting to claim the coveted title of 'the Afghan girl who was on the cover of National Geographic' so as to reject impostors, and he employed a series of humiliating examinations -- of the pupils of their eyes, of their cheek bones, of their skull structure, and so forth (Azoulay, 2008, p.350).

O contrato civil da fotografia de Ariella Azoulay exige também uma "ética do espetador" em que este passa do destinatário passivo para o destinatário ativo que reconstitui o discurso de uma fotografia, especialmente nas situações em que a fotografia serve como veículo para as queixas de uma parte lesada. Ariella Azoulay sugere, ainda, que as convenções da fotografia que unem os cidadãos da fotografia se baseiam em duas expectativas fundamentais que funcionam como uma fonte de tensão que exige um papel ativo do cidadão-espetador. A tensão entre o acordo de que o que aparece numa fotografia "estava lá" e o acordo de que aquela aparência é sempre parcial - "não é tudo o que estava lá" - exige que o espectador civil "veja" uma imagem com o fim de reconstituir ativamente as condições da sua produção e atender ao que ela torna visível e invisível.

Azoulay não tem dúvidas de que o discurso artístico acabou por ser um obstáculo para permitir ver o que estava na fotografia:

One needs to stop looking at the photograph and instead start watching it. (...) This skill is activated the moment one grasps that citizenship is not merely a status, a good, or a piece of private property possessed by the citizen,¹ but rather a tool of a struggle or an obligation to others to struggle against injuries inflicted on those others, citizen and noncitizen alike - others who are governed along with her. The citizen has a duty to employ that skill the day she encounters photographs of those injuries - to employ it in order to negotiate the manner in which she is ruled (Azoulay, 2008, p.14).

Mas existem outros responsáveis. Entre eles, estarão os teóricos da era pós-moderna:

Postmodern theorists - such as Roland Barthes, Jean Baudrillard or Susan Sontag - who bore witness to a glut of images were the first to fall prey to a kind of “image fatigue”; they simply stopped looking. The world filled up with images of horrors, and they loudly proclaimed that viewers’ eyes had grown unseeing, proceeding to unburden themselves of the responsibility to hold onto the elementary gesture of looking at what is presented to one’s gaze (Azoulay, 2008, p.8).

1.5 Angie Biondi e Rafael Tassi Teixeira (2020): estetização e representação no trabalho de Lee Jeffries

De modo a refletir acerca dos aspetos éticos e políticos envolvidos nas imagens documentais de sujeitos em situação de vulnerabilidade, a nossa escolha recaiu, igualmente, sobre os trabalhos de Lee Jeffries.

Há uma série de assuntos que são prejudicados pelas intenções de fotógrafos bem-intencionados que, ao tentarem chamar mais atenção para esses tópicos, tiveram o efeito de torná-los menos perceptíveis. De acordo com Angie Biondi¹⁹ e Rafael Tassi Teixeira²⁰ (2020), Lee Jeffries é um desses fotógrafos, quando trata o tema de pessoas sem-abrigo na série “Lost Angels” (2014).

Biondi e Teixeira estudaram o projeto fotográfico de Jeffries, que retrata pessoas que vivem na rua nos grandes centros urbanos, para sugerirem o perigo da estetização patente nesses retratos. Os autores ressaltam, no entanto que a sua reflexão

¹⁹ Angie Biondi é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil. É doutora em Comunicação Social.

²⁰ Rafael Tassi Teixeira é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná e do Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo. É doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid.

não tem o objetivo de discutir as intenções do fotógrafo, e menos ainda pôr as imagens à prova quanto às relações entre intenções e efeitos produzidos, mas tentar compreender se/como tais imagens mobilizam o reconhecimento dos sujeitos vulneráveis que retratam, e se/como elas promovem a construção de uma imagem social pública destes sujeitos dissociada das habituais molduras discursivas (Biondi e Teixeira, 2020, p. 129).



Figura 10 – Print screen de fotografias da série Lost Angels, Lee Jeffries, 2014²¹

Numa entrevista ao jornalista Phil Bicker da revista Time, em 2012, Jeffries, ainda no início do trabalho, explica o porquê de nomeá-los “Lost Angels”, e salienta que o seu objetivo era levar quem vê a compreender que as pessoas em situação de sem-abrigo são pessoas, uma vez que muitos passam por eles como se fossem invisíveis.

I'm stepping into their world (...) Everyone else walks by like the homeless are invisible. I'm stepping through the fear, in the hope that people will realize these people are just like me and you. (...) I can't change these people's lives. I can't wave a magic wand but it doesn't mean I can't take a photograph of them and try to raise awareness and bring attention to their plight (Jeffries citado por Bicker, 2012, para.2).

Ora, Biondi e Teixeira sugerem que, apesar de bem-intencionado, não é isso que Jeffries faz:

As faces de mulheres, idosos e crianças vulneráveis estabelecem o vínculo com a individuação submergida e apagada na condição social; figuram, os empobrecidos, independentemente das suas diferenças, nomes, histórias e vidas. Elas dinamizam a experiência do ver ao tornar visível a possibilidade de interpretação dos seres, desequilibrados no discurso da relativização do fetichismo da imagem, mas também demarca a experiência da corporeidade num contexto de estetização: parecemos preocupados com o sofrimento e desamparo destes semblantes, mas o que podemos sentir, no entanto, é uma certa sensação de prazer, de fruição (Biondi e Teixeira, 2020, p.133).

²¹ Obtido de <https://natashaalyce.wordpress.com/2014/01/26/lee-jeffries-lost-angels-homeless/>

De acordo com os autores (2020, p.134), esta domesticação das faces encerra uma inquietação na medida em que cria uma galeria de faces humanas, tipificadas e imóveis que alimentam os modelos codificados de olhares sobre outros humanos, fartamente ilustrados pela fotografia documental desde o período moderno.

A preocupação é tanto maior quanto “esse jogo é o limite da alteridade apreensível, que substitui a possibilidade de ação civil na perda do efeito de singularização” (p.135), contribuindo para promover discursos sub-reptícios que acabam associados ao domínio da fetichização dos sujeitos:

Diante dos signos de indignação que os seus retratados poderiam mobilizar, o efeito fetiche acaba se alocando na composição de uma cena visual sobre o sujeito retratado, na qual a experiência de ver o outro se torna diluída na expressividade cénica cuidadosamente elaborada da imagem que se quer documental (Biondi e Teixeira, 2020, p. 135).

Os autores terminam a sua reflexão criticando todo o discurso cénico organizado por Jeffries para “engendrar a fotografia para o desejo de exibir um certo modo de olhar o outro” (2020, p.136), inclusive, no recurso aos close-up das pessoas sem-abrigo. Em última análise, salientam (2020, p.136), convoca-se o olhar, mas não se consegue contrapor o efeito do enquadramento bem delimitado, operacional, instruído. “Nas dobras dessa condição fica a imagem, refém de seu espaço restrito de designação enquanto reverso do olhar humano – sob a rubrica da codificação desejada.”

1.6 Bill Nichols (2001): As três formas possíveis de interação

Encontramos no estudo de Bill Nichols²² “Introduction to Documentary” (2001) contributos adicionais sobre as várias posições específicas que os autores das imagens adotam em relação aos seus sujeitos/assuntos, mas também àqueles a quem as imagens se dirigem.

Nichols observa que cada uma das posições adotadas pelo cineasta na resposta e no envolvimento com os outros provoca consequências diferentes, e interroga: “How

²² Bill Nichols nasceu nos Estados Unidos, em 1942. É um crítico de cinema e teórico mais conhecido pelo seu trabalho pioneiro como fundador do estudo contemporâneo do documentário. O seu livro de 1991, “Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary” aplicou a teoria do cinema moderno ao estudo do documentário pela primeira vez. Seguiram-se dezenas de livros e ensaios adicionais. O primeiro volume de sua antologia de dois volumes, “Movies and Methods” (1976, 1985), ajudou a estabelecer os estudos do cinema como uma disciplina académica. Nichols é professor emérito do Departamento de Cinema da San Francisco State University e presidente do conselho consultivo do Documentary Film Institute.

may we represent or speak about others without reducing them to stereotypes, pawns, or victims?” (2001, p.139)

O autor defende que estas perguntas não têm respostas fáceis e sugerem que as questões (da representação) não são apenas éticas. Agir antieticamente ou representar mal os outros envolve também a política e a ideologia.

Para nós, estas questões, apesar de se centrarem no documentário, parecem-nos, colocadas deste modo, também centrais para a fotografia. Discutir a distância entre o cineasta, o público e os que aparecem habitualmente designados como atores sociais, não fica distante dos fotógrafos e dos fotografados quando estes não solicitaram ser fotografados. As três formas de encarar a questão (“*Eu falo deles para si*”, “*Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós*” e “*Eu falo – ou nós falamos – de nós para si*”) tornam-se relevantes na fotografia ao anular a posição individual daquele que produz a representação visual do grupo social.

Resumiremos, aqui, os casos referidos por Nichols para o documentário cinematográfico e transcreveremos o seu quadro (que assinala as diferenças e semelhanças entre os documentários sociais e os retratos pessoais) porque nos parece que as questões assim explicitadas podem, do mesmo modo, ser discutidas entre fotógrafo, fotografado e público leitor das imagens. Tal, nos parece, poder ser ainda discutido com mais impacto quando, como neste projeto, o fotografado é o mesmo, os fotógrafos são dois, um fotógrafo produz o retrato como imagem de um sujeito e o próprio sujeito, enquanto outro fotógrafo autorretrata-se. Ambas as imagens se oferecem ao público, ativas na construção da representação do sujeito, tornando-se, todavia, nem sempre óbvia para o público a quem se mostram as imagens, esta distância entre quem é o fotógrafo e o sujeito. No caso deste projeto, provavelmente, ao contrário do que acontece no documentário, a voz de quem produz, mesmo quando explicitamente identificada, pode não pretender assumir ser quem revela a situação social ou a vida do sujeito a um público e apenas quem a regista/representa. No caso do filme documentário, Nichols identifica três formas possíveis de interação na relação tripolar entre cineasta, temas ou atores sociais e público ou espetadores.

Na versão mais clássica, “*Eu falo deles para si*”, o que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. Os atores sociais são apresentados como exemplos.

The *I* who speaks is not identical with those of whom it speaks. We as an audience receive a sense that the subjects in the film are placed there for our examination and edification. They may be rendered as rich, full-rounded individuals with complex psychologies of their own, a tendency particularly noticeable in observational (...), but just as often they seem to come before us as examples or illustrations, evidence of a condition or event that has happened in the world. This can seem reductive and diminishing, but it can also be highly compelling and effective (Nichols, 2001, p.15).

Por sua vez, na formulação “*Ele* fala *deles* – ou de alguma coisa – para *nós*”, existe uma separação entre quem fala e o seu público, muito presente no discurso institucional, incluindo filmes informativos e mensagens publicitárias.

Na versão “*Eu* falo – ou nós falamos – de *nós* para *si*”, o cineasta desloca-se da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade com estes últimos.

Filmmaker and subject are of the same stock. In anthropological filmmaking the turn to this formulation goes by the name of “auto-ethnography”: it refers to the efforts of indigenous people to make their films and videos about their own culture so that they may represent it to “us,” those who remain outside. The Kayapo Indians of the Amazon River basin have been exceptionally active in this practice, using their videos to lobby Brazilian politicians for policies that will protect their homeland from development and exploitation. Often the sense of commonality hinges around the representing of family (Nichols, 2001, p.18).

Nichols argumenta que ao falar de um “nós” que inclui o cineasta, esses filmes alcançam um grau de intimidade que pode ser bastante comovente, como nos parece possível sentir na fotografia participativa.

São estas diferentes posições/relações que vão determinar o tipo de filme documental resultante, a qualidade da relação e o efeito que exerce no público.

Como conclusão, o autor refere:

To ask what we do with people when we make a documentary film involves asking what we do with filmmakers and viewers as well as with subjects. Assumptions about the relationships that should exist among all three go a long way toward determining what kind of documentary film or video results, the quality of the relationship it has to its subjects, and the effect it has on an audience. Assumptions vary considerably, as we shall see, but the underlying question of what we do with people persists as a fundamental issue for the ethics of documentary filmmaking (Nichols, 2001, pp.18-19).

Socorrendo-se da crítica severa de Brian Winston à tradição documental, especialmente na maneira pela qual ela está representada no jornalismo televisivo, Nichols salienta a argumentação do referido investigador para quem os documentaristas

da década de 1930 na Grã-Bretanha tinham uma visão romântica e poética dos temas das classes operárias, dando origem a uma “tradition of the victim”. Nela, os operários eram vistos como pessoas dóceis e indefesas, mas necessitadas: “(...) they failed to see the worker as an active, self-determining agent of change. Instead, the worker suffered from a “plight” that others, namely government agencies, should do something about.” (Winston citado por Nichols, 2001, p.139)

Esta visão decorre de uma ética de preocupação social e empatia caridosa que negou ao operário a sensação de igualdade em relação ao cineasta. Bill Nichols elucida:

The filmmaker kept control of the act of representation; collaboration was not in the air. A professional corps of filmmakers would go about representing others in accord with their own ethics and their own institutional mandate as government sponsored propagandists, in the case of John Grierson and his colleagues, and as journalists in the “tradition of the victim” that Winston argues followed from this example. (Nichols, 2001, p.140)

Referindo-se à voz política de muitos documentários, Nichols argumenta que esta pode ser caracterizada em funções de duas ênfases distintas – a ênfase nas questões sociais e a ênfase no retrato pessoal.

Os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspetiva social. As pessoas selecionadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele. Nos documentários que são um retrato pessoal do cineasta consideram-se as questões sociais de uma perspetiva individual. Estes filmes colocam o foco no indivíduo e não na questão social. Cada uma das ênfases suscita questões éticas diferentes para o cineasta no que diz respeito à pergunta “O que fazemos com as pessoas?”, e cada uma aborda o domínio do envolvimento político de um ângulo distinto.

Deste modo, Nichols apresenta um quadro síntese onde explica as principais diferenças entre o documentário de questões sociais e o documentário de retrato pessoal, e acreditamos que essa fronteira entre a questão social de um grupo e a situação social de um sujeito no cinema documentário se pode transferir para o retrato fotográfico.

Quadro 1 – Duas ênfases no documentário (Nichols, 2001, p.166-67)

Social Issue Documentary	Personal Portrait Documentary
Voice of filmmaker or agency as authority, plus voice of witnesses and experts to corroborate. Filmmaker interacts when it pertains to the social issue. May rely heavily on rhetoric.	Voice of social actors (people) who speak for themselves, or filmmaker interacts with others, often to negotiate their relationship. May rely heavily on style.

<p>Discourse of sobriety. Style is second to content; content is what counts—the real world as found or existing.</p> <p>Stress objectivity, knowledge, enduring importance of historical events. Public Issues. –Right to know guides a quest for knowledge. –Minimal psychological depth to characters compared to concepts or issues. –Individuals represented as: typical or representative victim</p> <p>Maximum attention to issue, problem, or topic, presented directly and expressly named: sexism, unemployment, AIDS, etc.</p> <p>Stress filmmaker’s mission or social purpose over style or expressiveness.</p> <p>Filmmaker exists in an omniscient or transcendent realm apart from subjects.</p> <p>Often has problem/ solution structure; may offer explanations.</p> <p>Stress drama of finding a solution.</p> <p>Common problems and solutions recur: poverty, welfare, sexism, violence, injustice, etc.</p>	<p>Poetic or subjective discourse. Style counts as much as content; form is what counts—the reality of seeing the world from a distinct perspective.</p> <p>Stress subjectivity, experience, enduring worth to specific moments. Private Moments. –Right to privacy is a conscious consideration. –Psychological depth to characters becomes a goal; larger issues are implied. –Individuals represented as: unique or distinctive mythic</p> <p>Underlying issue or problem is raised indirectly, evoked, or implied but seldom expressly named.</p> <p>Stress filmmaker’s style or expressiveness over social purpose.</p> <p>Filmmaker exists in same social historical realm as subjects.</p> <p>Often presents problem or situation without clear solution; may invite understanding.</p> <p>Stress drama of experiencing a problem or situation.</p> <p>Familiar dramatic form to specific problems recur: crisis, intense experience, maturation, catharsis, insight.</p>
--	--

Este quadro de Bill Nichols é importante para o nosso estudo da representação fotográfica ao evidenciar duas possibilidades de abordagem no cinema documentário. Em contraste com o documentário de questão social, o documentário de retrato pessoal, é infundido da perspectiva dos atores sociais (pessoas), que falam por si mesmos, e dá-nos uma ideia de como o cineasta está preocupado em mostrar o mundo de uma perspectiva diferente. Ao explorar vários pontos de vista, o cineasta apresentará uma

visão mais justa e equilibrada. Pistas subtis sobre a relação cineasta-sujeito também se tornam mais aparentes no documentário de retrato pessoal por via dos momentos privados, da experiência, do valor duradouro de momentos específicos. Consequentemente, os sujeitos são representados como únicos ou distintos. Míticos.

Capítulo 2 – Para uma nova via da representação: A fotografia participativa e o método Photovoice

Nesta análise das abordagens teóricas e práticas da fotografia participativa não se pretende apresentar uma resenha cronológica exaustiva ou referir todos aqueles que contribuíram de forma significativa para a afirmação da fotografia participativa. Consideramos importante mencionar alguns fotógrafos e os seus projetos que contribuíram para que se chegasse a este ensaio, e que permitem uma ilustração mais precisa do respetivo percurso. Foram escolhidos aqueles que influenciaram de forma mais direta as diversas associações de ideias e suposições que conduziram à realização das primeiras pesquisas sobre o tema da participação através da fotografia, e deram o seu contributo para que a fotografia participativa conquistasse o seu lugar enquanto pratica fotográfica particular, permitindo atingir outros patamares de reconhecimento.

Colaboração e participação não são conceitos nem metodologias novas na história da fotografia documental. Na verdade, pela natureza da relação autor-sujeito, em muitos aspetos, esta pode ser vista como um esforço que requer participação. Nos anos mais recentes, vários teóricos, artistas e fotógrafos têm enfatizado o aspeto e a importância da colaboração na fotografia. A fotografia – na sua relação com sistemas e assuntos externos – é ontologicamente colaborativa. O ato da fotografia é inerentemente dialógico e, portanto, sempre potencialmente colaborativo. Como refere Ariella Azoulay, no seu artigo “Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay” (2016, p.193), “collaboration is a *sine qua non* of the photographic encounter.”

Partindo da premissa segundo a qual “a degree zero of collaboration is at the basis of the event of photography” (2016, p.189), a autora sustenta: “(...) photography always involves an encounter between several protagonists in which the photographer cannot a priori claim a monopoly over knowledge, authorship, ownership, and rights” (Azoulay, 2016, p.189).

Até muito recentemente, a história da fotografia foi moldada pelo conceito do artista como autor individual. De acordo com Azoulay, este foco no fotógrafo como artista - e menos sobre o assunto e nas condições sociopolíticas que moldaram a sua visão – persistiu muito depois da emancipação da fotografia no mundo da arte nos finais dos anos 60 do século XX:

For decades, the common figure of the photographer was identified as a male figure roaming around the world and pointing his camera at objects, places, people, and events, as if the world was made for him. And when he is done with his camera, he can vanish from peoples' worlds in the same way that he appeared in them: at once (Azoulay, 2016, p.187).

Ao considerar várias formas e agentes no envolvimento autoral, Ariella Azoulay (2016, p.195) apela a uma articulação renovada da fotografia que nos afaste de um foco vertical singular sobre o trabalho de fotógrafos específicos e nos permita compreender a fotografia como intrinsecamente relacional: “Photography can be used to wield power, but it can also be used to restrain power and to imagine, sometimes, even to create, new forms of sharing the world”.

Com base na premissa de que as imagens podem servir para facilitar ou obscurecer o diálogo, Tiffany Fairey e Liz Orton, no seu artigo “Photography as Dialogue” de 2019, propõem o conceito de fotografia dialógica: “This dialogical potential has always been part of photography but has so far been under-explored as a framework for understanding how photography acts and mediates human relations” (2019, p.299).

As autoras insistem:

Photography as dialogue plays with potentiality, helping to generate new forms of co-constructed knowledge, previously silenced histories, expanded ways of seeing, new relations across difference, across generations and across life and loss (2019, p.304).

A análise de Fairey e Orton incide sobre projetos de fotografia participativa para concluir que estes servem a aspiração de uma melhor coexistência e entendimento entre todos, permitindo aos intervenientes criar, ver e falar sobre as imagens em grupo. Esta prática fotográfica encerra outras vantagens:

Photography is understood as a series of shared, applied and unfinished processes, enabling thinking, feeling and exchange as much as seeing. Images are revealed as unstable spaces where meanings are sought and negotiated rather than given. The contributors make visible some of the ways in which photographic relations enable dialogue, for its own sake as well as for artistic, social, political and educational ends. They decentre the typical focus on the photographer and consider instead the network of relations made active through photographic acts (Fairey e Orton, 2019, p.300).

De igual modo, Ângela Ferreira no seu estudo “O Espelho do Índio: A estética da afetividade no autorretrato da criança indígena na Fotopintura” (2016), incidindo sobre o papel da fotografia enquanto instrumento de valorização da identidade dos fotografados argumenta:

A revelação de sentido para os novos produtos fotográficos depende da capacidade de criar novos processos de relação entre as partes envolvidas. Trata-se no fundo do estabelecimento de um novo ‘cenário de diálogo’ mediado pela fotografia (Ferreira, 2016, p.IX).

A autora (2016, p.IX) aborda a fotografia como “importante instrumento filosófico e poético, capaz de mediar as possíveis relações entre os afetos e a construção do conhecimento, revelando a força da estética da afetividade.”

A fotografia participativa e colaborativa, não está, no entanto, totalmente isenta de considerações menos abonatórias. Há projetos colaborativos que correm mal, uma ideia que vai contra a visão romântica sobre os resultados transformadores da fotografia participativa. Isto acontece quando os projetos artísticos que afirmam a colaboração como o seu objetivo, ainda estão focados principalmente nos fotógrafos que iniciam os projetos. Deste modo, pode acontecer que as relações entre os diferentes protagonistas são menos claras, as intenções por trás dos atos da fotografia são menos favoráveis para o fotografado ou a motivação para iniciar certos projetos é problemática ou mesmo coerciva. A título de exemplo, as fotografias de Adam Broomberg e Oliver Chanarin de utentes de um hospital psiquiátrico em Cuba, “Ghetto” (2003), demonstram uma tensão incómoda entre intenções colaborativas e exploração. Apesar do seu controle sobre o disparo do obturador, quanto poder os residentes de uma instituição psiquiátrica cubana com vestes de hospital realmente possuíam?



Figura 11 - Rene Vallejo Psychiatric Hospital, Adam Broomberg e Oliver Chanarin Cuba, 2003²³

A fotografia participativa como metodologia deriva de métodos académicos participativos, como a “Participatory Rural Appraisal”(1983) usada por Robert Chambers, membro do Institute of Development Studies, no Reino Unido, que cunhou o nome para descrever técnicas que poderiam provocar uma inversão da aprendizagem que permitissem aprender diretamente com a população rural: “(...) reversals from top-down to bottom-up, from centralized standardization to local diversity, and from blueprint to learning process” (Chambers, 1983/1994, p. 953)

Os métodos participativos, quer no vídeo quer na fotografia, estão fortemente enraizados nesta noção de “participação”, resultante em grande parte do trabalho de Chambers. No cerne desta abordagem está o objetivo de aumentar o envolvimento de grupos marginalizados na tomada de decisões que afetam de forma negativa as suas próprias vidas. O conceito de participação e as metodologias a ela associadas ganharam uma assinalável aceitação e poucos são os projetos que as excluem. Assim, metodologias participativas são recorrentes no teatro, cinema, artes circenses, pintura e outros meios de expressão, bem como na educação. Inicialmente, foi para o vídeo, não para a fotografia, que muitos profissionais se voltaram ao adotarem as abordagens participativas como uma ferramenta através da qual indivíduos e comunidades

²³ Obtido de <http://www.broombergchanarin.com/hometest#/ghetto/>

poderiam apresentar as suas necessidades e pontos de vista. Isso aconteceu, principalmente, por meio do trabalho de Su Braden no Vietname, amplamente descrito em “Video for Development: A Casebook from Vietnam” (1998). O seu uso do vídeo participativo foi precedido pelo trabalho de Sol Worth e John Adair que, em 1972, escreveu “Through Navajo Eyes”, um registo de como ensinaram os índios Navajo a filmar o seu ambiente social. Outro marco do vídeo participativo é o trabalho de Don Snowden, um canadiano que desenvolveu o projeto “Fogo Process” com a comunidade de uma pequena vila de pescadores em Newfoundland, em 1967.

A fotografia participativa, no entanto, tem muito em comum com o vídeo participativo. Exemplos do que agora chamamos de fotografia participativa também surgiram na América Latina com iniciativas como TAFOS (Talleres de Fotografia Social). Fundada por Thomas Muller, a TAFOS equipou trabalhadores rurais analfabetos com câmaras para que pudessem documentar as suas vidas durante o período da revolta camponesa no Peru de meados dos anos 1980 até 1997. Por sua vez, Wendy Ewald começou o seu trabalho explorando a cultura visual e a relação entre o fotógrafo e o assunto/sujeito, em particular entre o adulto e a criança, em 1975, quando fundou o “Mountain Photography Workshop” com crianças dos 6 aos 14 anos em Appalachia, Kentucky, entregando-lhes câmaras e cocriando imagens que exploram os seus sonhos e visões.

Nas últimas décadas do século XX, fotógrafos e fotojornalistas profissionais, muitas vezes no decurso do seu próprio trabalho de documentação da vida de pessoas marginalizadas, puderam constatar o potencial da fotografia participativa. No início dos anos 80 do século XX, o Washington Post e o fotógrafo da Newsweek Jim Hubbard começaram a documentar a vida dos sem-abrigo em Washington. Com o tempo, Hubbard descobriu que sempre que tirava fotografias das famílias, as crianças queriam segurar e olhar através da sua câmara. Essa curiosidade e entusiasmo levaram-no a estabelecer um programa que permitiria às crianças sem-abrigo aprender competências fotográficas e documentar o seu mundo. Em 1989, montou o projeto “Shooting Back”, seguido do lançamento do livro “Shooting Back: A Photographic View of Life Homeless Children” (1991), outra importante contribuição para a fotografia participativa.



Figura 12 - The Flip, Shooting Back, Jim Hubbard, 1991²⁴

Na mesma senda de Hubbard, a fotógrafa da Reuters Nancy McGirr documentou, em 1991, as famílias que viviam no aterro da cidade de Guatemala. Tal como Hubbard, em Washington, McGirr ficou impressionada com a curiosidade e o interesse das crianças pela sua câmara. Começou a oferecer aulas de fotografia e, inadvertidamente, deu início ao primeiro programa internacional de fotografia participativa que se conhece, originalmente batizado “Out of The Dump” e, mais tarde, “Fotokids”. O trabalho de McGirr começou com um grupo de seis crianças que viviam e trabalhavam no aterro de lixo da Cidade da Guatemala. Em 1996, o “Fotokids” expandiu o seu programa para incluir comunidades fora da cidade da Guatemala:

Our young people have photographically documented the issues that surround them: their living conditions, environment, work situations, exposure to violence, drug abuse and dreams for the future. Our students' work documents the dignity, wit, and sensitivity of the photographers and the members of their communities (Fotokids, n/d, para.10).

²⁴ Obtido de www.shootingback.net



Figura 13 - Crianças do programa “Out of the dump” com Nancy McGirr, Guatemala, 1991²⁵

Da mesma forma, em 2000, a fotógrafa britânica Lana Wong iniciou um projeto intitulado “Shoot Back” com crianças dos bairros pobres de Nairóbi, no Quênia. Por sua vez, Shahidul Alam, do Bangladesh, fundou o grupo “Out of Focus”, permitindo que oito crianças de origens pobres documentassem as suas vidas através de fotografias.

A partir destas iniciativas pioneiras, um número crescente de iniciativas emergiu em todo o mundo, incluindo o projeto “Kids with Cameras”, criado por uma fotógrafa profissional, Zana Briski, do qual resultou o documentário “Born into Brothels”, vencedor do Óscar da categoria em 2005.

Apesar de as variações na forma como os projetos são executados, o que esses projetos têm em comum é o foco no processo criativo de envolver as pessoas, permitindo-lhes criar e discutir as fotografias como um meio de propor mudanças pessoais e comunitárias. Ao usar câmaras fotográficas, os participantes documentam a realidade das suas vidas e ao compartilhar e falar sobre as suas fotografias, usam o poder da imagem para comunicar as suas experiências de vida e as suas perceções. À medida que se envolvem num processo de reflexão crítica, os participantes podem discutir a mudança individual, a qualidade de vida da comunidade e questões políticas. O imediatismo da imagem visual cria evidências e promove um meio participativo vívido de partilha de experiência e conhecimento.

2.1 O método Photovoice: O estudo de Caroline Wang e Mary Anne Burris

O conceito, método e uso do Photovoice para pesquisa/ação foi desenvolvido e aplicado pela primeira vez entre 1992 e 1997 na China, onde Caroline C. Wang, da

²⁵ <https://fotokidsoriginal.org/>

Universidade de Michigan, e Mary Anne Burris, da Ford Foundation, no Quênia, criaram um projeto para 62 mulheres agricultoras chamado “Photovoice” no âmbito do Programa de Planeamento Familiar e Desenvolvimento (“Women's Reproductive Health and Development Program”) de Yunnan. Wang e Burris criaram o método associado ao neologismo “Photovoice”. No seu artigo seminal “Photovoice: Concept, methodology, and use for participatory needs assessment”, as autoras definiram este método da seguinte forma:

Photovoice is a process by which people can identify, represent, and enhance their community through a specific photographic technique. It entrusts cameras to the hands of people to enable them to act as recorders, and potential catalysts for change, in their own communities. It uses the immediacy of the visual image to furnish evidence and to promote an effective, participatory means of sharing expertise and knowledge. In previous instances, we have called this methodology *photo novella*. But the terms *photo novella*, *foto novella*, and *photonovel* have also been commonly used to describe the process of using photographs or pictures to tell a story or to teach language and literacy. The process to be described here is significantly different; hence, the term *photovoice* (Wang e Burris, 1997, p.369).

No mesmo artigo (1997, p.370), o Photovoice foi descrito por Wang e Burris como tendo três objetivos: “(1) To enable people to record and reflect their community’s strengths and concerns; (2) to promote critical dialogue and knowledge about important issues through large and small group discussion of photographs; and (3) to reach policymakers.”

O método Photovoice difere das abordagens da fotografia documental porque entrega câmaras às pessoas que de outra forma muito provavelmente não teriam acesso a esta ferramenta, ao invés de permanecerem sujeitos passivos das intenções e imagens de outras pessoas. A estrutura do Photovoice estabelece a base para os participantes funcionarem como parceiros e eventualmente líderes conforme o processo de pesquisa participativa avança. Este processo resulta num poder partilhado entre o pesquisador tradicional e a comunidade, fomentando a confiança e promovendo um sentido de propriedade na comunidade, que, por sua vez, desenvolve a capacidade de mudança social. Não obstante, as pesquisadoras Wang e Burris também reconhecem limitações no Photovoice, que incluem a dificuldade de interpretação das fotografias e possível subjetividade das mesmas (por exemplo, as pessoas podem autocensurar ou deturpar as imagens em benefício dos seus próprios interesses):

(...) personal judgment may intervene at many different levels of representation: who used the camera, what the user photographed, what the user chose not to photograph, who selected which photograph to discuss and who recorded whose and what thoughts about whose and which photographs (1997, p.374).

Essencialmente, o método envolve três etapas:

1. Formação

Pode haver uma ou mais sessões de treino/ensino. A primeira deve incluir uma discussão sobre câmaras e ética (incluindo a necessidade de pedir permissão). O workshop também deve incluir noções sobre o uso da tecnologia (por exemplo, como cuidar da câmara e como usá-la), embora Wang e Burris recomendem que as orientações técnicas devem ser minimizadas "to avoid stifling people's creativity" (1997, p. 378). Uma discussão sobre como as fotografias serão usadas também deve ser realizada.

2. Fazer as fotografias

Os participantes fazem as fotografias que acreditam melhor retratar o problema em questão, por exemplo, necessidades da comunidade.

3. Análise participativa.

Nesta etapa, é encorajada a análise visual participativa, um processo em que Wang e Burris foram pioneiras. Este é um processo participativo de três estágios que envolve seleção, contextualização e codificação. Os participantes escolhem as fotografias que consideram mais significativas. A seguir, contextualizam as imagens, contando histórias sobre cada uma delas. Wang e Burris usam o anacronismo VOICE para descrever esta fase - "voicing our individual and collective experience" (1997, p. 381). As histórias podem ser contadas a outras pessoas ou escritas. No âmbito do storytelling, os participantes usam três dimensões para considerar as imagens: questões, temas e teorias que podem ser desenvolvidas. Finalmente, os primeiros projetos de Photovoice de Wang e Burris enfatizaram a ação. As fotografias e narrativas que retratam as necessidades e recursos da comunidade eram normalmente partilhados com líderes locais influentes. Essas exposições tendiam a ser muito frequentadas e proporcionavam uma oportunidade para os participantes comunicarem diretamente com pessoas influentes, expressarem criativamente as suas preocupações e envolverem-se ainda mais nos esforços para lidar com essas preocupações.

Desde a primeira discussão de Wang e Burris sobre o método em 1994, o Photovoice tornou-se uma ferramenta de pesquisa cada vez mais popular, sendo usado

com participantes de todas as idades, em diferentes partes do mundo, em contextos diversos, embora a maioria das questões esteja relacionada com a saúde e justiça social.

Since its early application by Wang et al. in their work with rural village women in China's Yunnan province (Wang, 1999; Wang & Burris, 1994, 1997; Wang et al., 1998), photovoice has been used to address a diversity of public health and social justice concerns ranging from infectious disease epidemics (Grosselink & Myllykangas, 2007; Mamary, McCright, & Roe, 2007) and chronic health problems (Allotey, Reidpath, Kouame, & Cummins, 2003; Olliffe & Bottorff, 2007) to political violence (Lykes, Blanche, & Hamber, 2003) and discrimination (Graziano, 2004). Similarly, the method has been implemented with age groups ranging from early adolescents (Wilson et al., 2007) to seniors (Baker & Wang, 2006; Killion & Wang, 2000) and with underserved communities in the United States, Asia, Africa, Latin America, and Europe. (Catalini e Minkler, 2010, p. 425)

Apesar de a maioria dos estudos usar um processo bastante semelhante, a revisão de Catalini e Minkler concluiu que a maior parte altera o método original de Wang para se adequar ao seu projeto específico. Assim, nem todos incluem formação ou discussão em grupo das fotografias (embora a maioria inclua ambas).

Projects with low community participation frequently included little or no training. Among projects that scored in the middle range (e.g., Wang et al.'s Yunnan project), a 1- or 2-day basic training on ethics and technical approaches to photography tended to be offered. On the far end of the continuum, the most participatory projects tended to include training on ethics and safety as well as "professional" training on photography and research, sometimes extending over several weeks (cf. Wilson, Minkler, Dasho, Wallerstein, & Martin, 2006) (Catalini e Minkler, 2010, pp. 440-41).

De igual modo, nesta revisão dos projetos que adotaram o método Photovoice, Catalini e Winkler concluem que muitos ignoram a etapa de discussão das fotografias em grupo.

During discussions, photographers typically selected a subset of pictures, and a facilitator engaged the group in discussion to elicit responses to questions about the photographs and form a bridge to subsequent action. Among those studies that engaged in discussion, about one third argued that these techniques facilitated the Freirian notion of critical consciousness (Freire, 1973), a consciousness based on critical reflection through dialogue and action (Catalini e Minkler, 2010, p. 443).

No entanto, Catalini e Minkler (2010) encontraram uma fraca tentativa nos estudos que examinaram para avaliar o impacto a longo prazo do método sobre indivíduos ou comunidades.

Capítulo 3 – Possibilidades de representação

No intuito de ampliar as questões teoricamente elaboradas no capítulo anterior, e compreender em que medida a imagem documental trata as representações de pessoas vulneráveis e socialmente excluídas, trazemos para o centro da discussão neste capítulo os trabalhos de fotógrafos que versaram esta questão, em épocas distintas, agrupando-os em função da posição, estratégias e procedimentos adotados intencionalmente.

Assim: alguns, pertencendo aos grupos que fotografavam, voltaram-se para a documentação das próprias vidas, incluindo-se nas suas imagens (Nan Goldin e Larry Clark); outros escolheram conhecer os seus assuntos e sujeitos fotografados ao longo de vários anos, produzindo corpos de trabalho informados e de longo prazo (Lewis Hine, Jim Goldberg e Moyra Peralta); por fim, outra estratégia tem sido convidar à participação, em que algum grau de controle e, portanto, poder e propriedade, é entregue ao sujeito fotografado, quer em termos de fazer imagens quer em legendá-las. Estes fotógrafos voltam-se frequentemente para a fotografia participativa, não só para recolher material, mas também para comunicar as condições e experiências de quem vive na sombra e tem meios limitados de acesso aos media (Wendy Ewald, Jo Spence e Anthony Luvera). Saliente-se que não é nossa pretensão relacionar aqui todos os trabalhos que possam estar incluídos na chamada fotografia participativa. O nosso *corpus* empírico será, pois, circunscrito aos três últimos fotógrafos mencionados.

3.1 Larry Clark (1971) e Nan Goldin (1986): O olhar autobiográfico

Um género totalmente diferente de fotografia documental apareceu a partir de finais de 1960 quando diversos artistas investiram em novas maneiras de utilizar a imagem fotográfica, rompendo com os limites a que ela estivera submetida até então. Tinha início a fase pós-moderna da fotografia, marcando a emergência de novas práticas, como a foto encenada, a refotografia e a apropriação, mas também a acentuação da desconfiança em relação a uma cultura baseada e dependente de imagens.

A eleição de temas ligados à própria vida do fotógrafo tornou-se uma maneira de percorrer novos territórios e, sobretudo, de fazê-lo de um ponto de vista completamente diferente do habitual. Ao contrário da maioria das representações

fotojornalísticas sobre a vida nas margens da sociedade, o fotógrafo passa a ser tanto participante quanto observador. As imagens distinguiam-se radicalmente dos ensaios fotográficos tradicionais, no sentido em que eram afirmações feitas pelos próprios fotógrafos sobre as suas vidas.

Esta tendência mostrava-se a favor de uma integração maior entre o fotógrafo e o retratado. Partia-se do princípio de que, para fazer um retrato mais ou menos fiel de determinado grupo, era fundamental experimentar, ainda que brevemente, o seu estilo de vida. Isso porque, a partir de determinado momento, ficou claro que o sentido de certas realidades não podia ser apreendido de imediato por alguém de fora. Assim, um contato superficial só podia gerar uma representação que falava mais sobre o fotógrafo do que sobre os fotografados. No entanto, para os mais exigentes, mesmo isso não era suficiente para restabelecer a crença na imagem fotográfica como documento. Afinal, seria ingênuo acreditar que o olhar de um indivíduo poderia ser reconstruído a partir de novos dados culturais com alguns meses de convivência com uma realidade estranha. A solução, então, foi adotar uma perspectiva completamente pessoal, na qual o fotógrafo partilhasse do mesmo ambiente, do mesmo tipo de vida e, portanto, de referências culturais semelhantes às das pessoas que ele pretendia fotografar. Essa parece ter sido a solução encontrada para recuperar a crença nas imagens como fonte de alguma verdade.

Muitos fotógrafos procuraram aproximar-se do autobiográfico numa ou outra das suas obras, mas nenhum deles trabalhou por tanto tempo dentro desta vertente como Nan Goldin e Larry Clark, ao transformar as suas experiências e a sua própria vida no tema central de sua produção fotográfica.

Larry Clark

Incluindo violência e imagens sexuais, o livro de Larry Clark²⁶ “Tulsa” (1971) apresenta um retrato de adolescentes com comportamentos aditivos e dependências, entre os quais estavam amigos, conhecidos e aqueles com quem o fotógrafo havia

²⁶ Larry Clark nasceu em 1943 em Tulsa, Oklahoma. Com formação em fotografia comercial pela Layton School of Art Milwaukee, Wisconsin, em 1961. Serviu no Exército dos Estados Unidos de 1964 a 1966. Foi vencedor do National Endowment for the Arts Grant, em 1973. Clark ganhou destaque pela primeira vez no mundo da arte em Nova Iorque com a publicação de “Tulsa”.

crescido. O próprio Clark aparece numa das fotografias e a sua narrativa escrita estabelece uma conexão pessoal com os sujeitos fotografados.

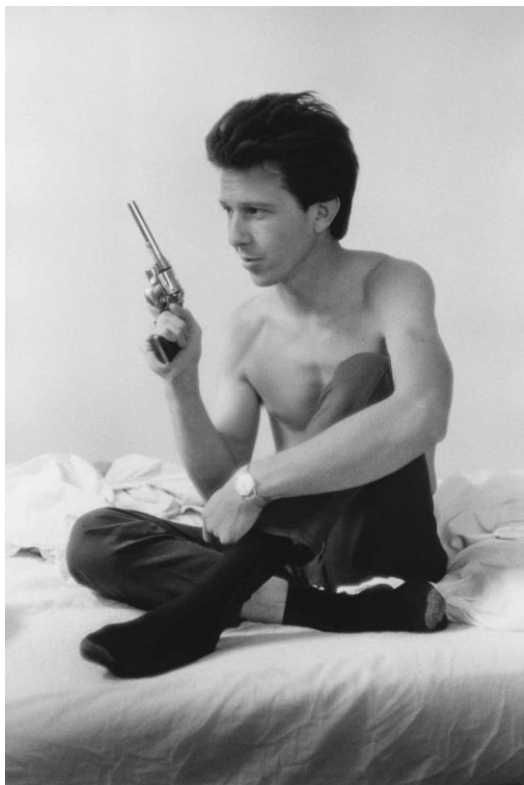


Figura 14 - Dead 1970, Larry Clark, Tulsa Portfolio, 1968²⁷

Esta fotografia de “Tulsa” mostra o amigo de Clark, Billy Mann, um dos dois adolescentes identificados pelo nome no livro. Mann, que morreu de overdose em 1970, está sentado com o peito nu em frente a uma parede branca lisa e segura uma arma de forma tranquila. A sua expressão pensativa é dirigida a algo fora do enquadramento. A página oposta traz uma legenda clara: “Death is more perfect than life”. As fotografias são impiedosas, mas livres de julgamento moral. Com o seu fundo branco, luz pálida e pose estudada, o retrato de Mann assemelha-se a uma fotografia de estúdio. Aqui, como em muitas das fotografias, as preocupações estéticas de Clark envolvem os seus temas desolados e sombrios numa armadura de dureza. A visão de Clark da adolescência e do início da vida adulta, muitas vezes baseada na sua própria experiência, gerou reações, frequentemente, opostas. Para alguns, ela reforça estereótipos e possui motivação

²⁷Obtido de <https://searchthecollection.nga.gov.au/object?uniqueId=79262>

puramente voyeurística. Para outros, representa o que há de mais próximo da realidade, dando visibilidade a um mundo antes desconhecido.

Clark either records or creates intimate situations that indict the viewer's voyeuristic fascination with the potential for violence in human subjectivity and with the interactions that linger beyond normative veneers. Clark may be criticized for condoning, exploiting, or enabling destructive activities and for sympathy with white masculine excess, but Clark maintains that his work presents cautionary moral tales of under-explored social and cultural dysfunction and marginalization. Clark's work provokes much discussion, often as a result of censorship, regarding the psychic and physical character of adolescence and widespread unease, silence, and blindness about the tensions in adolescent and adult-adolescent relationships. (Scherer, 2006, p.284)

Composto de fotografias em preto-e-branco, feitas entre os anos de 1963 e 1971, o livro “Tulsa”, sem muitas legendas, sustentava-se na expressividade das suas imagens. Em toda a sequência de fotografias, é deixado pouco espaço para insinuações, tudo é mostrado na mais completa nudez. Clark parece mesmo procurar a imagem de choque, como a do rosto contorcido pelo efeito das drogas. Não havia concessões ao observador ou à intimidade de quem era retratado. O que distingue as fotografias de Clark, entretanto, era o já mencionado caráter autobiográfico e a qualidade narrativa que possuíam. E essas características não podem ser ignoradas, uma vez que o fotógrafo, pontualmente, tornava-se o fotografado. A inversão de papéis provava que não havia separação entre Clark e aquilo que ele estava a fotografar. A distância em relação ao objeto, característica das produções documentais, havia deixado de existir. Os retratos de Tulsa eram feitos na proximidade, numa perspetiva completamente pessoal, na qual o fotógrafo partilhava do mesmo ambiente, do mesmo tipo de vida e, portanto, de referências culturais semelhantes às das pessoas que ele pretendia fotografar. Ora, podemos questionar de que modo isso interfere nas suas fotografias. Que tipo de representação surge a partir desta estratégia?

Em “Tulsa”, as pessoas fotografadas raramente olham para a câmara. Criava-se a “ilusão” de que tudo acontecia independentemente da presença do fotógrafo. Havia a sensação de que as fotografias haviam sido feitas no decorrer da ação. Se por um lado essa opção estética camuflava a participação do fotógrafo, por outro ela podia atestar que ele estava de tal modo integrado naquele universo que a sua figura não era sequer percebida. Nos retratados pode-se notar que, ainda que exista um vínculo com a realidade (com os referentes), os significados produzidos são mais abrangentes, como a sensação de imortalidade dos adolescentes, a indiferença com que lidam com o perigo,

o tédio, a desilusão. Os sentidos estão mais associados à juventude de um modo geral do que às pessoas retratadas. Essas imagens deixam de possuir uma relação tão evidente com o documentário tradicional. A pose, como sabemos, atesta que há uma relação consensual entre modelo e fotógrafo, ao mesmo tempo em que define, com mais clareza, os seus papéis.

Em 1983, Clark publicou “Teenage Lust”, ainda mais sexual, perturbador e muito mais autobiográfico do que “Tulsa”, com imagens de adolescentes que vivem no limite, sem medo da violência, de morrer e da morte e, ainda, com fotografias que localizam diretamente a experiência de Clark dentro do contexto do seu trabalho. Clark confronta os espetadores com imagens da cultura jovem de autodestruição, e os críticos acusaram-no de estar a normalizar com essas imagens de luxúria e sexo adolescente a violência masculina e as suas consequências perniciosas.

De igual modo, “Larry Clark, 1992” (1992), o primeiro ensaio fotográfico de Clark a cores, consiste em retratos que enfatizam a sexualidade masculina adolescente e o jogo autoerótico com armas. Refletindo a obsessão duradoura de Clark por adolescentes e sexualidade, “The Perfect Childhood”, em 1993, examina a influência dos media sobre os adolescentes.

Nan Goldin

Tal como Larry Clark, o trabalho de Nan Goldin²⁸ sempre girou em torno dos seus amigos e das pessoas que conheceu ao longo da sua carreira. A partir dos anos 70 do século XX, Goldin criou um diário visual da sua vida boémia no seio da “família” de gays, lésbicas, transexuais e outros sujeitos nas margens da sociedade em geral, que fotografou de forma consistente ao longo de mais de 30 anos. A produção fotográfica de Goldin possui uma ligação com a estética do snapshot (fotografia instantânea), uma prática fotográfica mais comumente utilizada para a criação de registos pessoais, de família ou de momentos banais do quotidiano. Como a maioria dos fotógrafos amadores, Goldin também recorreu à câmara para registar as pessoas e os momentos que ela considerou importantes, mas tornando a fotografia instantânea de família num género artístico.

²⁸ Nan Goldin nasceu em 1953, em Washington. Frequentou o Conservatório de Artes em New England, em 1972. Foi docente na Universidade de Harvard em New Haven, Connecticut.

Embora muitos dos assuntos e pessoas das fotografias sejam glamorosos, as suas circunstâncias são emocionalmente cruas e corajosas.

Goldin nasceu numa família abastada de Boston. Começou a fotografar aos 15 anos depois do suicídio, quatro anos antes, da sua irmã mais velha, o que, segundo Goldin, viria a ser muito importante para lidar com essa tragédia. Saiu de casa muito jovem e viveu com várias famílias adotivas na adolescência. Frequentou uma escola de arte, onde planeava fazer fotografia de moda e estudou na New England School of Photography com Henry Horenstein, que influenciou a sua estética de fotografia instantânea. Mais tarde, frequentou a Boston School of Fine Arts, onde as suas colegas de quarto, o tema da sua primeira exposição em 1975, foram duas drag queens que ela fotografou em casa e em bares gays. Pouco depois, por intermédio do seu amigo David, ela foi finalmente apresentada ao mundo das drag queens da cidade, que girava em torno do clube “The Other Side”. Goldin mostrava-se deslumbrada com a sexualidade das drags, com o modo como eram femininas em determinados momentos e masculinas em outros. E procurava registar essa ambiguidade. Nas suas fotografias, há momentos de fragilidade, em que os transexuais aparecem despidos do glamour das suas roupas, e instantes de exuberância, nos momentos em que desfilavam. Assim, as imagens de Goldin comportavam dois aspetos distintos da mesma realidade. Elas retratavam tanto a intimidade quanto a aparência pública das drags. As fotografias que retratavam a vida das drags foram publicadas, em 1993, no livro “The Other Side” onde, “Goldin’s break with the photographer’s presumed neutral gaze is vividly evidente” (Schwartz, 2006, p.622). Neste caso, a relação era baseada na empatia, bem como na disposição do fotógrafo retratar as pessoas da forma que elas queriam. Fotografar alguém, nesse sentido, passa a ser equivalente a conhecer. E, desse modo, a fotografia volta a atestar um conhecimento relevante do objeto.

Em 1978, Goldin decidiu mudar-se para Nova Iorque. Com a mudança, teria início um período complicado da sua vida. Fotografou em bares e clubes, e começou a beber e a consumir drogas com frequência, envolvendo-se também numa série de relacionamentos problemáticos. No entanto, ainda que isso trouxesse diversos problemas pessoais para Goldin, ela alimentou-se desse quotidiano para construir a sua obra mais importante. A partir das fotografias que ia fazendo, entre 1978 e 1996, Goldin deu início à composição de uma apresentação de slides, intitulada “The Ballad of Sexual

Dependency”. O trabalho combinava música e 700 fotografias, sendo exibido, geralmente, em clubes de rock de Nova Iorque e publicado, em 1986, como livro. Segundo Goldin, “The Ballad” funcionava como um diário, no qual a fotógrafa registava tudo o que estava a acontecer na sua vida. Assim, as fotografias da apresentação incluíam cenas de embriaguez, consumo de drogas, relações sexuais, discussões e destruição, entre outras coisas que faziam parte do dia-a-dia da fotógrafa e dos indivíduos com quem convivia.

Em “The Ballad of Sexual Dependency”, Goldin aborda problemas que deixaram de pertencer à mesma categoria daqueles abordados pelos precursores do género documental. As questões de fundo social e político, como a pobreza, a fome, o desemprego ou as guerras, deixam de ser as únicas que são dignas de menção. Nas fotografias de Goldin, o sofrimento pode advir de qualquer coisa, pode ser autoinfligido e pode não ter causas que qualquer um consideraria plausíveis. Os problemas expostos são inerentes à condição humana

As suas fotografias possuem motivação afetiva, tal como nos diz Schwartz:

Within the history of photography, she has been associated with the portraiture of August Sander and Diane Arbus; however, unlike these two photographers, Goldin is part of the group she documents and uses her images as a form of emotional connection, rather than distance (2006, p.622).

Acresce que Goldin também fez autorretratos, confundindo ainda mais o seu papel como fotógrafa em relação com os seus sujeitos. Esta alegação de “insider documentary” também permitiu a Goldin repudiar as críticas de voyeurismo e exotismo.



Figura 15 - Nan One Month after Being Battered, Nan Goldin, Nova Iorque, 1984²⁹

²⁹ Obtido de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>

Numa das suas imagens mais conhecidas, “Nan e Brian in Bed” (1983) (cf. Fig.5), a cena é iluminada com um brilho laranja que captura o clima de um relacionamento doloroso e moribundo enquanto Goldin representa-se deitada atrás do seu companheiro na cama, distante e sozinha. “Nan One Month after Being Battered” (1984) (cf. Fig.15) é outro retrato surpreendente de confronto pessoal doloroso, como se o batom ecoasse de forma extravagante o sangue do seu olho ferido.

Nan's images are acutely aware of the politics of looking and the power dynamics involved in the seer and the seen. By immersing the viewer in the lives of people not normally seen on the big screen, Nan humanizes them, telling their story and her own with vivid clarity and careful sympathy (Schwartz,2006, p.622).

3.2 Lewis Hine (1904-1917), Jim Goldberg (1985-95) e Moyra Peralta (1973-2000): A representação nas relações fotógrafo e fotografado de longo prazo

Lewis Hine

O interesse inicial de Lewis Hine³⁰ por fotografia era como mais uma ferramenta a ser utilizada no seu trabalho como professor, e foi a pedido de Frank A. Manny, diretor da Escola de Cultura Ética em Riverside, Nova Iorque, que, em 1904, Hine começou a fotografar imigrantes na Ilha Ellis no porto daquela cidade. Este trabalho começou com visitas de estudo escolares destinadas a combater os estereótipos racistas e geralmente anti-imigrantes comuns entre as classes média e alta. Hine começou a retratar os imigrantes que lotavam a Ilha Ellis e também fotografou as barracas e fábricas onde eram forçados a viver e trabalhar, reunindo fotografias de crianças exploradas e das barracas em que viviam. “It quickly became clear to Hine that photography could be a powerful tool to fight prejudice against immigrants.” (Geo, 2006, p.403)

Após concluir, em 1909, este estudo na Ilha Ellis, Hine tornou-se fotógrafo profissional. Abriu, em 1912, um estúdio no interior do estado de Nova Iorque, anunciando os seus serviços como “sociais” no “Social Photography by Lewis W. Hine”. Hine continuou a fotografar o trabalho infantil até 1917. As suas fotografias ajudaram a

³⁰ Lewis Hine nasceu em 1874, em Oshkosh, Wisconsin, Estados Unidos da América. Considerado uma das figuras mais importantes da fotografia do século XX, Hine ficou conhecido pelas suas fotografias de imigrantes, trabalho infantil e operários fabris. Frequentou a Universidade de Chicago em 1900. Em 1903, Hine aprendeu sozinho os fundamentos da fotografia a pedido de Frank A. Manny, o diretor da Escola de Cultura Ética (Fieldston) em Riverside, Nova Iorque, onde ensinou estudos da natureza e geografia.

chamar a atenção do público para este problema social nos Estados Unidos e, em última análise, ajudaram a estabelecer leis federais sobre as condições dos locais de trabalho.

During that period, he travelled tens of thousands of miles mostly in the southern, eastern, and southeastern states photographing children working in mines, mills, sweatshops, and every sort of factory, which employed them for 10-to-14-hour days, six days a week of relentless, deadening, cheap labor. The photographs and the data were used in publications, lantern slide illustrated lectures, and to successfully lobby Congress, which enacted the first laws regulating child labor. Looking at these magazines and at photographs of the lobby boards, Hine also influenced notions of sequence, serial presentation, and the rudiments of photojournalism (Gordon, 2006, p.698).

Com Hine, a realização das imagens ultrapassa a mera documentação de fatos sociais. As suas fotografias da Ilha Ellis (surpreendentemente, logo no início do séc. XX) podem ser claramente identificadas como fotografia social, uma vez que não destacam o exotismo de rostos estrangeiros nem reproduzem estereótipos sobre imigrantes. O objetivo deste projeto era revelar os novos americanos como indivíduos e opor-se a qualquer ideia de que eles eram o lixo inútil da Europa. Em vez disso, as fotografias de Hine apresentam os imigrantes de uma maneira respeitosa, mantendo a sua dignidade individual, ao mesmo tempo que apontam para as dificuldades e desafios envolvidos no processo de imigração, algo até então ignorado por outros fotógrafos:

Preceding Hine by a generation, Jacob Riis's muckraking photographs seem to overlap some of Hine's concerns; however, among many differences the most important are that Riis hired professional photographers for much of the work credited to him, and unlike Hine, Riis photographed types. From his early work at Ellis Island to his last important project, photographing the construction of the Empire State Building, Hine's photographs are about the individual person or group of people seen individually, if in a social context (Gordon, 2006, p.698).

O trabalho de Hine não era uma representação do estereótipo de "o imigrante", mas sim da pluralidade de imigrantes, garantindo a cada um dos sujeitos, individualidade num cenário e situação únicos, suprimindo assim as noções estabelecidas da inferioridade dos imigrantes.

Apesar de o seu trabalho se focar em sujeitos vulneráveis, estes não são apresentados como vítimas. É sugerida uma afirmação, uma dignidade individual, a presença do indivíduo em determinada condição social. Não é somente a sua condição que é retratada, parece ser ele, o objeto, que nos traz a sua história.



Figura 16 - Italian immigrants at Ellis Island, Lewis Hine, New York Public Library, 1905³¹

(...) one should see Hine's photographs (...) not only as representations of the cultural 'Other,' as proposed by Bergland, or as a counter image that is essentially perceived and defined as differing from one's own cultural standard. Instead, they must be read as depictions of the cultural other's experience. Even though Hine did not provide a specific historical context in terms of people's names and exact dates, his descriptive titles as well as his informative, and at times even narrative, captions lend his photographs a dynamic that by far exceeds the purely static character of "images [that] signify the universalized immigrants (Bergland 51). Bergland's interpretation of this photograph thus cannot be endorsed. Instead of an image showing immigrants "who have come to stand for all immigrants" (Bergland 51), it is rather a concrete re-staging of human experience" (Szlezák, 2009, p. 82).

Esta mudança de foco do "tipo" para o indivíduo (Szlezák, 2009, p.88) no trabalho de Hine representa um entendimento radicalmente diferente dos fotógrafos seus contemporâneos que tendiam a reforçar uma certa tipologia e enfatizar estereótipos étnicos acerca dos imigrantes. Independentemente do seu país de origem, aqueles passam a ser representados como seres humanos à beira de uma vida nova,

³¹ Obtido de <http://www.aspeers.com/sites/default/files/pdf/szlezak09.pdf>. Na legenda original lê-se: "Lost baggage is the cause of their worried expressions. At the height of immigration, the entire first floor of the administration building was used to store baggage" (Szlezák, 2009, p. 83).

presumivelmente melhor. A defesa da existência individual e o “dar voz” às populações desfavorecidas atribui a Lewis Hine o papel de pioneiro no recurso à fotografia enquanto ferramenta para alcançar uma mudança social.

Hine usou a fotografia principalmente para a denúncia de injustiças sociais e, portanto, é frequentemente comparado a Jacob Riis (1849-1914), que trabalhou como jornalista profissional, tornando-se a primeira figura central no campo da fotografia de causa social norte-americana. Sobre Riis e Lewis Hine, Gisele Freund (2017, p.102) escreveu: “por primera vez en la historia, la fotografía actuó como un arma en la lucha por la mejora de las condiciones de vida de las clases más pobres de la sociedad.”

No entanto, a compreensão do trabalho de Lewis Hine não é consensual. Há quem inclua as fotografias de Hine (e de Riis) no contexto da Era Progressiva e na sua agenda social para dominar a luta de classes do início do século XX até à entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial. Martha Rosler, por exemplo, argumenta que a ideia reformista do trabalho de Riis e Hine está fortemente enraizada nas noções de caridade, filantropia e reforma que apenas servem os interesses das classes dominantes que pretendem perpetuar os seus privilégios.

The notion of charity fiercely argued for far outweighs any call for self-help. Charity is an argument for the preservation of wealth, and reformist documentary (like the appeal for free and compulsory education) represented an argument within a class about the need to give a little in order to mollify the dangerous classes below, an argument embedded in a matrix of Christian ethics (Rosler, 1981, p.1).

Os reformadores da Era Progressista são, portanto, vistos como ativistas da classe média. Com uma atitude paternalista, pretendiam cuidar dos trabalhadores pobres imigrantes para incluí-los no seu sistema de valores e torná-los endividados pela ajuda recebida e, portanto, dependentes.

Jim Goldberg

O uso inovador de imagem e texto é uma das marcas do trabalho de Jim Goldberg³² em storytelling há mais de 35 anos.

³² Jim Goldberg nasceu em 1953, na cidade de New Haven, Connecticut, nos Estados Unidos da América. No seu site oficial (jimgoldberg.com), Goldberg apresenta-se como um fotógrafo e um profissional social dos nossos tempos com uma abordagem inovadora e multidisciplinar acerca da vida de populações negligenciadas e ignoradas, que são tratadas como invisíveis pela sociedade dominante ou transformadas em caricaturas. Para tal, Goldberg investe o seu tempo em colaborações profundas e de longo prazo que investigam a natureza dos mitos americanos sobre classe, poder e felicidade.

De 1977 a 1985, Goldberg trabalhou com moradores pobres e abastados da área da Baía de São Francisco na Califórnia para realizar a série “Rich and Poor”. Os seus retratos poderosos, inscritos com comentários das pessoas que fotografou, permitiram registar as desigualdades sociais e económicas cada vez mais dominantes nos Estados Unidos. Exibido no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1984, e publicado para aclamação no ano seguinte, “Rich and Poor” estabeleceu a reputação de Goldberg como uma figura transformadora na história da fotografia documental.

“Raised By Wolves” (1985-95) é o trabalho seminal de Goldberg sobre a juventude marginalizada. Goldberg acompanhou as crianças e jovens da Califórnia enquanto eles se ocupavam com vidas marcadas por comportamentos aditivos e dependências, abuso e violência. Goldberg começou a fotografar os jovens de “Raised By Wolves”, em 1985, e iniciou a montagem do próprio livro em 1991. Após 10 anos de produção, o livro reuniu um vasto elenco de personagens e concentrou-se particularmente nas histórias de Tweezy Dave e Echo, dois jovens fugitivos carismáticos, mas profundamente problemáticos, cujas vidas se cruzaram. O trabalho de Goldberg não pôde deixar de capturar a miséria dos seus sujeitos, mas trouxe igualmente à tona a sua humanidade. As personalidades dos jovens, as suas histórias e os seus sonhos recebiam igual atenção, e muitas vezes eram apresentados nas palavras dos próprios. O afeto com que Goldberg abordou os fotografados revelou a ternura que eles mostravam uns pelos outros - muitas vezes obscurecida nos encontros de uma pessoa comum com as pessoas sem-abrigo e consumidoras de substâncias psicoativas

Num artigo publicado no site da Magnum Photos, Adam Wray salienta o significado de projetos como este:

With patience, persistence, and sensitivity, Goldberg became an advocate for one of society’s most marginalized demographics. He ensured that their stories, at least, would not be lost, and by shaping a fully realized, three-dimensional account of lives like Dave’s and Echo’s, he offered a window into the day-to-day struggles faced by so many that was difficult to ignore. “Their lives were palpable” (Wray, 2018, para.16).

Os seus principais projetos e livros incluem “Rich and Poor” (1977-85), “Raised by Wolves” (1985-95), “Nursing Home” (1986), “Coming and Going” (1996), “Open See” (2003-2009), “The Last Son” (2016), “Ruby Every Fall” (2016) e “Candy” (2013-2017).

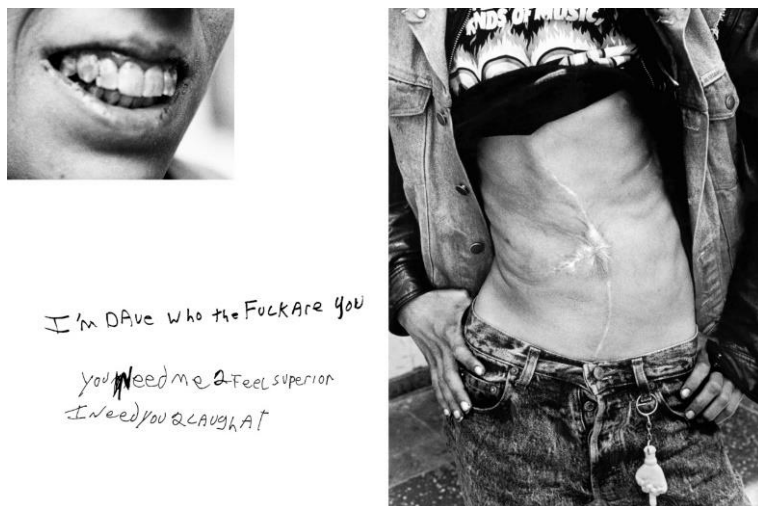


Figura 17 - I'm Dave, Jim Goldberg , Hollywood, California, EUA. 1989³³

Em “Raised by Wolves”, a relação entre o fotógrafo e o participante é claramente forte e os participantes desempenham um papel claro em contribuir para o resultado final. Também por isso “Raised by Wolves” permite uma demonstração de um género de prática fotográfica tradicional que evolui para incluir elementos colaborativos no núcleo da metodologia de trabalho.

Moyra Peralta

Durante três décadas, Moyra Peralta³⁴ documentou os lugares e as pessoas com quem inicialmente trabalhou e o seu relacionamento contínuo com um número crescente de homens e mulheres em situação de sem-abrigo.

My purpose is twofold: to document the faces of the people I know best - to render them visible; and to provide a visual platform for the ongoing debate surrounding those who are so badly marginalized. I feel, too, that there is a message of friendship and tolerance that could come across to the wider public from these images. Every photograph carries its own implicit narrative in the environmental detail of street or shelter, as well as in the expressions and clothing of those photographed. Many portraits are candid, shot on the hoof while spending much time with people. My “street” relationships nowadays are primarily social and photography per se is usually a secondary issue to the day’s agenda (Peralta,2013).

³³Obtido de <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/jim-goldberg-raised-by-wolves/>

³⁴ Moyra Peralta nasceu em 1936, em Inglaterra. Na década de 1960, estudou com o professor e fotógrafo Jorge Lewinski e começou a trabalhar como freelance para revistas nacionais. Mais tarde, enquanto frequentava uma licenciatura para professora, usou a sua experiência fotográfica para um projeto final do curso sobre pessoas sem-abrigo em Londres. Este estudo inaugural deixou a sua marca e, embora licenciada como professora, começou a trabalhar em serviços de assistência social com os “sem-abrigo”.

Enquanto trabalhava em centros de acolhimento noturnos, Moyra Peralta iniciou uma jornada para documentar a vida das pessoas que viviam nas ruas de Londres, que deu origem ao livro “Nearly Invisible” (2001), uma viagem por um lado de Londres que, embora à vista de todos, é praticamente invisível para a maioria dos londrinos enquanto vivem as suas vidas. “Nearly Invisible” é uma seleção de 288 fotografias tiradas por Peralta ao longo de três décadas, do final dos anos 70 ao final dos anos 90, no extremo leste e no centro da cidade de Londres:

In working closely with people living on the street and in getting to know individuals and their daily survival techniques, I have always endeavoured to portray them from their own perspective, to produce images that they say are a true reflection of them (Peralta, 2013).

“Nearly Invisible” contém uma introdução crítica de John Berger intitulada “Recognition” e um comentário de Alan Bennett. Anos mais tarde, John Berger dedicaria um artigo completo ao trabalho de Moyra Peralta no seu livro “Para Entender la Fotografía” (2016). Escrevendo sobre a obra de Peralta, Berger declara:

Moyra Peralta conoce a la gente que fotografía. Y nosotros, que miramos sus fotografías, presenciamos un intercambio. Alcanzamos a oír, com nuestros ojos, dos o más vocês charlando entre ellas. Y las vocês nos han permitido estar ahí. Pónganse cómodos, nos sugieren. Y esto nos asombra, incluso nos perturba, porque son fotos de personas sin techo (Berger, 2016, p.207).

As pessoas em situação de sem-abrigo são muitas vezes fotografadas de forma leviana, frequentemente, quase como um rito de passagem fotográfico. Esta forma de fotografar não contribui nem para fornecer novas informações nem para fazer o leitor da imagem sentir-se diferente sobre esse assunto ou até sentir qualquer coisa sobre ele. Mas John Berger encontra nas imagens de Peralta, pessoas únicas, cada uma com o seu próprio mundo:

Estos primeros planos son lo opuesto a la estadística. El amor que la fotógrafa muestra por sus retratados es lo opuesto a la filantropia. Hay impulsos más profundos que la generosidad. Lo que importa en primer lugar es el reconocimiento. El reconocimiento. Parece que la palabra suena un tanto pobre, parece que no reivindica nada. Pero quizás así debe ser (Berger, 2016, p. 209).



Figura 18 - *The Reality Beneath, Nearly Invisible*, Moyra Peralta, 2001³⁵

Talvez porque Peralta abordasse as pessoas em situação de sem-abrigo não como fotógrafa e sem a agenda usual do fotógrafo, as suas fotografias possuem uma intimidade e uma compreensão que muitas vezes não vemos. No seu conjunto, elas criam uma imagem da vida de pessoas nessa situação e uma visão bastante rara das suas personalidades. Ao olhar para as imagens de Peralta, ficamos com uma noção dos perigos, da dificuldade, do tédio da vida na rua, mas também da comunidade e dos relacionamentos, das piadas partilhadas e das amizades que devem ter sido cruciais para sobreviver num ambiente tão hostil. O contato repetido de Moyra Peralta com as mesmas pessoas permite que as suas personalidades individuais se tornem evidentes de uma forma que é invulgar em fotografias sobre temas muito semelhantes, onde o contato do fotógrafo com os seus assuntos é muitas vezes fugaz e errático.

Definitions of the homeless lost all meaning for me. As a photographer, I tried to show the human face, rather than the problem of homelessness itself because those termed 'homeless' are not an alien grouping – they are people of all ages and backgrounds, many of whom have met with crippling misfortunes (Peralta citada em Spitalfields, 2013, para.3).

³⁵ Obtido de <https://spitalfieldslife.com/2013/07/24/moyra-peraltas-street-portraits/>



Figura 19 - This is My Address, John Henry Turner, Moyra Peralta³⁶

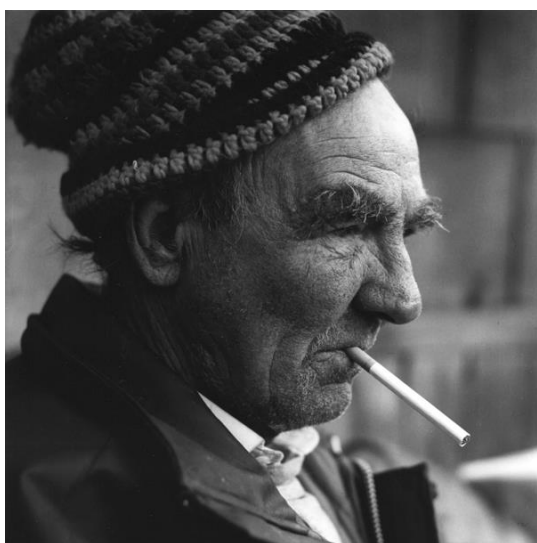


Figura 20 - John Turner no Lincoln's Inn Fields, Moyra Peralta³⁷

³⁶ Imagem obtida no site de Moyra Peralta (<http://www.peralta.moyra.zen.co.uk/john.htm>), acompanhada da seguinte legenda: “This 74-year-old man, ex-veteran of the Burma Campaign, had been living rough and in declining health for five years prior to the ‘This Is My Address’ photograph being made. His name is John. He remarked one evening: ‘I don’t have any energy... eating the wrong kinds of food... sandwiches and biscuits, no hot meals...’”.

³⁷ Obtido de <https://spitalfieldslife.com/2013/07/24/moyra-peraltas-street-portraits/>

Como sustenta John Berger (2016, p.207), as fotografias de Moyra Peralta “son primeiros planos, tanto en el sentido fotográfico de la expresión, como en el sentido humano, el de acercarse mucho a alguien.”



Figura 21 - Sylvia em Tenterground, Moyra Peralta, Londres³⁸

Os sapatos antes elegantes e o vestido florido de Sylvia (cf.fig.21) contam-nos alguma coisa sobre a vida que ela desejava levar – e talvez sobre a vida que ela levou – mas é evidente pelo retrato afetuoso de Moyra Peralta que a vida que Sylvia aspirava estava perdida para sempre. Rejeitando sempre os abrigos noturnos, dormiu na rua em Spitalfields nos anos 70 e hoje esta fotografia é a única prova duradoura de que, apesar de sua situação difícil, Sylvia manteve a dignidade e respeito consigo própria.

O trabalho de Peralta demonstra a capacidade da fotografia e dos fotógrafos de contornar as convenções redutoras e mostrar coisas que são familiares quase ao ponto da invisibilidade de modos que ainda podem forçar o espectador a parar e a querer conhecer. “Despite the adage that all photographs can lie, many documentary photographs in my opinion are windows to the truth. If I take photographs that are ‘all

³⁸ Obtido de <https://spitalfieldslife.com/2013/07/24/moyra-peraltas-street-portraits/>

smiles and roses’, no-one objects. Indeed, they talk about my empathy with the subjects. Smiles are approved for the soothing front they render to each uneasy viewer” (Peralta, 2013). Em 1997, Moyra Peralta decidiu fotografar os pertences das pessoas sem-abrigo como resposta para ultrapassar uma antipatia geral em relação à representação daquelas pessoas como “vítimas”, dando origem ao trabalho “Identity Kits”.

Peralta fotografou moedas de baixo valor, cigarros, mas fotografou também uma fotografia de Jack Nicholson, um bilhete de avião, um postal, uma coleira para cães, entre outros objetos inesperados. Não eram kits de sobrevivência. Eram kits de identidade. Não respondem à pergunta “Como é que eu sobrevivo nas ruas?”, mas, ao contrário, respondem à questão “Quem sou eu?” ou “Ainda existo?”

Within contemporary theory these photographs are an acceptable portrayal of poverty, with no direct visible indicator to the disadvantaged human subject. The photographs’ contents become the vehicle through which the viewer can attempt to understand the bleakness of a human existence deprived of material objects and possessions (Peralta, 2013).

No entanto, ao mesmo tempo que faz esta declaração, Peralta torna claro o seu completo desacordo com os mais críticos que simplesmente não querem que se mostre a realidade das pessoas em situação de sem-abrigo:

The recording of the homeless scene and of homeless people is regarded as “victim” photography by contemporary photography theorists. For the documentary photographer such a criticism, if taken as gospel, prevents the bearing of witness to social conditions, and assists in the elimination of particular pieces of visual social history. A vacuum is thus created into which a new interpretation is possible, based on whatever brand of political ideology is being proposed (Peralta, 2013).

Uma seleção de trabalhos de Peralta do início da década de 1970 é mantida na “Moyra Peralta Collection” da Mary Evans Picture Library em Londres, e as imagens dos indivíduos sem-abrigo da década de 1990 são conservadas pela agência Camera Press. O trabalho da fotógrafa é usado para angariação de fundos e propósitos educacionais por várias instituições de assistência social que trabalham com pessoas que vivem na rua.

3.3 A fotografia participativa de Wendy Ewald (1975-2006), Jo Spence (1973-75), Anthony Luvera (2002-2021)

Os fotógrafos mencionados neste capítulo reconhecem a crítica à apropriação e ao problema de “tirar” fotografias. A partir dos finais dos anos 1960, cada vez mais artistas e fotógrafos, começaram a questionar a sua posição como produtores de imagens, ao criticarem especificamente a deturpação (“misrepresentation”).

Uma das soluções encontradas para essa crise de representação foi a partilha do poder de autoria através da fotografia participativa.

Wendy Ewald

Um nome incontornável da fotografia participativa é Wendy Ewald³⁹. O ato de ensinar crianças e adultos para registrar as suas próprias vidas tem sido vastamente identificado com esta fotógrafa documental e educadora. Em certo sentido, Wendy Ewald inventou uma forma de colaboração na década de 1970 que tem muito a ver com a criação de novas relações entre fotógrafo e sujeito, entre professor e aluno ou, como diria Paulo Freire (1970, p.20), entre o opressor e o oprimido.

Durante mais de 40 anos, a fotógrafa colaborou em projetos artísticos internacionais com crianças, mulheres e trabalhadores em diversos países, designadamente, Estados Unidos da América, Colômbia, Índia, Arábia Saudita, Holanda, México e Tanzânia. Começando como investigações documentais sobre lugares e comunidades, os projetos de Wendy Ewald avançavam depois para investigações sobre questões de identidade e diferenças culturais. No seu trabalho com crianças, Wendy Ewald incentiva-as a usar câmaras para se fotografarem a si mesmas, às suas famílias e comunidades, e para registarem as suas fantasias e sonhos. A própria tirou fotografias nas comunidades com as quais trabalhou e pediu às crianças para marcarem ou escreverem nos seus negativos, desafiando assim o conceito de quem realmente faz uma imagem, quem é o fotógrafo, quem é o sujeito, quem é o observador e quem é o observado. Ao esbater a distinção de autoria individual e colocar em dúvida as intenções, o poder e a identidade do artista, Wendy Ewald atravessa a fronteira que separa o fotógrafo do sujeito fotografado e cria uma nova forma artística:

My work may be understood as a kind of conceptual art focused on expanding the role of esthetic discourse in pedagogy and creating a new concept of imagery that challenges the viewer to see beneath the surface of relationships (Ewald, 2020, para.4).

Com apenas 25 anos, Wendy Ewald entregou-se à tarefa de encontrar maneiras autênticas de representar a vida das crianças do Kentucky. A fotógrafa pretendia criar

³⁹ Wendy Ewald nasceu em 1951, em Detroit, Michigan Estados Unidos da América. Entre 1976 e 1981, a fotógrafa ensinou fotografia a alunos de três escolas na pequena localidade rural de Letcher County, no Kentucky, em parceria com um centro de artes cinematográficas com o nome de Appalachia, fundado em 1969.

um projeto que visava revelar a vida, os sonhos íntimos e os medos dos alunos locais e, principalmente, que tivesse a alma e o ritmo do lugar. Nesse momento, sentiu que a sua própria câmara estava a atrapalhar, e decidiu entregar uma a cada uma delas. Ao mesmo tempo, Wendy Ewald entrevistou-as sobre a sua infância nas montanhas. Através das transcrições desses testemunhos e de fotografias intrigantes, descobrimos a vida das famílias vista pelos olhos dos filhos, onde a vida doméstica e rural é compreendida com uma abertura e profundidade surpreendentes.

Longe de serem meramente descritivas do lugar onde moram, as fotografias dão-nos uma visão íntima da mente das crianças. Isso foi conseguido em parte porque Wendy Ewald pediu às crianças que fotografassem os seus sonhos. Portanto, muitas das imagens do livro retratam a vida interior muito rica das crianças. Os exercícios resultaram em fotografias que retratavam tanto o caprichoso quanto o sinistro, como "Self-portrait reaching for the Red Star sky," de Denise Dixon e "I dreamt I killed my best friend, Ricky Dixon", de Allen Shepherd.

O trabalho deu origem, anos mais tarde, ao seu livro "Portraits and Dreams: Photographs and Stories by Children of the Appalachians" (1985) que renovou a fotografia documental, permitindo que as crianças falassem por si mesmas e se envolvessem em autorretratos, tanto na forma visual como escrita.

I asked the children to photograph their dreams or fantasies. In order to free up the class for their intensely personal and often frightening dreams, we shut ourselves in the darkroom, sat on the floor, and told each other our dreams. The photographs the children took afterwards broke new ground for many of them—and for me. They seemed not to separate their waking and sleeping worlds, as adults do, and as in dreams ordinary objects became magical vehicles (Ewald, 2016a, para.4).



Figura 22 - Portraits and Dreams, Janet Stallard, Wendy Ewald, 1976-81⁴⁰

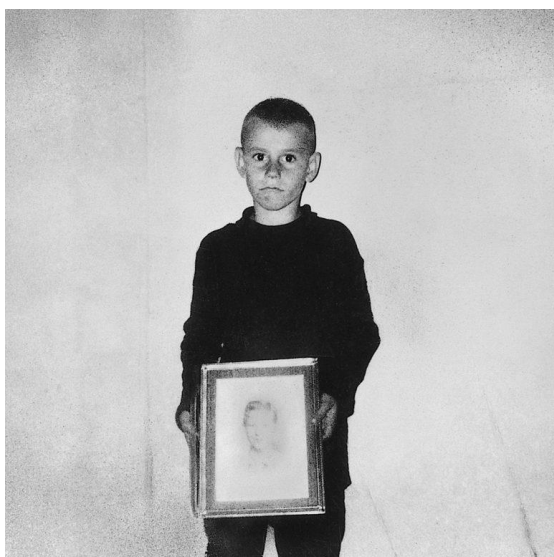


Figura 23 - Portraits and Dreams, “Self-portrait with the picture of my biggest brother, Everett, who killed himself when he came back from Vietnam” –Freddy Childers, Wendy Ewald, 1976-81⁴¹

O que caracteriza o trabalho de Wendy Ewald não é apenas o efeito que produz nos mais novos, mas os resultados que eles alcançam juntos. O seu projeto permite que em vez de serem objetos passivos das objetivas das câmaras fotográficas, as crianças possam usá-las como motores da sua imaginação. As realidades mais misteriosas da vida - amor, perda, violência, morte, nova vida - ganham voz através de uma descoberta totalmente nova: a câmara.

⁴⁰ Obtido de <https://wendyewald.com/portfolio/portraits-and-dreams/>

⁴¹ Idem

Todos os fotógrafos têm uma relação de dar e receber em relação aos seus fotografados. O trabalho de Wendy Ewald derruba as nossas ideias predominantes de autoria. As fotografias em preto e branco resultantes dos projetos com crianças e jovens são-lhe creditadas e aos seus colaboradores mais novos, que são citados e mencionados nos títulos.

É difícil avaliar o impacto deste trabalho nos participantes e na comunidade em geral. No entanto, algumas pistas são fornecidas pela edição de 2020 do livro “Portraits and Dreams”, para a produção do qual a fotógrafa regressou ao Kentucky, onde trabalhou com as crianças na década de 1970. Este reencontro e as reflexões dos participantes foram registadas numa edição revista que oferece uma visão diferente e ampliada do sul rural dos Estados Unidos ao longo de 35 anos e inclui fotografias contemporâneas e histórias de oito dos alunos da publicação original.

Wendy Ewald, autora do “Literacy Through Photography”, trabalhou também em projetos que trataram da questão racial no sistema de ensino público de Durham. A sua ideia era simples, mas ainda assim produziu resultados surpreendentes. Ao iniciar um projeto de fotografia colaborativa com os seus alunos, criaram um novo fórum para falar de raça, facilitando a mudança social.

No projeto “Black Self: White Self”, Wendy Ewald pediu aos alunos que escrevessem um autorretrato e, ao terminar, desafiou-os a escrever outro autorretrato, imaginando que seriam de outra raça. Depois de terem feito dois retratos, os alunos foram fotografados por ela. E não foi apenas isso que fizeram:

Once the children had completed their written portraits, I photographed them posing as their “black” and “white” selves, using props they had brought from home. I gave them the large-format negatives to alter or write on, in keeping with ideas from their written portraits, so they could further describe the characters they had imagined themselves to be” (Ewald, 2016b, para.4).

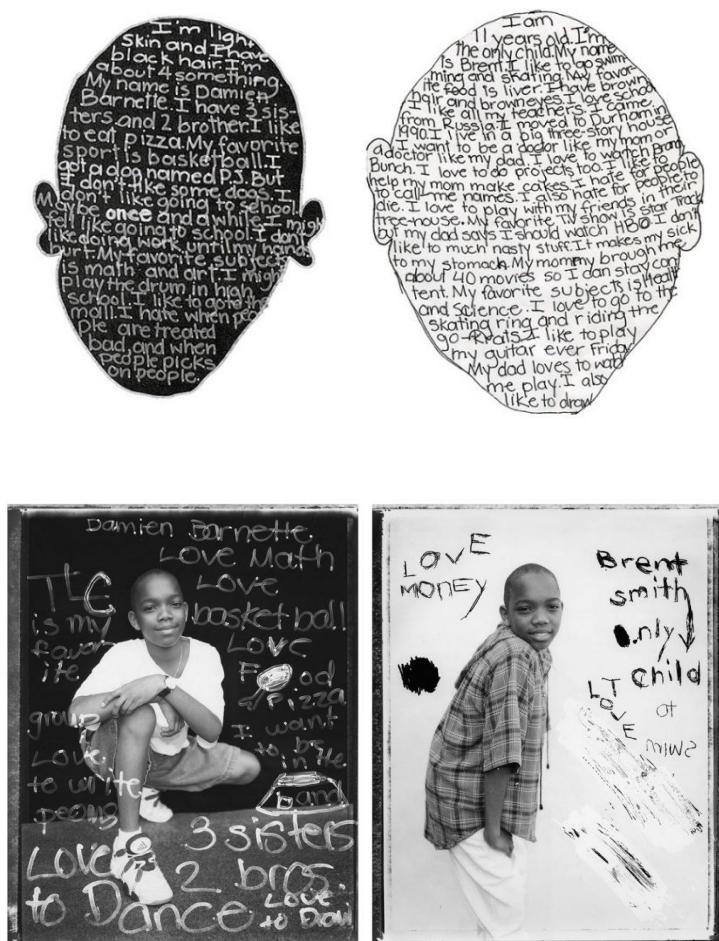


Figura 24 - Damien Barnette, Black Self / White Self, Wendy Ewald, Durham, 1994-97⁴²

Em “Towards a Promised Land” (2003-06), Wendy Ewald colaborou com crianças que foram viver para Margate, na costa de Kent, em Inglaterra, sozinhas ou com as suas famílias para começar “uma vida nova”. Isso incluiu crianças que migraram para o Reino Unido e foram realojadas em Margate. Muitas sofreram com o trauma da convulsão familiar, inclusive as que buscavam asilo, por exemplo, do Oriente Médio e da África, que, face a um futuro incerto e precário, foram alojados temporariamente em hotéis na cidade. Wendy Ewald trabalhou com 20 crianças, fotografando-as e aos seus pertences e ensinando-as a tirar fotografias e a registar as suas histórias.

⁴² Obtido de <https://wendyewald.com/>

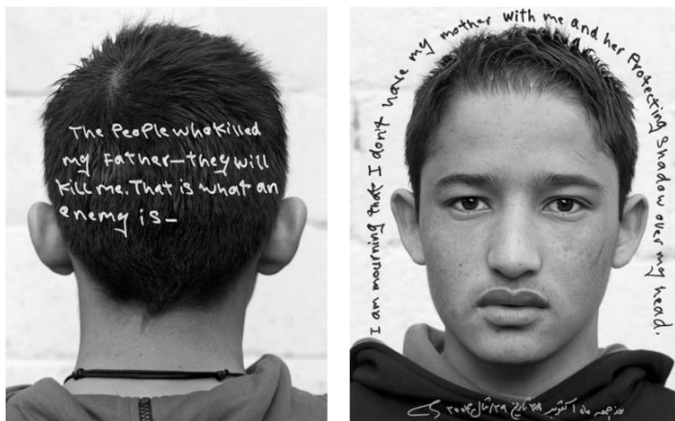


Figura 25 - Towards a Promised Land, Wendy Ewald, 2005⁴³

Tal como em trabalhos anteriores (“In Peace and Harmony: Carver Portraits”, 2005, em Richmond, Virginia), as crianças foram convidadas a escrever nas fotografias com os seus rostos e na parte de trás das suas cabeças. Estas foram depois justapostas com fotografias de objetos do quotidiano selecionados pelas crianças para criar trípticos de três metros por quatro metros impressos em vinil e montados nas falésias virados para o mar. Posteriormente, após debates com membros da comunidade, foram produzidos *banners* com as imagens para serem exibidos em locais públicos pela cidade.



Figura 26 - Instalação de Towards a Promised Land, Wendy Ewald, 2006⁴⁴

Tal como acontece com o conjunto da obra de Wendy Ewald, é interessante considerar aqui se e como os retratos expandem o nosso conhecimento. Será que estes

⁴³ Obtido de <https://wendyewald.com/>

⁴⁴ Idem

trabalhos representam um desafio para o que sabemos? Isso perpetua estereótipos? Vale a pena refletir a nossa resposta imediata a essas imagens e palavras e como esta forma de trabalho de Wendy Ewald pode contribuir para o nosso entendimento de classe social, raça e género na (re) produção da desigualdade social, bem como sobre o papel desempenhado pela cultura visual nesses processos.

Esther Allen (2016), numa entrevista a Wendy Ewald no blogue BOMB Magazine, observa que o trabalho da fotógrafa americana é frequentemente citado por psicólogos, sociólogos, antropólogos, historiadores e educadores, mas raramente, e principalmente, por um artista fotógrafo ou por historiadores de arte. Na resposta, Wendy Ewald (citada em Allen, 2016, para.92) sugere que isso ocorre porque ela atribui as fotografias aos participantes, desafiando a prática dominante nas artes. “It’s very difficult for people in the art world to figure out how to collect my work. You see, I put the participants’ names on the work. If I just put my own name, it would be easier.” Não obstante, Wendy Ewald considera-se principalmente uma fotógrafa artista. Pouca atenção é dada no seu trabalho a questões de pedagogia ou a outras disciplinas. O que este faz é atuar como um recurso para aqueles que trabalham em e através de outras disciplinas, mas não pode ser considerado interdisciplinar em si.

Ao passar a câmara para quem está à sua frente, Wendy Ewald consumou um grande ato de resistência. Ao dar meios (e poder) às pessoas com quem colaborava, o trabalho de Wendy Ewald questionou os fundamentos da tradição documental da época e desafiou a noção de perspetiva. O fotógrafo já não era o único olho que importava, propondo um conceito alternativo de produção e exibição, que rompe o mito do artista solitário no estúdio, ou fora dele, isolado dos outros e do mundo real.

Jo Spence

Em 1980, Jo Spence⁴⁵ afirmou: “We urgently need to know how it was that we came to (mis)recognise ourselves as being present in the representations offered to us” (Spence, citada em Birbeck Media Studies, 2018). Perseguindo o desejo de fazer imagens que fossem acessíveis e atribuíssem poder a um grupo ou indivíduo, a artista baseou o

⁴⁵ Jo Spence nasceu em 1934, em South Woodford, Essex, Inglaterra. Embora tivesse uma longa e variada carreira na fotografia, Spence tornou-se uma figura importante na fotografia britânica no início dos anos 1980, ao desafiar os modos de representação e ao questionar as relações de poder estabelecidas pela fotografia documental.

seu trabalho na pesquisa em fotografia e história do cinema - incluindo o cinema de vanguarda do cineasta soviético Dziga Vertov -, bem como no “Worker Photography Movement” e, ainda, numa ampla gama de teorias e ideias educativas de Paulo Freire e dos filósofos Michel Foucault e Louis Althusser.

Durante vários anos, Spence administrou o seu próprio estúdio de fotografia de casamento em Londres. A mudança para uma prática mais teórica e política começou na década de 1970 quando conheceu Terry Dennett com quem criou o “Photography Workshop⁴⁶”, em 1975. O trabalho documental inicial de Spence teve um interesse particular na representação das crianças dentro do ambiente familiar e tentou romper as representações normalmente descritivas de crianças no álbum de família.

Quais são os direitos da criança na criação de uma imagem fotográfica? Ao representar crianças, como é que um fotógrafo negocia entre os impulsos concorrentes do pai orgulhoso, o desejo contrário da criança por travessuras e o próprio desejo do fotógrafo por uma “boa” fotografia? O que está além do escopo de tais imagens: o que foi deixado de fora? Estas questões de direitos, representação e visibilidade interessaram Jo Spence ao longo da sua carreira. A título de exemplo, no trabalho fotográfico “Adventure Playgrounds” (1976), Spence explorou maneiras de representar as partes “invisíveis” da vida de uma criança, designadamente, episódios de brincadeiras privadas.

Nesse mesmo ano, Spence e Dennett juntaram-se à “Half Moon Gallery” de ideologia de esquerda e foram fundadores da revista “Camerawork”. Publicado naquela revista, em 1976, um artigo de Jo Spence “The Politics of Photography” oferece uma das primeiras definições coerentes de “community photography”. Inspiradas na filosofia de

⁴⁶ O “Photography Workshop” de Terry Dennett e Jo Spence, foi uma das principais associações a oferecer uma definição dos objetivos e métodos da chamada “community photography” em Londres. Altamente influenciadas tanto pelo ativismo político das décadas de 1960 e 1970 quanto pelos discursos críticos sobre poder, representação e acesso à expressão cultural, as artes comunitárias surgiram espontaneamente no início da década de 1970 no Reino Unido, a partir do envolvimento de estudantes de arte e fotógrafos (da classe média, mas também da classe trabalhadora) que procuravam papéis políticos para as artes. Em bairros urbanos da classe trabalhadora, vários projetos comunitários aproveitaram o potencial da fotografia de diferentes modos com o intuito de dar voz a grupos sociais marginalizados. Paul Carter, que ajudou a criar uma oficina de fotografia comunitária no Blackfriars Settlement em Londres, em 1974, viu implicações radicais na fotografia comunitária: “Community photography makes photography relevant to local people by making them the main subjects, audience and users of the photographs produced. Through this greater contact with photographic processes people understand, appreciate and become more critical of all the photography they see. In addition, by providing the means for local people to learn photography themselves, diverse groups are brought together, and they discover more, not just about photography but also about the community in which they live. Through making their own images people can break the monopoly professional communicators have over the representation of their lives” (Carter, citado em Bertrand, 2015)

Paulo Freire sobre a “pedagogia dos oprimidos” e a sua adaptação ao teatro por Augusto Boal, as práticas artísticas comunitárias foram entendidas como inerentemente políticas.

The most recent break with traditional fields of photography has been the use of photography as a TOOL by community activists. [...] This is done by starting with simple cameras, or video, and then gradually working through to the more technically advanced equipment, linked to darkroom and printing skills. This puts photography in the hands of a lot of people who will eventually be able to dispense with the experts. [...] People can discover how to relate to themselves and to others more positively when armed with images of themselves – images which counteract the stereotypes usually seen in the mass media. The main objective is here to enable people to achieve some degree of autonomy, in their own lives and to be able to express themselves more easily, thus gaining solidarity with each other. It also helps to some extent to demystify media and to make the relationship much less of a one-way affair (Spence, citada em Bertrand, 2015, para.10).

Para Spence e Dennett, a fotografia era uma técnica de produção de imagens que não deveria limitar-se aos usos individuais, nem aos domínios da imprensa ilustrada, da moda ou das artes plásticas, mas deveria ser utilizada de forma coletiva e com fins políticos, permitindo a expressão de pontos de vista tradicionalmente silenciados. A fotografia tinha o potencial de questionar as ideias do senso comum e desafiar os estereótipos: a partir do corpo em desenvolvimento de textos teóricos sobre cultura, poder e ideologia no campo emergente dos estudos culturais, Spence e Dennett argumentaram que dar visibilidade a representações alternativas de grupos marginalizados era parte da luta para desafiar a hegemonia cultural.

Entre 1973-75, Jo Spence em colaboração com Terry Dennett fotografaram comunidades nómadas de etnia cigana na zona de Westway em Notting Hill, Londres. Fortemente influenciados pela tradição do documentário social, as suas fotografias exploram assuntos relacionados com a representação de comunidades marginalizadas e sub-representadas, dando origem ao projeto “The Gypsies and Travellers Archive”.

A dupla de fotógrafos retratou a vida das comunidades nómadas, em particular o quotidiano das mulheres e crianças. Ao fotografar mulheres a trabalhar, Jo Spence visava “to render visible what had previously been invisible, 'thereby validating women's experience and demonstrating their unrecognised contribution to the economy” (Spence citada em Baird, 2021, para.16). Mas o foco da maioria das fotografias de pessoas ciganas foram as crianças, retratadas numa diversidade de atitudes, seja posando para Spence ou simplesmente a brincar. No entanto, mais tarde, Jo Spence começou a questionar a natureza desta fotografia e o desequilíbrio de poder que ela implicava: “Here I

encountered daily the problem of whose reality I was looking at. The ethical problems of my assumed right to photograph others was placed squarely on the agenda at this point” (Spence citada em Baird, 2021, para.20)

Rapidamente, a fotógrafa (Spence citada em Baird, 2021, para.20) começou a compreender as limitações da fotografia documental: “My version of their reality got more and more problematic”. Ela reconheceu, ainda, a influência de um “romantic photographic eye” nas suas observações dos aspetos mais nostálgicos e bucólicos da vida das pessoas de etnia cigana, por exemplo, ao fotografar costumes antigos, designadamente, as lutas de galos.

You could say that it was the classic introduction to documentary for me. I was both privileged and upset to be allowed to look at a world where people had to work so hard to survive, whilst labouring under such terrible disadvantages. The transient sites in particular had no plumbing or refuse removal and life appeared to be very hard. I feel in retrospect that I was looking at them sometimes as the exotic other, and at other times as victims of society. My picture-making process duly reflects this (Spence citada em Baird, 2021, para.17).



Figura 27 - Contact Sheet – Gypsies, Jo Spence, 1974⁴⁷

⁴⁷ Obtido de <http://www.britishphotography.org/artists/19153/10464/jo-spence-contact-sheet---gypsies?r=artists/19153/e/1954/jo-spence-jo-spence-the-gypsies-and-travellers-archive-1973-75>

Num esforço para instigar um diálogo com os seus fotografados, Jo Spence levava sempre consigo as folhas de contato dos negativos para entregar às pessoas que fotografara nos acampamentos de Westway, em Notting Hill. No entanto, as imagens eram quase sempre mal recebidas: “Here I encountered an antagonism to images which were no idealised or obvious snapshots. To attempt to interest people in a sociological approach to their lives seemed impossible” (Spence citada em Baird, 2021, para.25).

Na tentativa de encontrar um novo meio de representar as pessoas de etnia cigana, Spence concluiu que a autorrepresentação podia ser a resposta. A entrega de câmaras fotográficas às mães de etnia cigana para que elas pudessem fotografar os próprios filhos, além da realização de oficinas práticas, cujo objetivo era transmitir as competências necessárias, precipitou o início do trabalho de Spence na modalidade participativa.

Em 1978-79, Jo Spence revisitou a questão de porquê, quando e como as crianças eram retratadas na série “Beyond The Family Album”, na qual recriou fotografias da sua própria infância - ela mesma, representada por outras pessoas - usando o seu corpo adulto. Spence identificou com humor a *mise-en-scène* de tais fotografias de família, sugerindo, que quase tudo de significativo na sua experiência de infância foi deixado invisível. O que está por trás das imagens convencionais apresentadas por álbuns de família estereotipados preocupou Spence quer como escritora quer como fotógrafa e levou-a a reinventar o álbum de família através da combinação de palavra e imagem nos seus álbuns de recortes e colagens. Em vez de brincar à família feliz nos aniversários, casamentos e batizados, Spence analisou mais profundamente a vida quotidiana, do mundano ao stresse, doença, trauma e tristeza. Este trabalho autobiográfico, “Beyond the Family” foi mostrado na Hayward Gallery, em Londres, no meio de muitas controvérsias. Ao estar focado na aparente normalidade das imagens de Spence, era visto como impróprio para uma galeria de arte.

Anthony Luvera

Anthony Luvera ⁴⁸ colabora, há mais de 15 anos, com sujeitos vulneráveis, fornecendo câmaras para que se possam fotografar. O seu trabalho reuniu milhares de

⁴⁸ Anthony Luvera nasceu em 1974, na Austrália. É um artista, escritor e professor que reside em Londres e tem colaborado com pessoas que vivenciaram situações de sem-abrigo em cidades e vilas do Reino Unido

fotografias, vídeos, gravações de som e textos, criados com ou pelos participantes. O processo de fazer as imagens colaborativas é realizado muitas vezes com câmaras descartáveis, e as fotografias resultantes são distribuídas e exibidas de maneiras não convencionais.

Entre outros aspetos, o pensamento de Luvera sobre colaboração é enformado por um interesse sobre críticas à representação na fotografia documental, metodologias de pesquisa das ciências sociais e estudos sobre pedagogia, participação e comunidade. O trabalho de escritores e artistas como Jo Spence, Allan Sekula, Martha Rosler, A.D. Coleman, Abigail Solomon-Godeau, Johannes Fabian e Ariella Azoulay sustenta muito do seu pensamento sobre as relações de poder da prática fotográfica. Luvera também está particularmente interessado nos debates críticos que esse trabalho incita em torno da política de representação.

I became extremely interested in how homeless people have been represented and in questions about the process of representation itself. To what degree could the apparently fixed proximities between photographer, subject and camera be dismantled and reconfigured? How could a 'subject' become actively involved in the creation of a representation? What use, if any, would all this serve in the meanings offered in the final presentation? (Luvera, 2006)

Nos seus projetos colaborativos, Luvera coloca as questões éticas que estão no cerne da tradição documental da fotografia, o desequilíbrio de poder entre fotógrafo e sujeito e a tendência de objetivar o “outro”. “Everything inherently has a politics that resides within it ... One of the things I strongly believe in is that everyone already has a voice. Some people are in a position to be able to articulate their views in ways in which it will be heard.” (Luvera, 2006)

Entre os múltiplos projetos de Luvera, destacamos no presente estudo “Frequently Asked Questions”, “Assembly”, “Assisted Self-Portraits” e “Residency”.

ao longo de mais de quinze anos. Os projetos colaborativos de longo prazo que Luvera cria com pessoas que vivem nas ruas e outros grupos marginalizados da comunidade têm sido amplamente exibidos em galerias, museus e espaços públicos, incluindo a Tate Liverpool, London Underground's Art on the Underground, British Museum, National Portrait Gallery, Belfast Exposed Photography, Australian Centre for Photography, entre outras.



Figura 28 - Assisted self-portrait de Rober Truelove, Anthony Luvera, 2013-2014⁴⁹



Figura 29 - Assisted self-portrait de Yoland Bath, Anthony Luvera, 2013-14⁵⁰

Luvera começou a criar “Assisted Self-Portraits” com pessoas em situação de sem-abrigo, em 2002. Ele cunhou essa designação para revelar a natureza colaborativa do trabalho. Este permitiu-lhe formar relacionamentos significativos ao longo do tempo, ao fornecer aos sujeitos um espaço para desenvolver a sua voz através da fotografia, juntamente com ensinamentos técnicos e um suporte teórico mais amplo. O termo “assisted self-portraits” tem sido cada vez mais aplicado a esta forma de prática

⁴⁹ Obtido de <https://representinghomelessness.blogs.lincoln.ac.uk/finding-us/>

⁵⁰ Obtido de <https://impactfestival.homelessnessimpact.org/2020/anthony-luvera>

fotográfica de base social. Luvera usa câmaras profissionais comuns, disparador de flash e disparadores remotos, permitindo um controle complexo pelos sujeitos, após uma sessão de aprendizagem das técnicas. Imagens analógicas ou digitais são então capturadas e quaisquer acertos posteriores são realizados com os seus coparticipantes. O papel da Luvera neste processo é fornecer ensino técnico e suporte, enquanto o participante determina quando e onde a fotografia será tirada e qual o enquadramento que deseja para o seu autorretrato.

Different people got involved for different reasons. Some wanted to make snapshots of their special times, favourite places, friends and family. While others had ideas about art and concepts to explore with photography. I explained how to use the cameras and listened to each participant's ambitions, encouraging everyone to simply go and do it (Luvera, 2006).

Esta abordagem única perturba o processo de fotografia tradicional, permitindo que o participante tenha um papel ativo nas decisões tomadas sobre como ele é representado. A primeira mudança mais evidente para nós, quem vemos, é que estando cientes de que estamos a ver retratos de pessoas em situação de sem-abrigo - uma experiência que associamos a muita incerteza e vulnerabilidade - ao ver essas mesmas pessoas a usar um cabo disparador deparamo-nos com um símbolo incrivelmente potente da sua própria autodeterminação sobre as suas vidas e sobre a produção da imagem.



Figura 30 - Assisted Self-Portrait de Ben Evans, Anthony Luvera, em Assembly, 2013-2014⁵¹



Figura 31 - Assisted Self-Portrait de Gerald Myclaverty, Anthony Luvera, em Assembly, 2013-2014⁵²

A visão humanista de Luvera elegeu o personagem, mostrou-lhe a face, deu-lhe nome, sobrenome, endereço e família e, dessa forma, transformou-o no herói da sua história. Mas a grandeza do momento captado nestes autorretratos assistidos encontra-se na expressividade do olhar. Os olhares parecem retidos por algo interior, paralisado no tempo. É um olhar que dura, que atravessa. É também um olhar preocupado, que revela os pensamentos do sujeito.

⁵¹ <https://impactfestival.homelessnessimpact.org/2020/anthony-luvera>

⁵² Idem

Every person I've met has a very different and particular story to tell. Some are entirely abject, while others are remarkable for their ordinariness. All are compelling in their own way. And while there may be commonalities between the experiences of particular individuals, not one situation of any participant could be seen as being broadly representative of the cause or experience of homelessness (Luvera, 2006).

Para pesquisar e determinar a metodologia de produção dos “Assisted Self-Portraits”, Luvera trabalhou com um participante, Phil Robinson, durante mais de um ano. Os dois quiseram experimentar diversos setups técnicos e examinar de perto as negociações ocorridas durante a transação fotográfica. Testaram formas de usar vários formatos de câmara, com diferentes sistemas de iluminação e tipos de filme. Esses ensaios técnicos preliminares foram cruciais para permitir que o participante assumisse o controle do processo, enquanto Luvera ficava como assistente na produção dos autorretratos.

Durante o processo de produção, Luvera e Robinson encontraram-se num local escolhido por este último, que aprendeu a usar o equipamento fotográfico. Quando se sentia confortável para executar os procedimentos técnicos sem ajuda, Robinson operava o equipamento da câmara com o cabo disparador do obturador, enquanto Luvera segurava o flash, para fazer várias exposições em Polaroid e negativo. Este processo foi repetido com cada um dos participantes em pelo menos quatro reuniões separadas ao longo de seis a oito semanas. Para construir o conhecimento técnico do participante e, mais importante, para construir a sua confiança para assumir a liderança na realização dos retratos. A imagem final foi editada com Robinson e a utilização do Assisted Self-Portrait foi sempre feita com o seu consentimento.

Each Assisted Self-Portrait is the trace of a process that aimed to blur distinctions between the subject, and myself as the ‘photographer’, during the photographic sitting. Investing in the participant a more active role in the creation of their portrait representation, than is usually offered in a traditional photographer-subject relationship. In doing so the participant/subject became a co-creator of the image, and I, as the photographer, acted as a facilitator and technical advisor (Luvera, 2006).

No projeto “Frequently Asked Questions” (2014), Anthony Luvera demonstra a verdadeira escala da crise que atinge as pessoas “sem-abrigo”, ao navegarem por entre instituições sociais burocráticas e despersonalizadas que funcionam como um verdadeiro muro de silêncio. A premissa era simples - um e-mail escrito do ponto de vista de uma pessoa em situação de sem-abrigo que faz perguntas sobre o acesso a pensões, cuidados médicos, meios de comunicação, entre outros, enviado às autoridades locais

em todo o Reino Unido. Foi inicialmente pensado como uma forma de disponibilizar no espaço de galeria informações sobre os serviços de apoio aos sem-abrigo prestados pelas autoridades locais de todo o país. “Frequently Asked Questions” apresenta respostas de 110 autoridades locais em todo o país sobre os serviços disponíveis para pessoas que vivem na rua, com base em questões como “onde posso ir para comer algo?”, “onde posso encontrar abrigo quando está a chover ou a nevar?” ou “onde posso dormir num local seguro durante a noite?”. Quarenta e uma das autoridades competentes nestas matérias nada responderam: “The range of responses to these questions from across the country is, quite frankly, alarming to me. Most of the replies were automated emails signposting the reader towards websites and other general resources” (Luvera, 2011).

Em 2006, com o projeto “Residency” (2006-2011), Luvera passou uma temporada a pesquisar arquivos comunitários e projetos de fotografia criados por indivíduos e organizações em todo o Reino Unido desde o início dos anos 1970, e ficou particularmente interessado no projeto “Belfast Exposed Photography”. O início da história desta organização com o mesmo nome e o seu arquivo e envolvimento crítico contínuo com a fotografia com motivação social e política coincidiavam com os interesses de Luvera em repensar a fotografia documental, a ética da representação e da colaboração. O fotógrafo teve então a oportunidade de continuar a sua pesquisa sobre o arquivo da “Belfast Exposed Photography” e fazer um novo trabalho com os indivíduos em situação de sem-abrigo que vivem em Belfast.

(...) I invited those who were interested to take cameras away and to meet with me regularly to discuss the photographs they had made, encouraging all of the participants to photograph the things that interested them. Some people made photographs of their friends, family, special places and events, while others had more idiosyncratic uses for the camera in documenting their point of view, experience or memories of living in Belfast (Luvera, 2010).

Ao criar um autorretrato assistido, Luvera (2010) pediu a cada participante que o levasse numa excursão pessoal em Belfast a um lugar que considerasse interessante, memorável ou significativo de alguma forma:

The aim was to enable the participant to play an active role in the creation of their portrait. Each Assisted Self-Portrait is the trace of a process that attempted to blur distinctions between the participant as a ‘subject’ and myself as the ‘photographer’ during the photographic sitting (Luvera, 2010)

O acompanhamento dos participantes em visitas a locais onde as suas experiências passadas haviam ocorrido ou onde as suas esperanças estavam localizadas

pareceu adicionar uma dimensão importante ao processo de realização dos autorretratos assistidos. Através das muitas viagens que fez com cada participante, Luvera passou a desenvolver a sua compreensão acerca das perspectivas e experiências de cada indivíduo.

Perto do final do tempo que passou a trabalhar em “Residency”, o artista gravou entrevistas sobre as experiências dos participantes de serem fotografados ou filmados, os seus pensamentos sobre a questão da representação de forma mais ampla e as suas impressões sobre a experiência de contribuir para o seu trabalho.

Para o trabalho “Assembly” (2013 e 2014), criado ao longo de 12 meses com pessoas que experimentaram a situação de viver na rua, em Brighthon, Inglaterra, Luvera convidou indivíduos associados ao “First Base Day Center” e ao projeto “Phase One” para usar câmaras descartáveis e criar fotografias dos assuntos que os interessavam e a usar gravadores de som para registar as suas experiências. Os participantes e Luvera reuniam regularmente para discutir as imagens e sons e para gravar conversas com o artista. Tal como em projetos anteriores, os participantes foram convidados a aprender a usar equipamentos de câmara digital de médio formato, em sessões repetidas, a fim de trabalhar na produção de um autorretrato para a série em desenvolvimento “Assisted Self Portraits” do artista.

Através de projetos como “Assembly”, Luvera explorou a tensão entre autoria (ou controle artístico) e participação, e a ética envolvida na representação da vida de outras pessoas, ao abordar as questões e tensões envolvidas no desmontar da (im) possibilidade de uma prática participativa para colocar o poder nas mãos daqueles que não o possuem. Como afirma no diálogo com Patrick Fox:

“For me, collaboration is about exploring the points of view of the people I work with alongside my own. In doing so I am interested in the implications this can have on issues to do with agency, representation, authorship and reception” (Luvera citado por Fox, 2014)

Anthony Luvera cita frequentemente uma das suas principais referências, a cineasta e académica vietnamita Trinh T. Minh-ha que no seu primeiro documentário “Reassemblage” (1983), filmado no Senegal durante três anos, reavalia as convenções e técnicas do documentário etnográfico tradicional, através do uso de narrativas não lineares, banda sonora experimental e montagem disjuntiva. Na abertura da narração do filme, a autora afirma: “I do not intend to speak about. Just speak nearby” (Trinh T. Minh-ha, Reassemblage, 1983).

PARTE 2 - FOTOGRAFIA PARTICIPATIVA E REPRESENTAÇÃO: O PROJETO “SÍLVIO”

Capítulo 4 – Objetivos do trabalho prático

O meu projeto fotográfico “Sílvia” assenta na ideia de partilhar e retribuir. Nesta dimensão, o valor do trabalho recusa ser definido em termos de mérito artístico de um único autor. O projeto justifica-se justamente pela assunção das suas múltiplas vozes e autoria partilhada, no registo de uma situação e no retrato de um sujeito. Este trabalho pretende ainda mostrar, para além do registo do acontecimento a importância da autorreflexão na representação de si próprio e do outro. Assim, torna-se obrigatório contrastar e questionar o meu ponto de vista no produto fotográfico. Uma fotografia não começa e termina com a visão artística do seu criador. Esta abertura está ligada à compreensão (veiculada por Azoulay (2008)) das fotografias como encontros.

Durante oito meses, trabalhei com Sílvia Ferreira -a quem forneci câmaras descartáveis para que pudesse fotografar como se vê a si próprio e ao mundo onde está inserido, promovendo um olhar diferenciado sobre os problemas que enfrenta. No final, apresenta-se um livro de fotografia e uma intervenção artística de rua sobre um indivíduo em particular com fotografias feitas por ambos, no âmbito de um trabalho participativo/colaborativo.

Parte do que me interessou no processo não foi apenas tentar mediar algo sobre as experiências e pontos de vista do participante no meu trabalho, mas também tentar dizer algo sobre o processo criativo com ele e o material que me confiou, bem como as perguntas que fui fazendo ao longo do caminho.

Será que a fotografia participativa oferece uma alternativa à forma como as pessoas a viver em circunstâncias difíceis – geralmente minorias e grupos marginalizados com dificuldades económicas que são confrontados com a discriminação social - são habitualmente representadas? Serão estas imagens mais “autênticas” apenas porque subvertem as relações de poder? Há algo intrinsecamente diferente nas fotografias produzidas pelo participante? Até que ponto a fotografia participativa contribui para romper com as relações de poder assimétricas, deliberadas ou não, entre os sujeitos fotografados e o fotógrafo? Será que a fotografia participativa tem a capacidade de reequilibrar a equação de poder entre o fotógrafo e o sujeito fotografado? A fotografia documental pode beneficiar com a introdução de práticas

colaborativas/participativas? Será que entregar uma câmara ao participante, oferecendo-lhe a oportunidade para expressar o seu ponto de vista, vai necessariamente colocar o público mais próximo da “realidade”? Quais as eventuais vulnerabilidades, e de que tipo, associadas a esta metodologia? Como podemos favorecer e aperfeiçoar o encontro e a relação entre fotógrafo e fotografado? Como não cair nas imagens estereotipadas e na classificação das coisas do mundo? O que pode oferecer a fotografia quando o que se pretende é vislumbrar outros mundos possíveis e recuperar aquilo que escapa ao seu catálogo de visibilidades? Ou, ainda, na formulação de Bill Nichols (2001, p.4): “What do we do with people when we make a documentary?”.

Este projeto exigiu pesquisa cuidadosa e planeamento estratégico. De modo a assegurar a sua exequibilidade, foi necessário, primeiramente, responder a algumas questões fundamentais. Antes de partir para o terreno, tratei de obter o máximo de informações sobre as pessoas com quem ia trabalhar. Essas informações abrangeram questões como a estrutura social e rotinas de consumidores de substâncias psicoativas e pessoas em situação de sem-abrigo⁵³. Uma vez que ia trabalhar com um sujeito vulnerável, cedo percebi que a boa execução do projeto implicaria trabalhar em parceria com entidades conhecedoras da problemática, sendo esse suporte determinante. Em outubro, identifiquei e visitei o projeto CONTA’TO, resposta social que atua na área da Redução de Riscos e Minimização de Danos. A seleção das entidades parceiras foi uma decisão que se tomou em função de contactos prévios com pessoas que conheciam o trabalho de algumas associações da cidade.

O Projeto CONTA’TO funciona desde fevereiro de 2019 na freguesia da Sé, no Porto, como primeira unidade fixa de apoio a consumidores de substâncias psicoativas, pessoas em situação de sem-abrigo e trabalhadores do sexo, ajudando mensalmente cerca de 145 pessoas e tendo já reinserido 20 delas. Financiado pelo SICAD (Serviço de Intervenção nos Comportamentos Aditivos e Dependências) e promovido pelo SAOM

⁵³ O nosso estudo incidiu, principalmente, sobre o livro "Righteous Dopefiend" (2009), de Phillippe Bourgeois e Jeff Schonberg. Trata-se de um trabalho de investigação de quase uma década, em que os autores acompanham o dia-a-dia de um grupo de pessoas consumidoras de substâncias psicoativas e sem-abrigo. Publicado pela University of California Press, o editor sintetiza: “This powerful anthropological and photographic study plunges the reader into the world of homelessness and drug addiction in the contemporary United States. For over a decade, Phillippe Bourgeois and Jeff Schonberg followed two dozen heroin injectors and crack smokers in their scramble for survival on the streets of San Francisco. Righteous Dopefiend is a vivid chronicle of intimate suffering, solidarity, and betrayal and a trenchant analysis of the structural forces that shape the lives of the destitute in the world’s wealthiest nation.”

(Serviços de Assistência Organizações de Maria), a CONTA'TO fornece kits de seringas, papel de estanho, toalhetes, preservativos, alimentação, roupa, higiene, workshops, TV, Internet, telefone, cabeleireiro e consultas de psicologia e enfermagem (rastreios de HIV, hepatite B e C, sífilis). A organização foi contactada na sede, tendo o seu coordenador e psicólogo Bruno Quina demonstrado total disponibilidade para fornecer experiência e conhecimento específicos para trabalhar com o meu projeto. Foi garantido não só acompanhamento em todo o processo, mas também a cedência das instalações para a realização de um workshop de fotografia. O mesmo responsável apresentou-me o Sílvio Ferreira, por considerar ser a pessoa que reunia os requisitos necessários para integrar o projeto, nomeadamente, conhecimentos de fotografia, resultantes de um curso nesta área frequentado em Coimbra, entre 2019 e 2020. Na ocasião, ocorreu um diálogo muito positivo, sendo determinante que todas as partes compreendessem o que o projeto envolvia e o que se esperava de cada uma. Principalmente, o participante deveria estar ciente dos objetivos sendo que, para o efeito, se esperava dele envolvimento quer na sua definição, quer na redefinição resultante das interações com a proponente do projeto. Precisava, por exemplo, de estar disposto a mostrar o seu trabalho no espaço público.

4.1 Descrição do participante

O participante deste projeto é Sílvio Ferreira, de 44 anos, natural de Amiens, França, com uma história de vida que contempla evidentes carências afetivas e familiares, dificuldades económicas, marginalidade, experiência de vida sem-abrigo nas últimas duas décadas e toxicodependência, desde os 13 anos. Em 2019, o Sílvio mudou-se para o Porto, vivendo atualmente nas Fontainhas, por baixo da Ponte do Infante, numa cavidade existente num dos pilares, a um metro e meio do solo. O Sílvio tem um percurso abrangente de consumo de substâncias psicoativas e encontra-se em tratamento de substituição opiácea com metadona, sendo acompanhado pelo projeto de apoio a pessoas com comportamentos aditivos e sem-abrigo CONTA'TO. A infância do Sílvio foi passada em Peniche. Aos 13 anos, experimentou pela primeira vez heroína. Fez um curso de Marinheiro em Lisboa e um curso profissional de Operador de Fotografia, em Coimbra. Teve diversos empregos, trabalhou na construção civil, na pesca, na venda ambulante de peixe, em navios de passageiros e de mercadorias (ao longo de dez anos)

e numa fundição. A sua principal expectativa no futuro é sair de Portugal para viver em Timor-Leste onde tenciona abrir um pequeno negócio junto à praia.

Inteligente, com grande sentido crítico e de observação, o Sílvio passa muitas horas a ler sobre os mais variados temas. Aos 14 anos, entrou numa biblioteca para procurar todo o tipo de livros sobre as diversas religiões no mundo “para tentar perceber algumas atitudes da minha mãe, uma pessoa católica”. Mais recentemente, ajudou a criar uma biblioteca na CONTA*TO onde deposita os livros que leu.

Nas nossas conversas, o Sílvio conferiu sempre uma enorme importância aos acontecimentos marcantes e perturbadores da sua infância sobre a qual carrega uma visão muito angustiada, referindo, frequentemente, o inadequado estilo relacional e afetivo no seio familiar e a existência de relações conflituosas com os pais.

O Sílvio tem uma visão muito apurada da realidade em que vive. Não está satisfeito com a interpretação simples e materialista da vida, e procura a sabedoria plena e a verdade. Por vezes, esta consciência extrema é quase uma obsessão, uma asfixia e uma opressão. Ele questiona tudo: a ordem, a regra, a lei, o poder, a verdade, a estabilidade, a objetividade que prosperam no mundo e que se aloja em toda a extensão do Humano, tudo convergindo para nos fazer crer que fora disso não existe nada. Mas o Sílvio está “à procura de uma verdade maior do que aquela que nos querem fazer ver”, esclarece.

Não existe harmonia na relação do Sílvio com o mundo. Esta rutura, esta relação impossível advém desde logo da perda da relação que ele mantinha com as outras pessoas, nomeadamente, a mãe e o pai. O outro não é mais o ser que acolhe ou o ser que lhe é identificável, mas o separado, aquele que participa ainda da relação estável com o mundo. Assim, o Sílvio vê-se sozinho na compreensão do mundo à sua volta, e isso é um “inferno”. O inferno que é a consciência de se saber sozinho, de ter a sua visão própria e peculiar, sem testemunha, de ter o seu extravio/desvio tornado impercetível, somente sentido por ele, mais ninguém. Na situação “infernai”, o outro já não o compreende. O Sílvio é aquele que não se enquadra no espaço das leis vigentes, o pária que não encontra afinidade com os demais habitantes que compartilham com ele o espaço que ocupa: “Para eu fazer a minha vida, tenho de viver sozinho”. A individualidade do Sílvio é afirmada de modo incisivo com a negação do caminho sugerido pelos outros. Mesmo não tendo em si um desejo claro, o Sílvio afirma-se ao negar o que advém de fora: não seguir

os outros e fazer as suas vontades. Tomar o seu próprio caminho, não seguir é o único modo de viver aceite por ele, mesmo que este caminho único o leve a lugares difíceis. A força dele reside nessa negação do meio corrente e da afirmação de uma identidade própria. O seu caminho é o caminho dos poetas que, tal como José Régio clama: “Não sei por onde vou/Não sei para onde vou/ Sei que não vou por aí!”⁵⁴. O Sílvio repudia em absoluto a tendência materialista e consumista da nossa sociedade, acreditando que o equilíbrio do homem em relação a ele mesmo, à sociedade e ao meio ambiente só poderá ser alcançado por experiências espirituais.

O comportamento que adotou ao longo do nosso projeto/workshop foi sempre o mais correto: amável, prestável, respeitador, discreto e honesto. A partir do momento em que nos conhecemos, apoiámo-nos sempre um ao outro. Partilhávamos o sonho da fotografia.

4.2 Trabalho do participante

Desde o primeiro ao último rolo, entre os meses de dezembro e fevereiro, a produção de imagens, por parte do Sílvio, foi muito consciente e serena. O Sílvio cedo começou a desenvolver ideias fortes sobre os seus objetivos pessoais dentro do projeto e teve sempre uma ideia concreta do que queria registar com as suas fotografias. Dessa forma, produziu imagens mais significativas.

4.2.1 Metodologia

Inscrevendo-se no âmbito da metodologia em projetos de fotografia participativa, o trabalho com o Sílvio contemplou a aprendizagem por parte deste de procedimentos fotográficos básicos, seja no plano do domínio de algumas ferramentas, seja no plano da narrativa. Durante as sessões semanais, com a duração de duas horas e 30 minutos, procurou-se criar um ambiente descontraído e aberto, mas metódico. Os sumários de cada sessão e os pontos a tratar eram previamente preparados.

⁵⁴ "Cântico Negro" (1925), poema de José Régio, contido em Poemas de Deus e do Diabo, aborda a problemática do indivíduo que anseia por afirmação a partir da contestação da norma e do afastamento da vivência coletiva despersonalizante. O processo evidenciado em todo o poema resulta da incompatibilidade entre vivência coletiva e consciência individual, e respetivos valores, como atitudes existenciais que coexistem, mas que se excluem.

O workshop adotou a metodologia Photovoice (Harley, 2012; Wang e Burris, 1997), com as seguintes vertentes:

1. Estabelecimento da dinâmica de trabalho e dos objetivos; 2. Introdução à fotografia; 3. “Falando” através da fotografia; 4. Reforço e personalização da mensagem.

A vertente 1 foi essencial para o início do projeto. O primeiro objetivo foi garantir que o participante entendesse e concordasse com os objetivos do projeto e o seu conceito geral. O Sílvio foi informado dos meus objetivos, mas também das motivações no tema a tratar.

Ainda nesta vertente, revelei sempre honestamente as minhas intenções. Assegurei também o consentimento escrito do Sílvio para a cedência dos direitos de imagem (Anexo A). Na discussão sobre câmaras, ética e poder, salientei a minha preocupação com a sua segurança; a câmara como uma ferramenta que confere autoridade e também responsabilidade; e formas de abordar as pessoas ao tirar as suas fotografias. Qual o modo aceitável de abordar alguém para tirar uma fotografia? Que tipo de responsabilidade implica usar uma câmara? Pedi, ainda, ao participante que obtivesse a permissão assinada de cada pessoa identificável fotografada, para permitir a partilha dessas imagens publicamente no futuro.

A vertente 2 envolveu uma introdução básica à fotografia e à criação de imagens, bem como o aprofundamento do meu conhecimento sobre o participante. Ao contrário do previsto inicialmente, não foi necessário ensinar como usar o equipamento fotográfico e as suas técnicas (abertura do diafragma, velocidade, exposição e uso da luz, bem como os diferentes tipos de objetivas, entre outros), uma vez que o participante frequentou um curso de fotografia, tendo adquirido um conhecimento das técnicas e ferramentas fotográficas para começar a desenvolver o seu trabalho pessoal. Além disso, a utilização das câmaras descartáveis mostrou-se muito intuitiva. De forma rápida e com grande facilidade, o Sílvio sentiu-se confortável e seguro para usar as pequenas câmaras descartáveis que lhe forneci.

Deste modo, abordei somente algumas noções sobre cor e composição.

A composição é fundamental na fotografia. Ao introduzir a composição, a minha intenção foi levar o participante a olhar para os seguintes elementos: > Primeiro plano e fundo – qual é a relação entre eles?

> O assunto principal ou ponto focal – como pode ser colocado dentro do quadro?

> Corte dentro do quadro – quanto do assunto principal desejamos incluir? > As formas básicas na imagem

> O efeito de dividir o quadro diagonalmente

> Criar espaço entre objetos

> Proximidade ou distância do assunto principal.

Também tentei encorajar o participante a tirar a mesma imagem de ângulos diferentes, uma vez que isto afeta tanto a composição quanto a impressão emocional de uma fotografia. É diferente fotografar um motivo/sujeito de cima para baixo ou de baixo para cima. Clarifiquei ainda como usar o enquadramento horizontal para paisagem e o vertical para o retrato. À medida que as sessões avançavam, continuei a referir esses conceitos para que o participante fosse incentivado a pensar nas suas imagens com mais cuidado.

De igual modo, considerei um exercício obrigatório perguntar ao Sílvio qual era a sua compreensão da fotografia e fazê-lo pensar sobre como e onde as fotografias são usadas nos média e na sociedade em geral. Aproveitei esta ocasião como ponto de partida para discussões sobre representações fotográficas de pessoas com problemas de toxicodependência. Para o efeito, mostrei algumas imagens de pessoas consumidoras de substâncias psicoativas retiradas de artigos de jornais e de trabalhos de fotografia documental. O Sílvio discutiu o que gostava e não gostava nas fotografias, e o que ele poderia fazer de diferente.

Após cada sessão, redigia um relatório em casa, refletindo sobre o entendimento do que tínhamos conversado, de modo a assegurar a melhor representação possível do participante no projeto.

A vertente 3 foi o cerne do processo: tornar o participante mais consciente sobre como podia usar a câmara fotográfica para “falar” sobre as suas experiências e as questões que são importantes para ele. A vertente 4 desenvolveu a relação pessoal entre o participante e o seu trabalho, a sua voz e a sua mensagem.

Este último foi um processo participativo de três estágios que envolveu seleção, contextualização e codificação. O participante escolheu as fotografias que considerou

mais significativas. De seguida, foi convidado a contextualizar as imagens, contando histórias sobre as fotografias, por exemplo, o que o levou a tirar as fotografias e o que ele pensa que as imagens mostram.

Introduzi conceitos de seleção e crítica de fotografias pelos seus méritos técnicos, mas também – e muitas vezes mais importante – devido ao poder que determinadas imagens têm de comunicar com o público.

Nesta etapa, criei exercícios para gerar discussão em torno de imagens – para que o participante falasse não apenas sobre técnica fotográfica, mas também sobre como as imagens comunicam, e, ainda, para que começasse a considerar o que é que ele queria comunicar com as suas próprias fotografias.

Alguns exemplos:

Pedi ao Sílvio para seleccionar as suas cinco imagens favoritas e perguntei o porquê de as ter destacado. De igual modo, convidei-o para classificar as fotografias por importância emocional, começando com uma que ele realmente não gosta e terminando com uma que realmente gosta. Outro exercício consistiu em escolher uma única imagem e convidar o participante a pronunciar palavras únicas que surgiam na sua mente ao olhar para ela. As discussões resultantes concentraram-se ainda em como as imagens comunicam histórias, sentimentos e significados. O Sílvio pôde olhar para determinadas imagens ou séries de imagens e discutir se elas alcançaram o que se propôs a fazer.

Esta etapa contemplou ainda o trabalho com texto /legendas, que considero uma ferramenta poderosa para contextualizar imagens, permitindo que o participante atraia o público ainda mais para o seu mundo. No entanto, as legendas produzidas pelo Sílvio são na maioria puramente factuais e não tanto um elemento criativo adicional no trabalho final. Aquelas foram escritas para cada imagem seleccionada pelo participante para a edição mais ampla. Em alguns casos, um título simples foi dado. Observei alguma dificuldade por parte do Sílvio nesta tarefa para encontrar algo para dizer sobre as suas fotografias, em parte devido a uma relutância em escrever (talvez devido a uma falta de confiança), mas também por uma falta de compreensão sobre como a imagem pode precisar de ser contextualizada para ter significado para outra pessoa. Frequentemente, o significado é óbvio para o criador da imagem e o texto parece um acréscimo desnecessário. Face à relutância do participante em ter uma voz analítica sobre as suas imagens optei por abreviar esta tarefa.

No dia 24 de novembro, realizou-se a primeira sessão do workshop de fotografia.

De modo a compreender até que ponto o participante queria integrar o projeto e como poderia abordar o workshop e a sua participação de forma criativa, realizámos uma entrevista com algumas perguntas: Porque quer aprender fotografia? O que gostaria de fotografar? Quais as mensagens que gostaria de transmitir?

Resumidamente, nas respostas a estas perguntas, o Sílvio apresentou as seguintes explicações: “Comparo a fotografia à música transe por permitir desligar-me do mundo quando estou a captar as imagens”; “Aceitei participar no projeto porque gosto de fotografar, gosto mesmo”; “Tenho preferência pela “fotografia noturna (ambientes espetaculares) e, durante o dia, a natureza com agressividade”; “Gosto de jogar com a contradição e com os opostos” (captou uma fotografia na Ilha das Berlengas “com uma gaivota bebé e, ao fundo, o mar encrespado”). Na mesma ocasião, enunciou ainda exemplos de fotografias que gostaria de fazer: “Eu, um sem abrigo, a dormir no chão, e por trás de mim, um anúncio colado numa vitrine de uma loja de colchões com a frase ‘compre um colchão’” ou “num mercado de frescos, fotografar uma banca com legumes frescos, em oposição às velhotas que os vendem, as quais aparentam tudo menos frescura.”

Na segunda sessão do workshop, a 9 de dezembro de 2020, o Sílvio desenhou, a meu pedido, um mapa dos lugares e rotinas do seu quotidiano, bem como das pessoas mais importantes, e pensou em fotografias que poderia fazer.



Figura 32 - Workshop na CONTA'TO com Sílvio Ferreira, Isabel Campos, Porto, 9 dezembro 2020



Figura 33 - Storyboard por Sílvio Ferreira, Isabel Campos, Porto, 9 de dezembro 2020

Este exercício de desenhar um storyboard foi pensado com a intenção de fazer com que as ideias do participante pudessem fluir antes dele pegar na câmara, e revelou-se crucial, como base orientadora de imagens a realizar, quer de lugares quer de pessoas específicas. O Sílvio pôde então pensar sobre como comunicar os seus pensamentos e sentimentos através da fotografia e onde precisava ir para tirar as fotografias que queria. Apesar de o “mapa” /storyboard não mostrar o layout real de todos os lugares e pessoas, foi muito importante enquanto representação de como ele vê o seu ambiente imediato. A partir dessa espécie de storyboard que desenhcou, encorajei-o, ao longo das sessões seguintes, a observar o mundo em que vive e a expressar os seus sentimentos e as suas ideias, com liberdade para escolher e criar as suas próprias imagens, sem nunca lhe dizer o que fotografar nem como.

Ao todo, o Sílvio utilizou três câmaras descartáveis e produziu 115 imagens. Destas, seleccionámos 24 imagens para edição.

O trabalho do Sílvio desenvolveu-se antes, durante e após o confinamento no país decretado pelas autoridades, em virtude da pandemia de covid-19.

No dia 5 de janeiro, dirigi-me com o Sílvio ao estabelecimento comercial para levantar as fotografias da primeira película fotográfica. Ele mostrou-se satisfeito com as imagens, principalmente, da gata e do pôr do sol, acrescentando que quis fotografar as pontes e “só ficou a faltar a da Arrábida”. Manifestou o desejo de continuar a fazer fotografias, com especial interesse nos momentos relacionados com as suas refeições nas cantinas sociais e com as pessoas que as fornecem, tendo solicitado autorizações de cedência de Direitos de Imagem, de modo a obter o consentimento escrito das mesmas.

Após um mês de afastamento, em virtude do Estado de Emergência em vigor no país devido à pandemia de Covid-19, marcámos um novo encontro com o objetivo de ver e comentar as fotografias da segunda película fotográfica: “Tenho que parar de fazer fotografias aos pombos, mas esta tinha que fazer porque queria mostrar o Unhacas e a Mia. Eles já convivem melhor com a gata”. E mais adiante: “Não gosto quando as gaivotas aparecem. As gaivotas são do mar e não têm que vir para o rio.”

A 25 de fevereiro, visualizámos as fotografias referentes à terceira, e última, película que fotografou. Ao contrário do que sucedera anteriormente, o Sílvio foi bastante crítico em relação ao resultado obtido, mostrando-se muito desiludido com as deficiências técnicas das imagens de duas estagiárias do refeitório onde habitualmente almoça.

Na ocasião, pedi para selecionar cinco ou mais fotografias, de modo a iniciarmos o exercício de redação de legendas. Após fazer uma seleção muito vasta, o Sílvio explicou que tencionava criar séries com as imagens, agrupando-as em função da hora do dia: “Um grupo das fotos da manhã; outro de fotos à tarde e, finalmente, um grupo de fotografias de noite”. Além disso, era sua intenção realizar uma série unicamente com autorretratos.

4.2.2 Meios de produção

O Sílvio foi equipado com câmaras fotográficas analógicas descartáveis da Kodak e da Fuji, a cores, com a sensibilidade de ISO 800 e com flash. Escolhi câmaras descartáveis por razões de carácter prático, após ponderar minuciosamente estratégias para garantir a segurança dos equipamentos utilizados.

4.2.3 Resultados (decisões criativas do participante)

Podemos descrever as fotografias do Sílvio como diretas, despretensiosas e poéticas. Em geral, são imagens atravessadas por uma carga de afetos.

Algumas interessam-me particularmente pelos sentimentos que me provocam, muito próximos de “uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão do indizível que quer ser dito” (Barthes, 1984, p. 27). A título de exemplo (cf. Fig. 34), apenas no gesto singular das mãos que seguram o saco azul parecendo, lugar-comum, uma pintura, a imagem não prima pela nitidez ou pela qualidade de reprodução das cores,

mas, por outro lado, o quadro é conciso, reduzido ao mínimo de elementos que, entretanto, já remetem para um determinado universo: solidariedade, necessidade, afeto.



Figura 34 – “Solidariedade”, Sílvia Ferreira, Porto, fevereiro 2021

O Sílvia carrega a melancolia nas suas imagens, seja em paisagens de ruas vazias ou nos retratos da gata que o acompanha diariamente. As suas imagens provocam a respiração, o tempo e a curiosidade da cena, fazendo uma alusão ao misterioso mundo e ao seu modo de vida peculiar. Na zona das Fontaínhas, na cidade do Porto, de ruas frias e nuas, um sujeito (Sílvia) vagueia sem fim por lugares desabitados, caminhando ao lado da sua gata, olhando, solitário - vendo os fantasmas das aparências deslizarem na sua sombra. (cf. Fig.35)



Figura 35 – (da esquerda para a direita) “O autorretrato”, “A segunda da série do autorretrato”, Sílvio Ferreira, fevereiro de 2021

Todas as fotografias apresentam uma grande profundidade de campo, sem distinção de planos, primeiro plano ou plano de fundo. As regras costumam recomendar que, na medida do possível, para aumentar a “eficácia comunicativa” da imagem, deve-se procurar retirar do enquadramento (através da escolha do ponto de vista mais adequado) ou amenizar (usando o foco seletivo) tudo o que pode desviar a atenção de quem vê. As fotografias do Sílvio, no entanto, quase sempre são tomadas frontalmente e trazem o assunto principal centralizado na imagem. A película diante da janela do obturador das câmaras descartáveis não perdoa: tudo o que estiver ao alcance da objetiva é registado no fotograma, desde que se tenha a iluminação suficiente. A câmara organiza o plano da imagem nos seus próprios termos óticos, mecânicos e químicos.

Em outra fotografia (cf. Fig. 36), uma luz quase teatral incide num pombo, contingência soberana: “Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente aquilo que nunca mais poderá repetir-se existencialmente (...) ela é a Contigência soberana.” (Barthes, 1980, p. 12)



Figura 36 – “Foi uma surpresa, está muito bonito. Não estava à espera que viesse um halo”, Sílvio Ferreira, Porto, janeiro de 2021

Num autorretrato do Sílvio no interior do espaço onde dorme (cf. Fig.37), vemos-lo com um olhar sereno, mas cansado. O olhar de um homem que se dirige a quem o olha. Por um instante, temos a impressão de que os seus olhos nos interrogam. O Sílvio “olha” diretamente para o espectador, e evita que a impressão inicial nos leve a desviar - ato que nasce na própria correspondência de sentidos que incomodam -, tornando-nos pensativos. Ora, nesta condição é que a imagem fotográfica se faz, segundo Barthes “subversiva, não quando aterroriza, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa” (1980, p.47).



Figura 37 – “Esse sou eu”, Sílvio Ferreira, Porto, janeiro de 2021

Mas às vezes nem é preciso olhar diretamente. Um rosto desviado – como se meditando numa ausência - também nos conta tantas histórias e tanto de nós (cf. Fig.38)



Figura 38 - Sílvio Ferreira, Porto, janeiro de 2021

Outras imagens também nos trazem algo de inesperado. O céu, ao início do dia e ao entardecer.



Figura 39 - “O meu amanhecer com o sol. Acordo às sete da manhã e tenho esta vista. Basta esticar o braço e abrir a cortina”, Sílvio Ferreira, Porto, fevereiro de 2021



Figura 40 - Sílvio Ferreira, Porto, fevereiro de 2021

Em outra fotografia (cf. Fig.41), os pombos reunidos dentro do espaço habitado pelo Sílvio no pilar da Ponte do Infante mostram momentos de partilha, mas também de lutas territoriais. Gatos e pombos, vivem com o Sílvio, que os acolhe e cuida. Citando Agustina Bessa-Luís: “Animais - eles são a medida da nossa paz com o mundo criado; eles são um dado de consolação porque não mudam para como quem tanto muda como nós, humanos” (Bessa-Luís, s/d)



Figura 41 – “Mais um dos pombos habituais do núcleo mais íntimo, que interagem comigo e com a gata. Vêm pedir comida. É sempre pão”, Sílvio Ferreira, Porto, fevereiro de 2021

Além das fotografias, pedi ao Sílvio para fazer um desenho da sua Experiência de Quase Morte⁵⁵ (EQM) aos 13 anos, na sequência de um desmaio após uma queda aparatosa em casa, episódio marcante e tema recorrente das suas conversas, descrevendo-a como “uma experiência espiritual em que vi e era guiado por seres espirituais e possuía superpoderes.” Avistou a terra do espaço e “quis voltar para casa”, apesar de os mesmos seres o quererem convencer do contrário. Na mesma EQM, experimentou a impressão de estar num segundo corpo, distinto do corpo físico, e a sensação de que o tempo passava mais rapidamente. A noção de viajar através de um túnel intensamente iluminado no fundo (“experiência do túnel”) foi outra experiência que relatou.



Figura 42 - Experiência de Quase Morte, Sílvio Ferreira, 15 de dezembro 2020

Acresce aos desenhos do Sílvio e ao seu trabalho com as câmaras descartáveis, pelo menos duas ocasiões em que pediu para fotografar com a minha câmara digital, sendo sua intenção expressa fazer retratos meus.

⁵⁵ A expressão Experiência de Quase Morte (EQM) refere-se a um conjunto de visões e sensações frequentemente associadas a situações de morte iminente, sendo as mais divulgadas a projeção da consciência (também chamada de "projeção astral", "experiência fora do corpo", "desdobramento espiritual", "emancipação da alma"), a "sensação de serenidade" e a "experiência do túnel". Esses fenómenos são normalmente relatados após o indivíduo ter sido pronunciado clinicamente morto ou muito perto da morte, daí a denominação EQM. (Wikipedia, 2021)



Figura 43 - Isabel Campos, por Sílvio Ferreira, 11 de maio 2021



Figura 44 - Isabel Campos, por Sílvio Ferreira, 25 de maio 2021

4.2.4 Reflexão crítica

Ao longo do processo, preocupei-me em dar ao Sílvio uma sensação de propriedade sobre o projeto. Procurei sempre certificar-me de que ele estava ciente de que tinha controle sobre a direção do trabalho e encorajei-o a trazer as suas próprias ideias para o seu desenvolvimento. Dar autoria ao participante nunca foi uma questão de recuar e deixá-lo sem apoio, mas sim de encontrar o equilíbrio pelo qual ele tivesse apoio e incentivo suficientes para produzir o trabalho com sucesso, sem que as minhas opiniões pessoais ou estéticas viessem a dominar.

O primeiro objetivo, permitir que o Sílvio registasse o mundo tal como o vê foi alcançado, conforme evidenciado pela variedade de fotografias captadas e histórias contadas, proporcionando uma oportunidade de expressar criativamente os seus pontos de vista. O projeto de fotografia participativa deu-lhe a oportunidade de definir a sua vida como ela é entendida por si mesmo e não como estranhos a entendem. A certa altura, o Sílvio confidenciou que o que interessava era apenas informar (“documentar”) e nunca denunciar algo.

O segundo objetivo era promover o conhecimento sobre questões importantes da vida do participante através da discussão acerca de fotografias. Esse objetivo foi

alcançado quando o Sílvio criticou os estereótipos associados a si próprio e a outras pessoas consumidoras de substâncias psicoativas e sem-abrigo. Outro aspeto importante foi a capacidade do Sílvio para aumentar o meu conhecimento sobre as dificuldades da sua vida quotidiana nos seus próprios termos.

Apesar do seu sofrimento pessoal, o Sílvio apresentou sempre uma atitude extremamente positiva e uma capacidade notável de encorajar o nosso projeto. O Sílvio é uma pessoa inteligente que gostou dos estímulos trazidos pelo trabalho de produção fotográfica. Não obstante as suas enormes dificuldades, ele teve sempre a força para comparecer às sessões regulares. Entendeu sempre que participar no projeto implicava responsabilidade e compromisso sério, e, salvo raras exceções, participou de quase todas as sessões programadas e não-programadas. Mostrou-se, ainda, invariavelmente responsável, pontual, prestável, além de demonstrar interesse em todas as tarefas. As nossas sessões dentro e fora da CONTA'TO permitiram que nos conhecêssemos e construíssemos uma relação de confiança que foram preponderantes para a boa execução do projeto.

Instado a comentar o significado da sua participação no projeto, o Sílvio pediu-me que transcrevesse o seguinte: “Quando o Dr. Bruno me perguntou se eu queria participar num mestrado de fotografia documental nem precisei de pensar muito. Disse logo que sim. Porque, como fotógrafo, desenvolvi um gosto pela fotografia que, apesar de não ser evidente, está bem enraizado em mim. Portanto, não é de admirar que eu tenha aceitado a proposta que me foi feita e, dessa forma, colaborado com as minhas poucas capacidades de fotógrafo, motivado unicamente pela valorização da fotografia em Portugal. Procurei dar algo de mim à fotografia porque acredito que quantos mais mestres em fotografia houver, melhor.”

4.2.4.1 Pontos fracos

Inicialmente, o projeto contemplava a presença e contributos do participante em todo o processo de edição do trabalho até à fase de apresentação ao público. Tal envolvimento permitiria ao participante manter o controlo sobre o que acontecia com as suas imagens, editando-as e apresentando-as como quisesse. Isso seria muito relevante, pois é todo o processo fotográfico que vai contribuir para a forma como a imagem é lida por um público - o que sabemos sobre o fotógrafo, a autoridade dada à imagem em como

ela é apresentada, bem como o que o espectador já sabe - tudo vai determinar a leitura. No entanto, este aspeto nunca foi colocado em prática em virtude da relutância do Sílvio em participar daquelas tarefas.

Outra questão que considero que poderia ter feito de outro modo foi não ter estruturado o workshop de maneira que o participante começasse a ver imagem e texto trabalhando de mãos dadas desde o início. Ficou claro que o texto deve ser desenvolvido à medida que as imagens são produzidas, o que não aconteceu.

4.2.4.2 Pontos fortes

O workshop de fotografia exigiu a minha atenção constante para continuamente avaliar a adequação das atividades e ajustar o cronograma quando necessário. Nalguns casos, tive de introduzir novas atividades, gastar mais tempo em questões particulares ou deixar de lado outras que já não pareciam adequadas. A flexibilidade para acomodar as minhas circunstâncias e necessidades específicas com as do Sílvio revelou-se um aspeto crucial. Nunca forcei a realização deste trabalho à revelia dele. A flexibilidade foi um dos meus principais aliados. Flexibilidade para suspender o processo e retomá-lo mais tarde. Imaginação para o ir reinventando. Sensibilidade para adaptar os campos temáticos ao sujeito que tinha pela frente.

Outros aspetos importantes da boa facilitação que perseguia foi a abertura a todos os lados de uma situação ou problema que surgia sem fazer julgamentos. Acresce a isto, a minha disposição para aprender com o participante e a prática de boas habilidades de escuta, que me permitiu saber qual o melhor momento para introduzir novas ideias, e quando ouvir e observar. A minha intuição também me ajudou a avaliar quando era importante enfrentar questões sensíveis e difíceis e quando o Sílvio precisava de descontrair.

4.3 Trabalho criativo próprio

Conhecendo a personalidade e pensamento do participante, perseguir um efeito de revelação da personagem, retirando-a do campo dos estereótipos sobre comportamentos aditivos, apresentando um trabalho criativo próprio.

No meu trabalho autoral a questão ética de “testemunhar” / “ver” foi preponderante: o modo como observei e escutei obedeceu a uma ética que se reflete no processo de estar com “o outro” e de produzir imagens.

Um elemento muito significativo na metodologia usada no trabalho criativo próprio envolveu partilhar muitas horas com o Sílvio, falando e escutando ao longo de 30 sessões de workshop de fotografia (na associação CONTA’TO e fora dela), realizadas num formato flexível e informal, procurando facilitar um diálogo mais pessoal e espontâneo que proporcionou um relacionamento bem sedimentado e flexível, permitindo, ao mesmo tempo, obter dados mais ricos, amplos, descritivos e subjetivos e com maior riqueza de detalhes relativos às experiências do participante. Principalmente, foquei-me nas características pessoais e psicológicas do Sílvio, mas também nas experiências de vida e no seu lado místico.

Inicialmente, tive a ideia de abordar o meu trabalho de produção de fotografias a partir dos interesses do Sílvio sobre fenómenos e filosofias espirituais. A partir das histórias e ideias que me eram transmitidas, tinha perfeitamente definida, em janeiro, aquela que seria a abordagem a seguir, o Sílvio como o “homem novo e iluminado”, não só pelos seus ideais de transformação espiritual da humanidade, mas também numa alusão ao tratamento que iniciou há dois anos de substituição opiácea por metadona.

Partindo desta abordagem concetual, realizei pesquisas bibliográficas sobre temáticas próximas ao sujeito, designadamente, Noética, Espiritismo, Budismo, Cientologia e Sufismo. O trabalho criativo iria capitalizar as convicções do Sílvio sobre o Universo e as suas muitas verdades e acontecimentos místicos, incluindo fenómenos e filosofias espirituais, numa busca incessante e metafísica por ideais de transformação espiritual da humanidade desapegada de bens materiais. No entanto, com a evolução do processo, abandonei esta abordagem inicial. A necessidade de fazer uma abordagem nova surgiu em abril, na sequência de uma sessão fotográfica sugerida pelo Sílvio num lugar que visita habitualmente, no final da Rua Barão de Nova Sintra, no Porto.

A partir do diálogo que encetei para perceber como é que as minhas fotografias produzidas naquele local comunicavam com as fotografias feitas pelo Sílvio, encontrei uma analogia entre o Sílvio e os gatos. Assim, usei os gatos e, em particular, a gata Mia do Sílvio - figura central das imagens dele - como metáfora do espaço interior e da sua personalidade. A analogia que defini é entre o Sílvio - enquanto ser independente,

instável, imprevisível, solitário, esquivo, complexo, místico e enigmático - e os gatos, animais independentes, sinuosos, aventureiros, misteriosos e grande capacidade de adaptação à sobrevivência em ambientes hostis, mas, ao mesmo tempo, delicados. O seu olhar, profundo e contemplativo, de quem sabe muito mais do que aquilo que revela, de quem nos observa até ao mais profundo da nossa alma, é outra característica que associamos imediatamente aos gatos. No geral, os gatos gostam de estar no controle da sua vontade, não apreciando muito o serem agarrados, sem possibilidade de escapar quando assim o quiserem.

Esta abordagem concetual levou-nos a uma pesquisa sobre autores históricos e/ou contemporâneos que servissem de referência para o projeto, técnicas a utilizar, obras realizadas sobre o mesmo tema ou similares, assumindo especial relevo os trabalhos dos fotógrafos Nadav Kander e Richard Avedon. Estes autores foram importantes para este projeto pela forma como trabalham o enquadramento das imagens e pelo modo como se aproximam do sujeito fotográfico.

Nadav Kander

Nadav Kander⁵⁶ prefere um certo distanciamento do seu assunto, não tencionando fazer pesquisas extensas, mas optando por uma interação mais arriscada no local. "I like to create a void between myself and the person I'm photographing, where anything can happen... I remain quite empty, so that whatever happens at first happens with the camera trained on them" (Kander citado por Nairne, 2011, para.4). Os sujeitos atuam para um retrato, mas Kander tira vantagem disso, como no caso particular da vulnerabilidade inesperada nas mãos de Eric Cantona. Kander afirma: "To present people exactly how they are, or want to be, is a waste of time. Just showing positive, expected images of beauty and airbrushing away the conditions that make us human seems like deception to me"(Kander citado por Nairne, 2011, para.5).

Independentemente do seu modelo - seja um membro da sua família ou uma celebridade influente - o objetivo de Kander é ir além de capturar uma semelhança precisa: aceder às emoções internas, à incerteza, à sombra tanto quanto à luz, ao complexo senso de identidade que de outra forma estaria oculto. Esses paradoxos são

⁵⁶ Nadav Kander nasceu em 1961 em Telavive, Israel, e foi criado em Joanesburgo, na África do Sul. Vive em Londres. O fotógrafo ganhou reputação com o seu trabalho de paisagem (venceu o "Prix Pictet", em 2009) e também por transformar encontros com figuras famosas em retratos significativos.

essenciais em todo o seu trabalho. As suas representações de atores, artistas, músicos, autores, ícones do desporto e líderes políticos - de Barack Obama, John Le Carré, Alexander McQueen, a Tracey Emin, Robert Plant e ao Príncipe Charles – em diversas camadas revelam momentos inesperados de devaneio e vulnerabilidade.

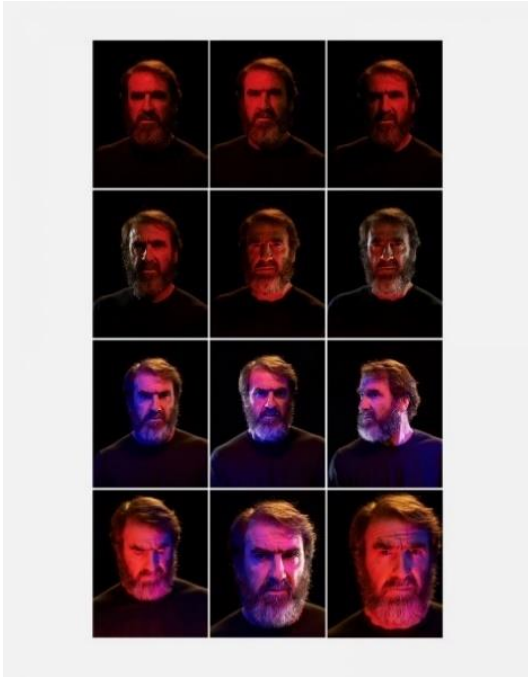


Figura 45 - Cantona Grid, Nadav Kander, 2016⁵⁷

⁵⁷ Obtido de <https://www.nadavkander.com/>



Figura 46 - David Beckham, 16 pictures, Nadav Kander, 2015⁵⁸

Richard Avedon

As fotografias de moda de Richard Avedon⁵⁹ são caracterizadas por um forte contraste em preto e branco que cria um efeito de sofisticação austera. Nos seus retratos de celebridades, o fotógrafo norte-americano criou uma sensação dramática, muitas vezes usando um fundo branco vibrante e provocando uma pose frontal de confronto.

⁵⁸ Obtido de <https://www.nadavkander.com/>

⁵⁹ Richard Avedon nasceu em 1923 em Nova Iorque, EUA, e foi uma figura de proa da fotografia de meados do século XX, principalmente, pelos seus retratos e fotografias de moda. Avedon começou a explorar a fotografia por conta própria aos 10 anos e foi imediatamente atraído pelo retrato. O seu primeiro assistente foi o pianista e compositor russo Sergey Rachmaninoff, que então morava no mesmo prédio de apartamentos dos avós de Avedon, em Nova Iorque. Avedon estudou fotografia na marinha mercante dos Estados Unidos (1942–44), onde tirou fotografias para bilhetes de identidade, e na New School for Social Research. Tornou-se fotógrafo profissional em 1945 e colaborador regular da Harper's Bazaar (1946–65) e da Vogue (1966–90), além de trabalhar em muitas campanhas publicitárias.

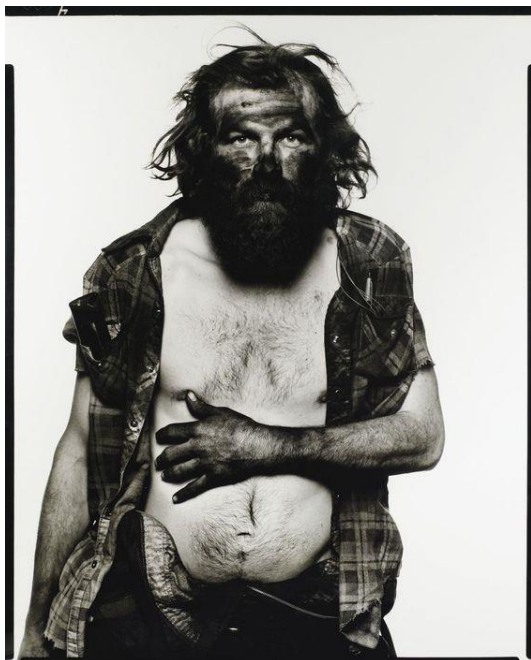


Figura 47 - Edward Roop Coal Miner Paonia Colorado, In *The American West*, Richard Avedon, Paonia, Colorado, 1975⁶⁰

A série “In The American West” (1979-1984) considerada a sua obra-prima, é uma coleção de retratos realizada no oeste americano que oferece um olhar totalmente distinto do imaginário popular imortalizado por figuras cinematográficas como John Wayne ou Gary Cooper. Ao utilizar a técnica de fundo branco, Avedon coloca o retratado “literalmente em nenhum lugar”. Os seus assistentes montaram um fundo branco que isolou e descontextualizou completamente cada fotografado. Isso transformou cada pessoa retratada numa “ilha”, desprovida de tempo, espaço e qualquer possibilidade de leitura a partir do contexto. É a partir daí que o trabalho atinge a dimensão de um grande retrato da fragilidade humana e da sua força face à adversidade. Avedon escolheu os pobres, os vulneráveis, esses que costumam despertar simpatia, condescendência, na pior das hipóteses. No entanto, as provocações de Avedon conseguem que quem vê sinta muitas coisas, menos pena.

Trata-se muito claramente de retratos porque Avedon identifica cada uma das pessoas com nome e apelido. De salientar que nem toda a imagem de uma pessoa é um retrato: é necessário que a imagem se refira a um indivíduo específico e reconhecível. Os retratos representam sempre os traços externos de um indivíduo único. Há por outro lado nos retratos de Avedon uma relação intertextual interessante com Lewis W. Hine,

⁶⁰ Obtido de: <https://www.cartermuseum.org/collection/edward-roop-coal-miner-paonia-colorado-121979-p198528117>

que também tinha a preocupação de fazer retratos com nome e apelido, porque isso dotava de identidade os seus sujeitos. Avedon faz o mesmo e com isso humaniza, personaliza, os sujeitos que vemos nas suas fotografias, dotando-os de significado pessoal, história e identidade.

Embora se diga que Avedon oferece um retrato autêntico numa era de falsidades, o próprio reconhece a capacidade registadora da fotografia, mas não no sentido de ser portadora da verdade. Como ele disse ironicamente: “My photographs don’t go below the surface. I have great faith in surfaces. A good one is full of clues.” (Avedon, 1980, para.1)

4.3.1 Meios de produção

Para a execução do projeto, utilizei uma Canon 80 D. Sendo uma câmara versátil, ajusta-se rapidamente às necessidades, permitindo uma maior agilidade no evento fotográfico, além de ser ideal para fotografias espontâneas, com uma elevada capacidade de resposta na fotografia de retrato. O Sílvio mostrou-se sempre muito recetivo para ser fotografado, mas pouco à vontade em posar para a câmara, o que me obrigou a reagir instintivamente ao momento para captar a sua espontaneidade, justificando inteiramente a opção por este equipamento fotográfico, a par da utilização das objetivas Canon 17-40mm f/4 e Canon 24-70mm f/4.

As fotografias foram realizadas em datas e locais distintos, apenas com iluminação natural. A primeira sessão (29 de dezembro), não programada, surgiu de uma proposta do Sílvio que indicou o local. Fiz o primeiro retrato do Sílvio sem máscara cirúrgica (cf.Fig.48) à entrada do Jardim das Virtudes, no Porto, e, num momento posterior, a seu pedido, fotografei-o junto a uma construção escultórica representativa de um par de asas (cf. Fig.49).



Figura 48 - Sílvio, Isabel Campos, Jardim das Virtudes, Porto, 29 de dezembro2020



Figura 49 - Sílvio, Isabel Campos, Jardim das Virtudes, Porto, 29 de dezembro2020

No dia 12 de janeiro, no âmbito da abordagem definida inicialmente para o nosso projeto autoral próprio – o Sílvio como “homem novo” e “iluminado” – realizei estudos práticos, fotografando o Sílvio no refeitório da Associação Católica Internacional ao Serviço da Juventude Feminina. Executei retratos em sobre-exposição e com arrastamento.

Com o reaparecimento da pandemia da Covid-19 e o consequente Estado de Emergência decretado no país, retomei a captação de imagens apenas em maio. Até essa data, desenvolvi a componente teórica e mantive conversas telefónicas com o Sílvio que continuou a fotografar durante o confinamento, oferecendo-se para deixar as películas das suas câmaras descartáveis no estabelecimento comercial para revelação.

Não obstante a interrupção na produção de fotografias ter provocado um significativo atraso, o trabalho autoral seria compensado por um novo olhar sobre a abordagem conceptual, como mencionado anteriormente.

Ao fim de quatro semanas de afastamento, com a primeira fase de desconfinamento em curso, voltei a fazer novos registos do Sílvio, no dia 11 de maio, após um convite que me dirigiu para ser fotografado “num sítio onde gosto muito de meditar”. A partir da CONTACTO, caminhámos durante 35 minutos ao longo de 2,6 km até ao nosso destino, no final da Rua Barão de Nova Sintra, com vista sobre o rio Douro. Permanecemos no local cerca de 20 minutos e fiz fotografias do Sílvio, tentando tirar partido da sua espontaneidade e disponibilidade, de forma a capturar momentos naturais, simples, sinceros e de maior intimidade, bem como momentos contraditórios, de maior serenidade/contemplação e de agitação/movimento por parte do retratado (cf. Figs 50, 51 e 52).



Figura 50 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021



Figura 51 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021



Figura 52 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021

No regresso, captei fotografias de forma mais livre, de modo a registar o Sílvio em diferentes escalas e enquadramentos (nalguns casos nos limites do enquadramento)

e fora de foco, criando efeitos de arrastamento no retratado, invocando a sua permanente deambulação e dando a impressão de uma visão atordoada ou de uma miragem, que desaparece (cf. Figs 53 e 54).



Figura 53 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021



Figura 54 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021

No dia 25 de maio, posicionei o Sílvio em frente a uma parede branca, contígua ao Projeto CONTA'TO, na Rua da Bainharia, e dei-lhe total liberdade para se mostrar como entendesse, sem qualquer indicação sobre como se devia comportar frente à câmara. Nunca dirigi o Sílvio, limitando-me a esperar que ele experimentasse algo de si mesmo que pudesse, então, capturar. Tanto podia olhar em direção à objetiva como colocar-se de lado, deixei que ele decidisse. Na maior parte dos casos, o retratado foi enquadrado em plano americano. Há algumas variações onde parte do corpo está fora de campo (cf. Figs 55 e 56) .



Figura 55 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 25 de maio 2021



Figura 56 - Sílvio, Isabel Campos, Porto, 25 de maio2021

Tal como no exercício da sessão fotográfica anterior, esta opção foi feita com o propósito de criar posteriormente uma sequência com diferentes expressões e semblantes do sujeito.

Ao longo do meu projeto criativo autoral, continuei a fotografar em diversas ocasiões motivos como caminhos, árvores, entre outros, por serem marcas das identidades dos diversos locais frequentados diariamente pelo Sílvio.



Figura 57 - Fontainhas, Isabel Campos, Porto, 2 de abril 2021



Figura 58 - Jardim das Virtudes, Isabel Campos, Porto, 11 de maio 2021

De igual modo, fotografei anúncios de gatos desaparecidos afixados em postes de rua e recolhi fragmentos de cartazes das paredes de edifícios da cidade. Estes últimos foram montados

sobre cartão, fotografados e, posteriormente, editados com a aplicação de uma inversão no software Adobe Photoshop”.



Figura 59 – Fragmentos de cartazes, Isabel Campos, 28 de julho 2021

4.3.2 Resultados

Para a minha abordagem formal do tema, produzi retratos do Sílvio, e, de seguida, criei sequências que permitissem transmitir o carácter do sujeito, numa tentativa de mostrar a sua personalidade ambivalente e complexa (cf. Figs 60 e 61). As fotografias em fundo branco também ajudam a desmontar a ideia de “estereótipo” ao mostrarem como a mesma pessoa pode conhecer a alegria, a tristeza, a perda, a solidão, o vazio, o desespero.



Figura 60 – Sequência 1, Isabel Campos, Porto, 25 de maio 2021

Na sequência 2, procurei representar instabilidade e o percurso de vida sinuosa do Sílvio, com altos e baixos, bem como a vida imprevisível de quem se recusa a seguir o caminho de todos e procura um caminho diferente, mesmo se feito de pedras, tortuoso.



Figura 61 – Sequência 2, Isabel Campos, 11 de maio 2021

Saliente-se ainda a minha preocupação em adaptar o método de trabalho à personalidade do Sílvio e aos seus convites inesperados para ser fotografado em locais escolhidos por ele. Apesar do rigoroso planeamento e organização do meu projeto autoral, a maioria das sessões fotográficas não foram programadas e o momento do ato fotográfico revelou-se bastante flexível.

Nesses momentos, não pensei nunca em quem vê. A sessão fotográfica foi apenas entre os dois, e deveria criar uma verdadeira intimidade. O espetador só entraria depois para fechar o triângulo: artista, sujeito e espetador.

Outro aspeto relevante da minha abordagem conceptual foi a decisão de mostrar ao público algumas fotografias em negativo que só podem ser vistas em positivo através de um smartphone ou tablet. Em contexto expositivo, as imagens seriam acompanhadas do seguinte convite bilingue ao público: “A fotografia está em negativo. Para visualizar o positivo utilize a câmara do seu smartphone ou tablet. The photograph is in negative. To view the positive use the camera on your smartphone or tablet. Aceda a/Accessing: Definições/Settings; Geral/General; Acessibilidade/Accessibility; Opções de ecrã/Display accommodations; Inverter cores/Invert colours; Inversão Clássica/Classic Invert”.



Figura 62 - Sílvio, imagem em negativo, Isabel Campos, Porto, 29 de dezembro, 2020

São três os principais objetivos desta abordagem. Convidar o público para converter o “negativo” de algumas fotografias em “positivo” tem uma carga simbólica que me interessa explorar. Por outro lado, pretende-se criar uma forma de fazer com que as pessoas parem para analisar as fotografias e se aproximem do Sílvio, uma tentativa deliberada de levar o público a começar do zero, de reaprender a ver e, conseqüentemente, a sentir, algo que fomos perdendo a capacidade de fazer. Finalmente, com esta dinâmica, quem vê entra para fechar o triângulo do trabalho colaborativo: artista, sujeito e espectador. O que se pretende aproxima-se, de certa forma, do pensamento da académica e documentarista Ariella Azoulay (2008, p.17), e foca-se na intenção de que os espectadores restaurem a sua cidadania por meio da visão (“to restore their citizenship through viewing”). Voltar a envolver e comprometer o público é a nossa resposta à apatia generalizada, despir as camadas de indiferença e reacender a nossa própria humanidade: o nosso sentido de empatia e responsabilidade.

Na formulação de Georges Didi-Huberman,

A imagem queima. Para conhecê-la, para senti-la, porém, é preciso ousar: aproximar o rosto das cinzas, e soprar suavemente para que a brasa, sob ela, volte a emitir o seu calor, a sua luminosidade, o seu perigo. Como se uma voz se erguesse da imagem cinzenta: ‘Você não vê que estou queimando?’(Didi-Huberman, 2006, p.52).

As imagens que registei do Sílvio adquiriram um lugar muito especial no trabalho, como uma forma de chegar à tensão entre a superfície e a profundidade de sentimentos. Foquei-me no caráter ambivalente e complexo do Sílvio, principalmente, nalgumas características da sua personalidade, tais como ser esquivo, ansioso, vulnerável, melancólico e solitário, para construir um mosaico de retratos que representasse estas características psicológicas. Neste jogo combinatório, insisti em utilizar o mesmo personagem, mas nos seus mais diversos cambiantes.

Os retratos que apresento do Sílvio não são poses comuns e enganadoras ou expressões construídas. São poses que revelam a natureza real de uma existência com emoções, como a alegria, a raiva, o desespero, as dores, angústias e as tristezas. Nelas, a existência do Sílvio não está escondida por detrás de uma imagem inventada. No retrato captado no Jardim das Virtudes (cf. Fig. 48), vê-se o olhar de quem carrega um tanto de cansaço, não há sorriso, não se tem por que sorrir. Um rosto forte, nobre, mas cansado e com as marcas do tempo. Trata-se de alguém que tem a vida marcada no rosto e com um olhar que é intenso, mas delicado. Das fotografias não fica ausente o diálogo gestual e a observação da fotógrafa.

A fotografia do Sílvio agarrado a um par de asas em pedra (cf.Fig.49) é um exemplo de imagem-chave que utilizo para dar unidade ao retrato. Essa imagem enfatiza o sujeito no seu contrário incompleto como se quisesse sentir a leveza que o liberta do peso em que está mergulhado e o arranque das grilhetas que o prendem ao chão. No entanto, as asas são feitas de pedra e, portanto, ele não pode voar.

4.3.3 Reflexão crítica

Do ponto de vista formal, algumas fotografias produzidas por mim não têm toda a nitidez que gostaria que tivessem. Enfim, pela rapidez que cada situação impôs e pela limitação no controlo espacial e temporal dos momentos onde puderam ocorrer, destoam das imagens realizadas dentro de padrões profissionais, valorizados por uma boa parte do mercado e que talvez a maioria do público tem a expectativa de encontrar: imagens que, quase sempre, funcionam como amostra do *savoir faire* do fotógrafo, do seu domínio dos recursos técnicos e plásticos da fotografia.

No entanto, considero que, enquanto conjunto de várias sequências e imagens individuais, as minhas fotografias são muito significativas como retrato do Sílvio, assumindo perdurar na memória do observador muito além da mera imagem preciosista. Em boa medida, a sua relevância e permanência deve-se ao alto grau de tensão cognitiva que a sua leitura exige, o que significa que não podem ser compreendidas somente com ser vistas. A mente há de trabalhar para compreendê-las e a emoção irá mudar dependendo dos diferentes fatores internos, que sempre mudam. Ver é sempre um processo subjetivo. Pretendo que estas fotografias que vão muito para além da capa visual (icónica), atraiam o interesse de quem vê ao mesmo tempo que clamam por uma releitura constante.

O meu trabalho tem uma grande carga subjetiva. O que se pretende assumir é que essas imagens não devem ser tomadas como um registo do Sílvio, mas o momento no qual uma emoção ou um fato é transformado em fotografia que deixa de ser um facto para converter-se num diálogo em aberto.

Foi também sempre uma tentativa deliberada de descontextualizar o retratado. Não se veem seringas nem dealers. É como se fosse uma história dentro da história do Sílvio e não um retrato da sua história de vida. Procurou-se sempre muito mais do que

um conjunto de estereótipos, misturando ficção e veracidade, de modo a conferir a este trabalho um poder e uma capacidade de criar paradoxos.

4.4 Cronograma

Na elaboração do cronograma de trabalho, considerei, desde logo, a disponibilidade do participante, bem como a situação de pandemia provocada pelo novo coronavírus, variáveis que acabaram por impor constrangimentos de várias ordens. As fases em que cada tarefa teve lugar estão descritas no cronograma (Anexo B).

A pré-produção decorreu entre os meses de outubro e novembro. Aqui, foi realizada uma pesquisa exaustiva sobre o tema da fotografia participativa e a metodologia Photovoice para perceber o seu enquadramento histórico e a existência de projetos que, através da fotografia participativa, contribuíssem para a reflexão do estudo teórico. Com a pesquisa de autores e obras que abordam a temática fotografia participativa, bem como das questões éticas e políticas da representação, foi iniciada nesta fase a estruturação do ensaio teórico. Durante este período, identificámos ainda para nosso parceiro o Projeto CONTA'TO, cujo coordenador nos indicou aquele que viria a ser o nosso participante.

A componente prática do projeto, relativa à Produção, ocorre entre os meses de dezembro e julho. Nesta segunda fase, decorreu o workshop de fotografia e, em paralelo, o desenvolvimento da componente teórica do Ensaio.

Com o aparecimento da pandemia da Covid-19, durante os meses de janeiro e março, foi suspensa a componente prática do projeto autoral próprio, enquanto o Sílvio continuou a fotografar. As películas foram reveladas e digitalizadas, para que posteriormente se procedesse à seleção final das imagens a incluir no projeto. Posteriormente, no mês de maio, retomei a produção de fotografias para o projeto autoral próprio.

A terceira fase, relativa à edição e Pós-produção do projeto prático, inicia-se no mês de julho e termina em setembro. Foram selecionadas as 49 imagens finais para o livro fotográfico, sendo 26 do Sílvio (24 fotografias e dois desenhos) e 23 da minha autoria (incluindo duas grelhas de retratos com 12 e oito imagens cada). Neste período, defini a conceção editorial do livro fotográfico e redigi o texto de apresentação e o epílogo a incluir no mesmo. Na fase final deste processo, foram realizados os testes de impressão

do livro fotográfico. O planeamento e preparação da intervenção artística de rua ocorreu nesta fase e a colagem dos cartazes realizou-se no final de agosto. Na mesma data, recebi o convite da galeria The Cave Photography para integrar o MIP – Mês da Imagem do Porto, cuja participação exigiu a preparação de um dossier com uma folha de sala, uma sinopse, um texto de parede, entre outros materiais de divulgação e expositivos.

A parte teórica do projeto, bem como a maquete do livro de fotografia foram finalizados para entrega no mês de setembro.

Capítulo 5 – Metodologias do processo expositivo e editorial

No final de junho, ficou claro que havia desenvolvido práticas de interação social onde o conceito de representação visual deixou transparecer a sua complexidade quando partilhado entre o próprio e o outro e que tinha sido produzido um conjunto denso e diversificado de fotografias que, de alguma forma, deveria ser exibido publicamente, em livro e em exposição, de modo a dar visibilidade ao trabalho de colaboração, valorizando o sujeito participante no projeto e a prática fotográfica de um ponto de vista social, ético e estético, onde a representação não se limita ao registo, permitindo a construção do debate sobre a imagem. Tornar público e visível o trabalho concluído afigurou-se fundamental para fornecer a disseminação estendida das conclusões do projeto, que muitas vezes se apresenta com resultados inesperados e originais.

No final, apresenta-se um livro fotográfico e, como complemento, uma intervenção artística na rua com colagem de cartazes com três imagens do projeto e onde surgem lado a lado as fotografias feitas pelo Sílvio e imagens construídas a partir do meu olhar de autora. Foi já descrito, parte das fotografias foram produzidas em suporte analógico, outras correspondem a um trabalho de produção digital, assumindo-se a diferença entre estes dois tipos de imagens, respetivamente, as do Sílvio (analógicas) e as minhas (digitais).

De modo a garantir o máximo de autenticidade, a colaboração do Sílvio em todo o processo de pré-seleção das imagens produzidas por ele foi encarada como fundamental. Um certo nível de controle editorial foi, no entanto, necessário para evitar a repetição e duplicação indevidas de assuntos e conteúdos e também para manter o interesse visual e temático e a coerência do corpo da obra como um todo.

As imagens que aqui se mostram variam entre vertigem e tranquilidade, luz e sombra. A vida do Sílvia sugerida nestas imagens ora desaparece na escuridão - condenada pelos seus próprios erros e pela consciência da perda -, ora mergulha na luz do dia, pois, a sua possibilidade de fuga dialoga com a sua possibilidade de ver a claridade solar. Mas é por se aproximar muito da luz do dia, interpretando-a, investigando-a, dissecando-a, que o dia passa a afligi-lo na sua terrível crueldade de como é desestruturada a ordem do mundo e como o dia é louco na sua constituição. O Sílvia, que não se oferece à ilusão do idílio solar ou à segurança falsa das leis e da ordem, é permanentemente atormentado por uma falsa verdade que rejeita, numa irrespirável interioridade sem exterior. Solitário, porque incapaz de dividir com o outro a consciência do mundo em ruína, ele acolhe um animal cujo perfil é análogo ao seu, a gata Mia, amplamente retratada no trabalho criativo do participante. A gata - contemplativa e inquieta, misteriosa e calma, distante e próxima, com grande capacidade de sobrevivência em ambientes hostis - oferece uma gama de metáforas amplas para a compreensão do Sílvia.

5.1 Livro de fotografia

A opção de apresentar as imagens num livro vai ao encontro da necessidade sentida de produzir um objeto intimista e pessoal. Desta forma, o suporte escolhido corresponde ao modo de entender a prática artística e reflete a forma de trabalhar dos dois fotógrafos intervenientes no projeto.

À exceção do texto de apresentação (não sendo uma questão de subestimar o público ou depreciar a autonomia da obra, mas de ser generoso o suficiente para oferecer uma chave de leitura quando esta se mostra necessária), do epílogo e do diálogo de duas frases que fecha a narrativa, os dados apresentados são meramente informativos, indispensáveis a qualquer publicação, como a ficha técnica, que aparece no final. Ou seja, os registos textuais distanciam-se do conteúdo do livro, de maneira a não exercer nenhum tipo de interferência tipográfica sobre as imagens. O desafio de se fazer uma leitura sem o suporte do texto é lançado. Digo isto por que é sempre importante analisar cada projeto e cada contexto em suas particularidades para chegar ao melhor juízo, não acredito em regras que se apliquem a tudo, especialmente quando estamos no campo da arte.

Partindo da premissa que tudo pode contribuir para dar sentido ao trabalho, estudei atentamente o tipo de papel, a encadernação, o material, o acabamento.

Optei por um livro impresso digitalmente de dimensão 17x22,5cm, com costura à vista com linha preta e papel de 150 gr. A capa a preto e branco tem uma gramagem de 300gr. O papel é Munken Print branco, formando um miolo de cor com 66 páginas. As primeiras e últimas folhas do miolo colam integralmente no verso da capa e da contracapa, respetivamente.

Em “Sílvia”, a edição e a montagem assumem uma importância que ultrapassa a de cada imagem vista isoladamente. O livro adquire um sentido mais amplo ao procurar estabelecer ligações entre as imagens, que acabam por formar uma narrativa. “Sílvia” sintetiza alguns dos temas propostos por mim relacionados não só com a analogia de duas identidades principais, a do Sílvia e a da gata Mia, mas também com a impermanência da existência singular e peculiar do Sílvia, que rejeita o caminho de todos e segue o seu próprio caminho. “Sílvia” é uma narrativa em imagens entre o claro e o escuro; uma história de uma perda melancólica onde a vontade de viver encontra um impulso pesado de autoapagamento.

As páginas duplas dobradas são utilizadas duas vezes para criar um espaço de comunicação diferenciado e porque pretendia que o lado de dentro estivesse fechado de alguma forma, que ele não fosse visível num primeiro folhear, que precisasse ser descoberto. A abertura do livro dá-se por um spread numa folha colada integralmente ao verso da capa com o desenho do storyboard do Sílvia. Segue-se o texto de apresentação. Em seguida, começa a sequência de fotografias. A primeira mostra o Sílvia sentado a contemplar a paisagem luminosa acentuando a sensação de claridade. Este tom claro é mantido nas oito páginas seguintes. A partir daí, o tom é sombrio, a cor preta deixa um rastro que se espalha nas quatro imagens posteriores. A claridade só regressa na fotografia com um halo difuso que vem do céu e incide sobre um pombo, remetendo-nos para alguma coisa iminentemente esperançosa, uma tarde triunfante, tal como se observa nas imagens a seguir, pontuadas pela analogia entre os movimentos do Sílvia e da gata. Antes de seguirmos em frente, surge a primeira imagem em negativo, sobressaindo das anteriores pelas cores, neste caso magenta e roxo. Estas são acentuadas pelo efeito de inversão obtido em pós-produção e contrapõem-se à claridade no interior do túnel. Permanece a sugestão de transição claro-escuro. A sequência

continua com uma imagem de um anúncio de um gato desaparecido, exibida ao lado de uma grelha de duas por quatro colunas em página dobrada com retratos do Sílvio. A associação entre as duas páginas faz-se quando vemos o Sílvio na grelha de retratos em diferentes escalas e enquadramentos (nalguns casos nos limites do enquadramento e com cortes radicais do corpo), tornando-o quase numa visão fantasmagórica, que desaparece.

A imagem seguinte revela o Jardim das Virtudes, local frequentado habitualmente pelo Sílvio, e serve como pontuação, como se anunciasse uma nova etapa da sequência. Na página seguinte, em folha dupla, deparamo-nos com o regresso da gata Mia. A seguir, um *booklet*, cosido ao miolo, mostra quatro imagens dos cartazes que coleí em locais estratégicos das ruas da cidade do Porto, entre fotografias de fragmentos de diferentes posters recolhidos por mim das paredes.

Segue-se um novo cartaz colado num poste de eletricidade, anunciando um gato desaparecido. Ao lado, a segunda grelha em folha dobrada (com duas por quatro colunas) de retratos do Sílvio com diferentes expressões e semblantes, leva o observador a uma proximidade psíquica e a uma intimidade extrema com o sujeito fotografado, sintetizando um dos temas propostos no projeto fotográfico, designadamente, a vulnerabilidade e volatilidade do sujeito, relacionadas com os seus dramas e excessos.

Na imagem seguinte, com pouca iluminação, observamos a rua da sede do Projeto CONTA'TO e ao fundo um sujeito de costas. Visto de longe, o corpo humano não nos permite qualquer proximidade. Ao contrário, na página da direita, a imagem do saco com comida fornecido pela CONTA'TO é tão próxima que se converte num efeito específico como se pudéssemos tocar a solidariedade e acreditar que como seres humanos só estamos “quase” mortos. Nas páginas seguintes experimentamos a interioridade sem exterior do Sílvio, através de um autorretrato que surge em associação com mais imagens da gata e dos pombos.

A luz amarelada dos olhos da gata Mia na página a seguir contrasta com o pelo e com o fundo enovado e pouco iluminado da paisagem. O que agora contemplamos é, de novo, um ambiente sombrio, anunciando uma sequência de declínio do idílio solar. A decrepitude das cenas é ampliada pela luz crepuscular de um ambiente mórbido, nalguns casos, realçado pelo efeito de inversão obtido em pós-produção.

Na página seguinte, a transcrição de um trecho de uma conversa com o Sílvio faz uma associação poética com a imagem da página ao lado. Nela, vemos o sujeito no interior de um túnel, correndo sobre o chão molhado em direção à luz difusa que vem do céu. Percebemos, assim, uma sintonia entre a imagem e o texto:

“- O que procuras Sílvio?

- Uma verdade maior do que nos querem fazer crer.”

Quase a terminar o livro, ao lado do texto “epílogo”, e em escala pequena, o olhar do Sílvio sobre mim, o único em todo o livro fotográfico. Decidi que essa imagem não podia faltar nesta conversa visual de oito meses. O olhar dele sobre mim, quando atravessei o túnel e não sabia o que ia encontrar. É também mais uma manifestação eloquente deste projeto de criar um espaço para escutar a “voz” ao Sílvio, permitindo que ambos produzíssemos fotografias. À semelhança da abertura, o livro termina com um spread de um desenho do Sílvio da sua Experiência de Quase Morte aos 13 anos: “Uma experiência espiritual em que vi e era guiado por seres espirituais”. O mesmo desenho é usado na capa e contracapa.

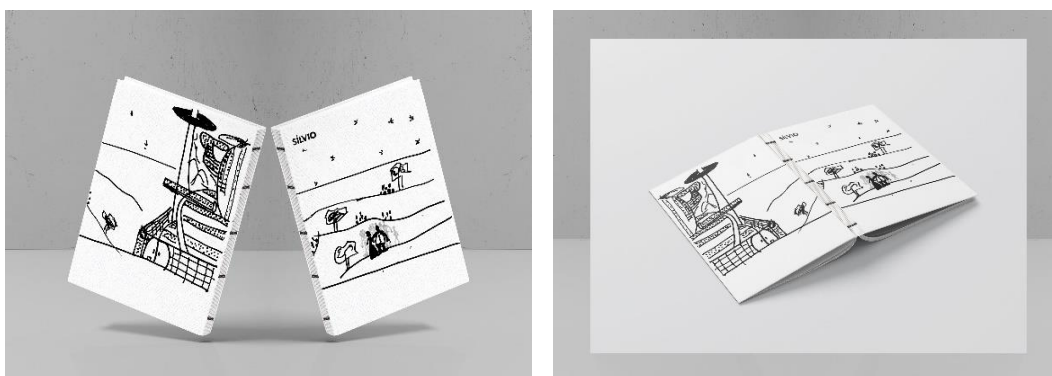


Figura 63 - *Mockup* da capa e contracapa

5.2 Intervenção artística de rua

Não sendo o formato principal do projeto, mas um formato secundário e complementar, a intervenção artística expositiva de rua abriu espaço a outros conceitos e leituras possíveis.

Desde o início, coloquei a hipótese de encontrar uma maneira de apresentar as fotografias que fosse a mais pública possível. Tendo sempre presente o aspeto fundamental de que o Sílvio se sentisse responsável pelo processo de edição e pelos

métodos pelos quais as imagens seriam apresentadas ao público, comuniquei-lhe a minha intenção e obtive o seu consentimento, para executar a colagem das fotografias distribuídas por sete ruas da cidade do Porto (Anexo C), imbuída de um forte simbolismo com o universo desviante e transgressivo do Sílvio, bem como com o seu espírito nómada e o facto de fazer da rua a sua casa. Para a produção dos cartazes, selecionei três imagens com retratos do Sílvio (sendo uma delas com o efeito de inversão, em negativo), como se fossem a primeira peça de um grande quadro que envolve outras imagens e outras histórias do Sílvio que poderiam depois ser desvendadas através de um código QR colocado no canto inferior direito e/ou esquerdo do cartaz

Optei pela impressão digital das imagens em papel cartaz de 140 gr com 30x40cm e 60x40cm sem legenda, de modo que o Sílvio aparecesse, primeiramente, como uma pessoa anónima. Desafiando o espetador a ir além da observação e iniciar um processo de compreensão e de proximidade - criando um sentimento de comunidade com estranhos, uma empatia -, inseri no rodapé dos cartazes um código QR com o link da minha conta no site Behance⁶¹ com 22 imagens e uma breve descrição bilingue (português e inglês) do projeto “Sílvio”. Na imagem em negativo, inclui o texto referido anteriormente: “A fotografia está em negativo. Para visualizar o positivo utilize a câmara do seu smartphone ou tablet. The photograph is in negative. To view the positive use the camera on your smartphone or tablet. Aceda a/Accessing: Definições/Settings; Geral/General; Acessibilidade/Accessibility; Opções de ecrã/Display accommodations; Inverter cores/Invert colours; Inversão Clássica/Classic Invert”.

No dia 26 de agosto, procedi à colagem dos primeiros sete cartazes na Avenida Vímara Peres, à entrada do tabuleiro superior da Ponte D. Luís, e na Rua Sá de Noronha,(cf. Fig.64), e, ainda, na Rua 31 de Janeiro e Rua Passos Manuel.

⁶¹ <https://www.behance.net/gallery/123317827/Projeto-Silvio-Isabel-Campos>



Figura 64 - (da esquerda para a direita) Rua Sá de Noronha e Avenida Vímara Peres, Isabel Campos, 26 agosto 2021

A colagem prosseguiu no dia 2 de setembro na Rua dos Caldeireiros, Rua de Santa Catarina, Rua dos Clérigos e Rua Cândido dos Reis:



Figura 65 - Rua de Santa Catarina, Isabel Campos, 2 de setembro 2021



Figura 66 - Rua dos Caldeireiros, Isabel Campos, 2 de setembro 2021



Figura 67 - (da esquerda, para a direita) Rua dos Caldeireiros e Rua dos Clérigos, Isabel Campos, 2 de setembro 2021

No final de agosto, recebi um convite da galeria The Cave Photography (Porto) para expor ali o projeto “Sílvia”, no âmbito do MIP – Mês da Imagem do Porto, um evento anual de um coletivo de galerias sediadas na cidade do Porto que celebram a fotografia e a videografia, entre 30 de outubro e 31 de dezembro.

A participação no MIP exigiu a preparação de um dossier (pode ser encontrado em pasta anexa à submissão) com uma folha de sala, uma sinopse, um texto de parede, entre outros materiais de divulgação e expositivos (imagens do projeto “Sílvia”, postais dessas imagens para oferta, bem como alguns objetos, livros do Sílvia, cadernos e

câmaras descartáveis, entre outros). A produção das imagens para a exposição será paga com a verba atribuída a este projeto, no âmbito do “Prémio Investigação Artística Aplicada ESMAD”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de oito meses, no Porto, Sílvio Ferreira trabalhou comigo para fazer fotografias que representam as experiências pelas quais passa na sua vida. Frequentemente, isso inclui várias formas de trauma: relações familiares, vida nas ruas, sofrimento psicológico, impacto da pobreza e comportamentos aditivos. Embora a vida do Sílvio esteja relacionada com outras pessoas por proximidade e experiências comuns, quis mostrar que o Sílvio tem histórias únicas para contar e maneiras únicas de contá-las. Juntos, fizemos um corpo de imagens que é uma tentativa de organização das minhas sensibilidades e das sensibilidades dele, uma tentativa de que os meus sentidos toquem os do Sílvio e que desse encontro se possa concluir um projeto. Este trabalho não é a vida do Sílvio. Este trabalho deve poder transmitir determinadas sensações, determinadas impressões de uma vida. O projeto “Sílvio” nunca será o Sílvio, mas sempre o meu olhar e o olhar dele sobre si próprio.

No caso do trabalho do Sílvio, em analógico, a impossibilidade de se ver as imagens de imediato implicou que tivesse de confiar nele e, ao mesmo tempo, proporcionou momentos de euforia genuína quando nos juntávamos para trazer as fotografias do estabelecimento comercial e olhávamos pela primeira vez para as imagens. A magia entre o fotografar e o esperar para ver o que ele fotografou foi uma das experiências marcantes deste processo. O momento quando podíamos olhar para as imagens finalmente reveladas era emocionante para ambos, um entusiasmo total.

Este tipo de trabalho acarretou algumas incertezas. Pode ser difícil ter confiança na incerteza, em entregar-se ao processo “com”. Foi como se estivesse num barco um pouco à deriva e não soubesse aonde isso me levaria. Mas isso foi, ao mesmo tempo, um estímulo enorme. Apesar de no início não saber francamente o que esperar deste projeto, foi uma oportunidade que quis dar a mim própria de fazer algo em que acreditava totalmente, do início até ao fim, tendo em mente que a história do Sílvio é importante, a história dele conta, e tinha que ser contada da melhor forma que nós os dois soubéssemos. Nunca me preocupei só com os resultados. Se só pensasse nisso, nunca poderia fazer experiências. Sabia que o importante era tentar contribuir para redefinir formas alternativas de autoria das imagens. Não foi bem trabalhar sem rede, mas a verdade é que nunca sabia o que me ia ser dado.

As imagens de consumidores de substâncias psicoativas nos jornais tornaram-se um lugar-comum e já não provocam qualquer reação no público. Sim, continua a acontecer, pensa quem vê. Daí a nossa vontade de saber, de descobrir o que essas pessoas querem dizer sobre aquilo que pensam porque o que temos até agora já não funciona. O que eu quis mostrar com o trabalho “com” o Sílvio é que são pessoas como nós, com os seus sonhos e projetos, algo que parece estar esquecido. Os utilizadores de drogas são sempre vistos no seu lado mais sombrio e duro e nunca como pessoas “normais” com as suas estórias. Este projeto colaborativo permitiu-nos mostrar um lado mais positivo e representações diferentes do que é viver como consumidor de substâncias psicoativas e numa situação de sem-abrigo. Porque, afinal, todos nós partilhamos os mesmos sonhos e os mesmos medos. Todos nós somos mais parecidos do que pensamos ou parecemos.

Com base na minha experiência com este projeto, confirmei que a metodologia Photovoice pode criar uma oportunidade para os membros mais vulneráveis da sociedade falarem por experiência própria. Tal como esperava, a fotografia foi entendida como uma ferramenta altamente flexível que me possibilitou atravessar barreiras culturais, sociais e psicológicas com populações vulneráveis.

Quando iniciei este ensaio tinha como objetivo desafiar a imagem dominante e estereotipada das pessoas consumidoras de substâncias psicoativas como vítimas passivas e indistintas. O perigo das imagens estereotipadas é de que sem rosto, sem aparência, as pessoas socialmente excluídas não têm existência política. É como se não existissem e, deste modo,

(...) se os povos estão expostos a desaparecer, deve-se isso também ao facto de se terem formado discursos para que, já não vendo nada, possamos ainda crer que tudo se mantém acessível, que tudo permanece visível e, como se costuma dizer, sob controle (Didi-Huberman, 2014, p.16).

De igual modo, desejava refletir sobre o que acontece quando o objeto/o assunto da objetiva da câmara se torna ele próprio codiretor do trabalho. A participação ativa do Sílvio como coautor possibilitou a exploração da forma como ele lida com uma série de situações na sua vida. Ele não se identificou como vítima. Em vez disso, vê-se como ator competente no seu mundo. O meu projeto começou com uma visão aberta dos seus benefícios e valores que se consolidaram neste processo de coautoria.

Mas ao falarmos de colaboração cabe igualmente um discurso mais crítico sobre as intenções e resultados desta prática. Este tipo de trabalho “relacional” poderá reforçar

as próprias dicotomias de perspectiva e poder que o artista está a criticar? Muitas vezes imagens de projetos colaborativos minam as boas intenções dos facilitadores dos projetos, caindo de volta nos velhos estereótipos e dinâmicas de poder que o processo colaborativo pretende evitar. Surgem perguntas como: Quem é que está a editar este material? Onde está a ser mostrado? Qual o propósito? O ato de distribuir câmaras, por si só não é "dar voz aos que não têm voz". O processo é muito mais complicado do que isso. Entendo que a colaboração é bem-sucedida quando arranca a superfície e nos permite ver de um ponto de vista diferente do nosso. Embora as imagens resultantes deste processo participativo possam fornecer uma ligação ao sujeito e transmitir diretamente a sua voz e opiniões, é essencial fazer perguntas sobre a sua produção e autoria, para indagar sobre os papéis relativos, o meu e o do participante, e para compreender a edição, seleção e apresentação desse mesmo material. Em suma, devemos pesar quanto foi dado ao participante e quanto foi tirado dele. Mesmo quando os projetos ou processos de pesquisa são supostamente conduzidos de uma forma que é vista como orgânica, de primeira mão ou transparente, sempre haverá um nível de interferência, manipulação ou construção envolvida de alguma forma. Algo que foi editado, selecionado e narrado de várias maneiras.

Em primeiro lugar, a disseminação de câmaras fotográficas em si não é o aspeto fundamental. A questão é que através desse processo, como de outros processos artísticos, pode surgir outro tipo de "verdade", uma nova visão que contribui para o mundo. Em segundo lugar, o fato de mais pessoas tirarem fotografias, por si só, não significa que as pessoas têm poder. O que se faz com essas fotografias também deve ser considerado.

O que é novo e significativo, portanto, não é a vontade de uma arte que saia de si mesma para agir diretamente no mundo. É a forma hoje assumida por essa vontade, uma forma de assistência individual aos mais desfavorecidos que tanto as vanguardas artísticas como os construtores do socialismo rejeitavam até pouco tempo atrás. O sonho de uma arte que construa as formas de uma vida nova tornou-se o projeto modesto de uma "arte relacional": arte que busca criar não mais obras, mas situações e relações, e nas quais o artista, como diz um teórico francês dessa arte, presta à sociedade "pequenos serviços" próprios a reparar "as falhas do vínculo social (Rancière, 2004, para.8)

A arte não deve visar a uma transformação do mundo, mas da relação entre os sujeitos que constroem e partilham um mundo. Qualquer poder de transformação supõe uma redistribuição imaginária dos lugares, uma mobilidade ininterrupta das situações

subjetivantes (Mondzain, 2011, p.110). Ou, numa breve e incisiva reflexão de Jacques Rancière (2012, p.174), “trata-se de fazer com que a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa ser restituído, possa ser posto à sua disposição.”

No nosso mundo saturado de imagens, muitas vezes consideramos natural o poder transformador da criação de imagens e negligenciamos as restrições culturais, sociais e económicas que proíbem ou limitam as oportunidades de visualização de nós mesmos. Deveria ser óbvio, mas fazer fotografias nunca foi totalmente democrático ou acessível. O nosso projeto fotográfico demonstra o potencial de ensinar e habilitar sujeitos marginalizados e vulneráveis a visualizar as suas vidas e futuros, ainda que num pequeno vislumbre. A ideia de uma representação pura ou autêntica da realidade é falaciosa, mas o mais importante será procurar possibilidades de partilhar a subjetividade apresentada no trabalho que fazemos. Encontrar maneiras de aprender sobre as experiências e pontos de vista de outras pessoas e imaginar maneiras de representá-los juntamente com a nossa própria visão.

Cabe aqui também salientar o que nós aprendemos com o Sílvia sobre o que a fotografia pode ser. Como argumenta Ariella Azoulay (2016, pp.190-191), a fotografia não é sobre o mundo, nem funciona fora das restrições do mundo, mas sim é parte do mundo. As fotografias ensinam-nos não apenas sobre o mundo nelas representado, mas também, e muitas vezes principalmente, sobre as maneiras como a fotografia é praticada e partilhada com outras pessoas e sobre a complexa teia de relações que é sustentada pela prática fotográfica. A colaboração com o Sílvia não se limitou à questão de como o envolver no ato fotográfico, mas também em perguntar como a própria fotógrafa se envolve com o ato da fotografia. Ao longo do processo de produção de fotografias, o Sílvia fez as imagens de que gosta. Não são necessariamente as que eu faria e percebi que precisava olhar mais para aquelas que ele escolheu fazer e educar-me a mim própria sobre o que tenho vindo a perder enquanto fotógrafa. É neste sentido que o processo colaborativo se desenrola e revela algo mais interessante do que eu poderia produzir sozinha como documentarista.

De igual modo, senti que as questões humanas e teóricas são mais importantes do que a tecnologia. O potencial do processo colaborativo não é apenas a relação com

quem pressiona o obturador, é mudar o que são “boas fotografias”, mudar o tipo de imagem que vemos, valorizamos, com a qual aprendemos.

O cerne da questão poderá então ser não escolher entre um género ou outro (fotografia participativa ou convencional) mas combinar diversas formas de representação multimédia: ao invés de olhar para um tipo de prática fotográfica em oposição a outro, sobre quem tira a fotografia e quem é o sujeito fotografado, pode ser mais útil focarmo-nos em como o atual modelo de imagem única pode ser alterado para construir representações mais complexas em vez de imagens icónicas / universais. E como as imagens da fotografia participativa podem ser combinadas com as dos fotógrafos profissionais para apresentar vários pontos de vista. Devemos buscar vários estilos e abordagens de fotografia. A fotografia participativa não deve ser usada para perseguir a ilusória “verdade”, uma imagem mais “autêntica”.

Compreendo a fotografia participativa como um espaço de experiências e de trocas, como uma possibilidade de expressão que escapa à homogeneidade visual repetida e esgotada que predomina na contemporaneidade. Certamente, novos fotógrafos documentais virão, novas propostas surgirão. Se a fotografia participativa será um modelo consolidado, só o futuro nos dirá. Refletindo sobre o seu potencial, e numa perspectiva de continuidade de produção e conseqüente evolução, é igualmente necessário que se continuem a despertar e a incentivar novos olhares sobre o que a fotografia tem para nos dar.

Na minha opinião, este método suscita dúvida, mas, ao mesmo tempo, curiosidade; incerteza, mas reflexão, e dificuldades, mas resultados satisfatórios. É possível que mundos desviantes e normativos se encontrem num projeto colaborativo de fotografia. No final de tudo, gostaria que o meu trabalho e do Sílvio fosse um testemunho do poder conetivo da arte. O que implica, portanto, uma mudança significativa nos nossos modelos de vida baseados no individualismo. Como seres humanos, somos capazes de influenciar os outros com o nosso poder da intenção, e por isso, precisamos de ter a consciência de que só nos resta o mundo que cocriamos com as outras pessoas. Tudo está conectado, inclusive os nossos pensamentos.

Na sequência deste projeto académico, mantenho o meu empenho pessoal em continuar a trabalhar com pessoas vulneráveis e marginalizadas. Será um processo contínuo impulsionado pelas relações que construímos no presente projeto, pela minha

curiosidade sobre como as referidas pessoas entendem e desejam representar as suas experiências e pelo meu interesse em explorar o potencial de apresentar os seus pontos de vista a par do meu.

Além disso, manifesta-se também a expectativa de que este estudo possa servir de incentivo para fotógrafos que pretendam levar adiante a prática da fotografia participativa.

REFERÊNCIAS

- Action Aid. (2021). Changing the world with women and girls. ActionAid UK. <https://www.actionaid.org.uk/our-work>
- Alam, S. (2013). Shahidul News. Shahidul News. <https://shahidulnews.com/tag/out-of-focus/>
- Albrecht, El. (2016). Jeff Wall. ArtAsiaPacific. <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/JeffWall>
- Arbus, D. (1970). A jewish giant at home with his parents in the Bronx, New York [Photography]. Princeton University Art Museum, Princeton, New Jersey, United States. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/14104>
- Agee, J. & Evans, W. (1939). Let Us Now Praise Famous Men. Houghton Mifflin Company. <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/moser/Eng%201010%20fall%2015/Agee%20let%20us%20now%20praise%20fammen.pdf>
- Allen, E. (2016). Wendy Ewald by Esther Allen—BOMB Magazine. <https://bombmagazine.org/articles/wendy-ewald/>
- Als, H. (2016). Nan Goldin's Life in Progress. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/nan-goldins-the-ballad-of-sexual-dependency>
- Archer, D. et al. (1996). Action research report on REFLECT, Regenerated Freirean Literacy through Empowering Community Techniques: The experiences of three REFLECT pilot projects in Uganda, Bangladesh, El Salvador. https://www.researchgate.net/publication/44822646_Action_research_report_on_REFLECT_Regenerated_Freirean_Literacy_through_Empowering_Community_Techniques_the_experiences_of_three_REFLECT_pilot_projects_in_Uganda_Bangladesh_El_Salvador
- ASX, E. (2010). 'Tulsa'—An Essay by Larry Clark (1971). American Suburb X. <https://americansuburbx.com/2010/10/larry-clark-tulsa-essay-by-larry-clark.html>
- Avedon, R. (1980). My photographs don't go below the surface. Photo Quotes. <https://photoquotes.com/quote/my-photographs-don---t-go-below-the-surface--they->
- Azoulay, A. (2008). The civil contract of photography. Zone Books. <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/11/ariella-azoulay-the-civil-contract-of-photography.pdf>
- Azoulay, A. (2016). Photography consists of collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, 31, 187–201. https://www.researchgate.net/profile/Ariella-Azoulay/publication/301718016_Photography_Consists_of_Collaboration_Susan_Meiselas_Wendy_Ewald_and_Ariella_Azoulay/links/5c20a081a6fdccfc7064dc26/Photography-Consists-of-Collaboration-Susan-Meiselas-Wendy-Ewald-and-Ariella-Azoulay.pdf
- Baird, N. (n/d). Jo Spence. The Gypsies and Travellers Archive (1973-75). British Photography. <http://www.britishphotography.org/artists/19153/ei/1954/jo-spence-jo-spence-the-gypsies-and-travellers-archive-1973-75>
- Barthes, R. (1980). A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Edições 70, Lisboa
- BBC. (2001). Woman's Hour -Moyra Peralta. BBC. http://www.bbc.co.uk/radio4/womanshour/2001_50_mon_05.shtml

- Beckitt. (2010). Visual literacy: Newseum- Tom Galish. Seeing Visually. <http://seeingvisually.blogspot.com/2010/10/newseum-tom-gralish.html>
- Berger, J. (2016). Para entender la fotografia (2ª). Editorial Gustavo Gili. Barcelona
- Berlinde, Â. (2012). [TUPINAMBÁ// workshops of self-representation with indigenous communities]. Obtido 27 de janeiro de 2021, de <https://vimeo.com/55771401>
- Bertrand, M. (2015). A tool for social change: Community photography at Belfast exposed. *Revue LISA/LISA e-Journal. Littératures, Histoire Des Idées, Images, Sociétés Du Monde Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-Speaking World.* <http://journals.openedition.org/lisa/8770>
- Bessa-Luís, A. (sem data). Escritas.org. <https://www.escritas.org/pt/t/38111/animais-eles-sao-a>
- Bicker, Phil. (2012). Portraits of the Homeless by Lee Jeffries. *Time.* <https://time.com/3785517/portraits-of-the-homeless-by-lee-jeffries/>
- Biondi, A., & Teixeira, R. T. (2020). Inscrição de alteridade, artefaturização do olhar: A fotografia de sujeitos vulneráveis em Lee Jeffries. *Galáxia (São Paulo)*, 45, 124–138. <https://doi.org/10.1590/1982-25532020345024>
- Birkbeck Media Library. (2018). Cultural sniping: Photographic collaborations in the Jo Spence Memorial Library Archive [Fotografia]. <https://www.flickr.com/photos/birkbeckmediaservices/28121039678/>
- Bishopsgate Institute. (n/d). Moyra Peralta Archive. Bishopsgate Institute. <https://www.bishopsgate.org.uk/collections/moyra-peralta-archive>
- Blog, T. A. (2016). Remembering Colin Low and the Fogo Process. *Acadiensis.* <https://acadiensis.wordpress.com/2016/03/29/remembering-colin-low-and-the-fogo-process/>
- Boenisch, G. (2015). Marie-Hélène Bacqué, Carole Biewener, L'Empowerment, une pratique émancipatrice? Paris, Éd. La Découverte, coll. Poche, 2013, 175 pages. *Questions de communication*, 27, 386–387.
- Bourgeois, P., & Schonberg, J. (2009). *Righteous dopefiend*. University of California Press.
- Bourriaud, N. (1998). Relational aesthetics. *Les presses du réel.* <https://kvelv.files.wordpress.com/2013/10/bourriaud-nicolas-relational-aesthetics-kap-space-time-exchange-factors.pdf>
- Briski, Z. & Kauffman, R. (2004). *Born into brothels* [Documentário]. Red Light Films, Inc.
- Carlson, P. (1987). Shooting from the heart. *Washington Post.* file:///C:/Users/Isabel%20Leal/Zotero/storage/J2JYDU4V/jim_hubbard_washington_post.pdf
- Caroline, W., Burris, M. A. (1994). Empowerment through photo novella: Portraits of participation. *Health Educational Quarterly*, 21(2), 171–186. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.906.6918&rep=rep1&type=pdf>
- Catalani, C., & Minkler, M. (2010). Photovoice: A review of the literature in health and public health. *Health Education & Behavior*, 37(3), 424–451. <https://doi.org/10.1177/1090198109342084>
- Chambers, R. (1994). *The Origins and Practice of Participatory Rural Appraisal* (Vol. 22). Pergamon. https://entwicklungspolitik.uni-hohenheim.de/uploads/media/Day_4_-_Reading_text_8_02.pdf
- Country, N. Y. (2011). *Next Year Country: The Founding of the Co-operatives.*

Next Year Country. <http://nextyearcountrynews.blogspot.com/2011/01/founding-of-co-operatives.html>

Cousinou, P. M. (2014). Invisibility as a form of epistemic violence. A reflection on Alfredo Jaar photographic work. Em *En los entornos contemporáneos* (pp. 1–15). Cuadernos del aula. https://www.academia.edu/12633581/Invisibility_as_a_form_of_epistemic_violence_A_reflection_on_Alfredo_Jaars_photographic_work_2014_

Creighton, G. et al. (2018). Photovoice ethics: Critical reflections from men's mental health research. *Qualitative Health Research*, 28(3), 446–455. <https://doi.org/10.1177/1049732317729137>

Didi-Huberman, G. & Zimmermann, L. (2006). La imagen arde. Em *Penser par les images: Autour des travaux de Georges Didi-Huberman* (pp. 11–52). Editions Cécile Default. https://www.academia.edu/27695541/Didi_huberman_La_Imagen_Arde

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial Buenos Aires. https://books.google.pt/books?id=McsVBAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=didi-huberman+pueblos&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=didi-huberman%20pueblos&f=false

Dodd, S. (2020). *Ethics and integrity in visual research methods*. Emerald Group Publishing.

https://books.google.pt/books?id=4jTnDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Ethics+and+Integrity+in+Visual+Research+Methods&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Ethics%20and%20Integrity%20in%20Visual%20Research%20Methods&f=false

Dreiser, P. (2006). Social Representation. Em L. Warren (ed.). *Encyclopedia of twentieth-century photography: Vol. I- III* (pp. 1447–1451). Routledge. http://index-of.co.uk/Ebooks/Encyclopedia%20of%20Twentieth-Century%20Photography%20%20Volumes%20I.%20II.%20III_tqw__darksiderg.pdf

Britannica (n/d). Lewis W. Hine : Biography, photography, & facts. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Lewis-W-Hine>

Ewald, W. (2016a). *Portraits and Dreams*. Wendy Ewald. <https://wendyewald.com/portfolio/portraits-and-dreams/>

Ewald, W. (2016b). *Black self/white self*. Wendy Ewald. <https://wendyewald.com/portfolio/black-self-white-self/>

Ewald, W. (2020). *Wendy Ewald, photographer*. Wendy Ewald. <https://wendyewald.com/about>

Fairey, T., & Orton, L. (2019). Photography as dialogue. *Photography and Culture*, 12(3), 299–305. <https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1669992>

Ferreira, Â. (2016). *O espelho do índio: A estética da afetividade no autorretrato da criança indígena na fotopintura*. (Tese de Doutorado, Universidade do Minho) <http://repositorium.sdum.uminho.pt/>

Foucault, M., & Gordon, C. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977* (1st American ed). Pantheon Books. https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_Power_Knowledge_Selected_Interviews_and_Other_Writings_1972-1977.pdf

Fotokids. (n/d). *Fotokids: The original!* <https://fotokidsoriginal.org/about/>

Fox, P. (2014). *Dialogues and perspectives, collaboration in focus: Anthony Luvera in conversation with Patrick Fox*. Luvera. <http://www.luvera.com/dialogues-and-perspectives-collaboration-in-focus-anthony-luvera-in-conversation-with->

patrick-fox/

Frank, R. (1955). Canal Street, New Orleans [Fotografia]. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265017>

Freire, P. (1970). Pedagogia do oprimido (23ª). Paz e Terra. <https://cpers.com.br/wp-content/uploads/2019/10/Pedagogia-do-Oprimido-Paulo-Freire.pdf>

Freund, G. (2017). La fotografía como documento social. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

Geo, D. (2006). Documentary Photography. Em L. Warren (ed.). Encyclopedia of twentieth-century photography: Vol. I- III (pp. 402-410). Routledge. http://index-of.co.uk/Ebooks/Encyclopedia%20of%20Twentieth-Century%20Photography%20%20Volumes%20I.%20II.%20III_tqw__darksiderg.pdf

Gigena, G. H. (2008). Jaar Alfredo: La politica de las imagenes(opt). Metales Pesados. https://www.academia.edu/34585639/Jaar_Alfredo_La_Politica_De_Las_Imagenes_opt

Goffman, E. (1963). Stigma: Notes on the management of spoiled identity. Penguin Books. <https://www.freelists.org/archives/sig-dsu/11-2012/pdfKhTzvDli8n.pdf>

Goldberg, J. (sem data). Projects. Jim Goldberg. <https://jimgoldberg.com/>

Goldin, N. (1983). Nan Goldin. Nan and Brian in Bed, New York City [Fotografia]. MoMA. New York, United States. <https://www.moma.org/collection/works/101659>

Goldin, N. (1984). Nan one month after being battered [Fotografia] Tate Gallery. London. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>

Goldin, N. (1996). The Ballad of Sexual Dependency. <https://americansuburbx.com/wp-content/uploads/2012/09/nan-goldin-ballad-of-sexual-dependency.pdf>

Gordon, R. (2006). Lewis Hine. Em L. Warren (ed.). Encyclopedia of twentieth-century photography: Vol. I- III (pp. 697-700). Routledge. http://index-of.co.uk/Ebooks/Encyclopedia%20of%20Twentieth-Century%20Photography%20%20Volumes%20I.%20II.%20III_tqw__darksiderg.pdf

Han, C. S., & Oliffe, J. L. (2016). Photovoice in mental illness research: A review and recommendations. *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, 20(2), 110–126. <https://doi.org/10.1177/1363459314567790>

Harley, A. (2012). Picturing reality: Power, ethics, and politics in using Photovoice. *International Journal of Qualitative Methods*, 11(4), 320–339. <https://doi.org/10.1177/160940691201100402>

Holert, T. (n/d). Tom Holert on Nan Goldin. *Art Forum*. <https://www.artforum.com/print/200303/nan-goldin-4292>

Jeffries, L. (n/d). Lost Angels. Lee Jeffries. <https://lee-jeffries.co.uk/lost-angels>
Journeyman Pictures. (2008). Out of the dump—Guatemala. <https://www.youtube.com/watch?v=azpveltkU3U>

Kyriacou, E. (2018). Banal and quotidian spaces. Ed Ruscha. Medium. <https://medium.com/@eleenakyriacou/banal-and-quotidian-spaces-ed-ruscha-9e52eb8b4b8a>

Kotz, L. (1998). Aesthetics of intimacy. *The passionate camera: photography and bodies of desire* (Deborah Bright, pp. 204–215). Routledge. <https://faculty.ucr.edu/~ewkotz/texts/Kotz-1998-intimacy.pdf>

- Luvera, A. (2006). Luvera. <http://www.luvera.com/photographs-and-assisted-self-portraits/>
- Luvera, A. (2010). Cross, K, & Peck, J. (eds.). Residency. Em *Photographies* (Vol. 3). <http://www.luvera.com/residency-photographies/>
- Luvera, A. (2011). Luvera. <http://www.luvera.com/residency/>
- Luvera, A. (2013). Not going shopping: The first workshop. Not going shopping. <http://notgoingshopping.blogspot.com/2013/08/the-first-workshop-for-not-going.html>
- Luvera, A. (2016). Assembly. <https://vimeo.com/189320292>
- Mack. (sem data). Pictures From Home Larry Sultan. <https://mackbooks.co.uk/products/pictures-from-home-br-larry-sultan>
- Mapp, S., & Gabel, S. G. (2019). It is easier to build strong children than to repair broken men. *Journal of human rights and social work*, 4(3), 145–146. <https://doi.org/10.1007/s41134-019-00106-z>
- Marques, Â. C. S. (2011). Comunicação, estética e política: A partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. ISSN 1982-2553, 0(22), Article 22. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7047>
- Mayhew, H. (1851). London labour and the London poor (Vol. 3). The Project Gutenberg ebook. eBookForge Online and Distributed Proofreading Team. <https://www.gutenberg.org/files/57060/57060-h/57060-h.htm>
- Mead, M. (1975). Worth and Adair: Through Navajo eyes: An exploration of film communication and anthropology. 2 (2), 122-124. <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss2/8>
- Meixler, E. (2018). Inside Shahidul Alam's Journey from Photographer to Prisoner. *TIME*. <https://time.com/5475494/shahidul-alam-bangladesh-journalist-person-of-the-year-2018/>
- Minh ha, T.T. (1983). Reassemblage Trinh T Minh ha 1983. <https://www.youtube.com/watch?v=FSZaRHg0xVs>
- Mondzain, M-J. (2011). Nada Tudo Qualquer coisa: Ou a arte das imagens como poder de transformação. Em Rodrigo Silva e Leonor Nazaré (orgs.), *A República por vir: arte, política e pensamento para o Século XXI*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. <https://pdfslide.net/reader/f/mondzain-nada-tudo-qualquer-coisa-ou-a-arte-das-imagens-como-poder-de-transformacao>
- Muller, T. e Pastor, S. (2006). País de luz: Talleres de fotografia social, TAFOS, Perú 1986-1998. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://www.thomasmullerperu.com/wp-content/uploads/2018/01/Pais-Luz-Talleres-de-Fotografia-Social-TAFOS-Peru-1986-1998.pdf>
- Nairne, S. (2011). The Observer Magazine, Text by Sandy Nairne. Nadav Kander. <https://www.nadavkander.com/essays-reviews/the-observer-magazine-text-by-sandy-nairne>
- Nates, Ó. C. (2016). In the American West de Richard Avedon: La serie completa comentada. Oscar en Fotos. <https://oscarenfotos.com/2016/12/11/in-the-american-west-de-richard-avedon-la-serie-completa-comentada/>
- Net, M. A. (n/d). Homes for America [Text]. Medien Kunst Netz; Media Art Net. <http://www.medienkunstnetz.de/works/homes-for-america/>
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. Bloomington. United

States.<http://personal.psu.edu/kns5319/ARCH%20130/Bill%20Nichols%20-%20%20Introduction%20to%20documentary.pdf>

O'Hagan, S. (2014). Larry Clark's photographs: «Once the needle goes in, it never comes out». *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy>

O'Hagan, S. (2015). Jeff Wall: «I'm haunted by the idea that my photography was all a big mistake». *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show>

Ortuño-Mengual, P., & Gallego, G. (2017). Reescribiendo la ciudad: Contranarrativas urbanas en la obra de Martha Rosler, Janet Cardiff y Candy Chang. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30, 111–127. <https://doi.org/10.5209/ARIS.56459>

Packard, C. (2014). Martha Rosler tackles the problem of representation. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/155794/martha-rosler-tackles-the-problem-of-representation/>

Peralta, Moyra. (2013). Moyra Peralta in Spitalfields. *Spitalfields Life*.
<https://spitalfieldslife.com/2013/07/24/moyra-peraltas-street-portraits/>

Peralta, M. (n/d). Homeless Photography by Moyra Peralta – Bio. Peralta Moyra.
<http://www.peralta.moyra.zen.co.uk/bio.htm>

Peralta, M. (n/d). Nearly Invisible—Street Photographs. Peralta Moyra.
<http://www.peralta.moyra.zen.co.uk/book.htm>

Pereira, A. C. (2014). As vozes do silêncio. *Público*.
<https://www.publico.pt/2014/06/30/sociedade/reportagem/as-vozes-do-silencio-1660969>

Pérez, J. M. (2019). Política de las imágenes. Hacia una praxis docente para el sistema de la visualidad contemporánea.
https://www.academia.edu/39555277/Pol%C3%ADtica_de_las_im%C3%A1genes_Hacia_una_praxis_docente_para_el_sistema_de_la_visualidad_contempor%C3%A1nea_CA_P_1_La_construcci%C3%B3n_del_aula_como_%C3%A1gora_de_debate_Elementos_para_deconstruir_la_visualidad_contempor%C3%A1nea

Polanco, A. F. (2009). Pensar con imágenes: Historia y memoria en la época de la googleización. *Arte y política: Argentina, Brasil, Chile y España 1989-2004*.
https://www.academia.edu/2101007/_Pensar_con_im%C3%A1genes_historia_y_memoria_en_la_%C3%A9poca_de_la_googleizaci%C3%B3n_

POV. (2020). Official Trailer portraits and dreams.
https://www.youtube.com/watch?v=Kl5KgVCsSrc&feature=emb_logo&ab_channel=POV

Quick, J. (2018). Pasteup pictures: Ed Ruscha's every building on the sunset strip. *The Art Bulletin*, 100(2), 125–152. <https://doi.org/10.1080/00043079.2018.1393327>

Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Librairie Arthème Fayard.
http://ekldata.com/XZz9Z16YQK5qI4w_LYLvfQTNYSM/Ranciere-Le-Maitre-Ignorant.pdf

Rancière, J. (1996). *O desentendimento: Política e filosofia*. Editora 34.
<https://psicanalisespolitica.files.wordpress.com/2014/10/rancic3a8re-jacques-o-desentendimento-polc3adtica-e-filosofia.pdf>

Rancière, J. (2000). *A Partilha do Sensível*. Editora 34.

- <https://pt.scribd.com/doc/220900840/Jacques-Ranciere-A-Partilha-Do-Sensivel>
Rancière, J. (2001). Ten thesis on politics. *Theory & Event* 5:3, 1–16.
- Rancière, J. (2007). Le travail de l'image. *Multitudes*, nº28, 195-210.
<https://doi.org/10.3917/mult.028.0195>
- Rancière, J. (2008). O espetador emancipado. Editora WMF Martins Fontes Ltda.,
https://iedamagri.files.wordpress.com/2018/04/ranciere_espectador-emancipado.pdf
- Rancière, J. (2011). The Thinking of Dissensus: Politics and aesthetics. *Reading Rancière*, 1–17.
- Rancière, J. (2012). Os intervalos do cinema. Lisboa. Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2017). As desventuras do pensamento crítico. *Política*, 79–102.
<https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2014/10/agamben-marramao-rancic3a8re-sloterdijk-polc3adtica.pdf>
- Régio, José. (1926).
Régio, J. (1925). José Régio—Poemas escolhidos. *Escritas.org*.
<https://www.escritas.org/pt/jose-regio>
- Riis, J.A. (1890). *How the Other Half Lives*, by Jacob A. Riis: A Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm>
- Roob, A. (2008). *John Thomas Smith and the Invention of Investigative Social Reportage IV: Inner Africa*. Melton Prior Institute. <http://www.meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=118&language=English>
- Rosler, M. (1981). In, around and afterthoughts (on documentary photography) (pp. 300–333). <https://www.oca-student.com/sites/default/files/oca-content/key-resources/res-files/rosler.pdf>
- Salon Film. (2017). *The Subject of Study: Anthony Luvera*.
https://www.youtube.com/watch?v=0-h_VGLxFHw
- Schwartz, D. (2006). Nan Goldin. Em L. Warren (ed.). *Encyclopedia of twentieth-century photography: Vol. I- III* (pp. 621-624). Routledge. http://index-of.co.uk/Ebooks/Encyclopedia%20of%20Twentieth-Century%20Photography%20%20Volumes%20I.%20II.%20III_tqw__darksiderg.pdf
- Scott, A. K. (n/d). What Resulted When a Photographer Gave Rural Children Cameras. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/what-resulted-when-a-photographer-gave-rural-children-cameras>
- Sherer, S. (2006). Larry Clark. Em L. Warren (ed.). *Encyclopedia of twentieth-century photography: Vol. I- III* (pp. 284-285). Routledge. http://index-of.co.uk/Ebooks/Encyclopedia%20of%20Twentieth-Century%20Photography%20%20Volumes%20I.%20II.%20III_tqw__darksiderg.pdf
- Shootback Project. (sem data). Shootback Project. <http://www.shootbackproject.org/blog/>
- Singleton, P. (2017). Luvera on participation. *Facilitate Urban Photography*. <https://facilitateurbanphotography.wordpress.com/2017/06/19/luvera-on-participation/>
- Solomon-Godeau, A. (1994). *Inside/Out* (pp. 49–61). *Photopedagogy*. https://www.photopedagogy.com/uploads/5/0/0/9/50097419/week_5_abigail_solomon-godeau_inside_out.pdf
- Sontag, S. (1978). *On photography* (4ª). A Delta Book. <https://web.colby.edu/garygreen-courses/files/2012/02/On-Photography001.pdf>
- Sontag, S. (2015). *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Quetzal Editores.
- Space. (2012). *Jo Spence: Work (Part I & II)*. Docplayer.

<https://docplayer.net/17035132-Jo-spence-work-part-i-ii.html>

Spence, J. (1974). Contact Sheet—Gypsies—Jo Spence—Hyman Collection—British Photography [Fotografia]. <http://www.britishphotography.org/artists/19153/10464/jo-spence-contact-sheet---gypsies?r=artists/19153/e/1954/jo-spence-jo-spence-the-gypsies-and-travellers-archive-1973-75>

Spitalfields. (2013). Moyra Peralta's Street Portraits. Spitalfields Life. <https://spitalfieldslife.com/2013/07/24/moyra-peraltas-street-portraits/>

Szlezák, K.-S. (2009). The Ellis Island Experience: Through the Eyes of Lewis Hine. 71-89. Aspeers. <http://www.aspeers.com/2009/szlezak>

Than, T. T. H. (1998). Video for Development: A Casebook from Vietnam. Oxfam. <https://books.google.pt/books?id=3UFxaCaSq8oC&pg=PT2&dq=su+brADEN&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwje7Jn8ut7xAhVF-qQKH5DVOQ6AEwAHoECAgQAg#v=onepage&q=su%20brADEN&f=false>

The University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. (sem data). Navajo Film Themselves: Giving background to the 1966 film series. Penn Museum. <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>

Turnbull, G.-R. (2016). Photography and collaboration. Photography as Social Practice. <http://www.asocialpractice.com/author/gemma/>

Vision Maker Media. (2012). Navajo Film Themselves Trailer. <https://www.youtube.com/watch?v=FWMO2UGfaBI&feature=youtu.be>

Wang, C., & Burris, M. A. (1997). Photovoice: Concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education & Behavior*, 24(3), 369–387. <https://doi.org/10.1177/109019819702400309>

Weeler, S.B. (2006). Abigail Solomon-Godeau. Em L. Warren (ed.). *Encyclopedia of twentieth-century photography: Vol. I, II, III* (pp. 1461–1462). Routledge. http://index-of.co.uk/Ebooks/Encyclopedia%20of%20Twentieth-Century%20Photography%20%20Volumes%20I.%20II.%20III_tqw__darksiderg.pdf

Weil, S. (1955). *Réflexions sur le bon usage des études scolaires en vue de l'amour de Dieu*. <https://www.sainte-rosalie.org/attachments/SimoneWeil.pdf>

Wikipedia. (2021). Jacob Riis. Em Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacob_Riis&oldid=1012813029

Wray, A. (2018). A completely true work of fiction: Jim Goldberg's raised by wolves. Magnum Photos. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/jim-goldberg-raised-by-wolves/>

ANEXOS

Anexo A - Declaração de cedência de Direitos de Imagem

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA ARTES
E DESIGN

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu SILVIO MANUEL GONÇALVES FERREIRA

Portador do CC nº 10782990 válido até 27/10/2030

Residente em _____

declaro para os devidos efeitos ceder, sem qualquer limite de tempo, os direitos de imagem e direitos conexos decorrentes da minha participação no Projeto de Fotografia Colaborativa ao Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Media Artes e Design, e à Autora do projeto.

Aceito e autorizo que o material fotografado seja utilizado parcial ou integralmente para qualquer fim legítimo, nomeadamente para a divulgação e promoção do projeto fotográfico, em qualquer suporte conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online.

O Departamento de Artes e Imagem e a Autora obrigam-se a respeitar integralmente os direitos morais decorrentes da prestação do interveniente, sem lesar o bom nome e reputação, a imagem, a palavra e a reserva da intimidade da vida privada e familiar que não tenha sido autorizada pelos mesmos.

Porto, _____ de 2020

O Interveniente: SILVIO FERREIRA

Escola Superior de Media Artes e Design
Rua D. Sancho I, n.º 981
4480-876 Vila do Conde Portugal

T. +351 252 291 700
E. geral@esmad.ipp.pt

Anexo B - Cronograma

Pré-Produção

	12/10 - 17/10	19/10 - 24/10	26/10 - 31/10	2/11 - 7/11	9/11 - 14/11	16/11 - 21/11	23/11 - 28/11	30/11 - 12/12
	1	2	3	4	5	6	7	8
	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S
Pré-Produção								
Pesquisa de autores e estruturação do ensaio								
Pesquisa de uma entidade parceira; reunião com o coordenador do Projeto CONTA'TO e com o participante Sílvio Ferreira.								
Recolha de informação sobre a temática do consumo de substâncias psicoativas.								

Produção

	23/11 - 28/11	(...)	4/1 - 9/1	(...)	8/2 - 13/2	15/2 - 20/2	22/2 - 27/2	1/3 - 6/3	(...)	12/4 - 17/4	19/4 - 24/4
	7	(...)	13	(...)	18	19	20	21	(...)	27	28
	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S
Produção											
Workshop de fotografia na CONTA'TO											
Trabalho do participante/captação de fotografias (1ª película fotográfica)											
Estudos práticos para o trabalho criativo próprio											
1ª sessão de avaliação intermédia											
Trabalho do participante/captação de fotografias (2ª película fotográfica)											
Trabalho do participante/captação de fotografias (3ª película fotográfica)											
Desenvolvimento do trabalho criativo próprio											
Pré-seleção de imagens do participante											
2ª sessão de avaliação intermédia											

	26/4 - 1/5	3/5 - 8/5	10/5 - 15/5	17/5 - 22/5	24/5 - 29/5	31/5 - 5/6	7/6 - 12/6	(...)	21/6 - 26/6	28/6 - 3/7	5/7 - 10/7
	29	30	31	32	33	34	35	(...)	37	38	39
	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S
Produção											
Workshop de fotografia na CONTA'TO											
Trabalho do participante/captação de fotografias (1ª película fotográfica)											
Estudos práticos para o trabalho criativo próprio											
1ª sessão de avaliação intermédia											
Trabalho do participante/captação de fotografias (2ª película fotográfica)											
Trabalho do participante/captação de fotografias (3ª película fotográfica)											
Desenvolvimento do trabalho criativo próprio											
Pré-seleção de imagens do participante											
2ª sessão de avaliação intermédia											
Desenvolvimento do trabalho criativo próprio											
Estudos práticos sobre o livro e locais de exposição											
Desenvolvimento do Ensaio Teórico											
3ª sessão de avaliação intermédia											
Proposal											

Pós-Produção

	28/6 - 3/7	5/7 - 10/7	12/7 - 17/7	19/7 - 24/7	26/7 - 31/7	2/8 - 7/8	9/8 - 14/8	16/8 - 21/8	23/8 - 28/8	30/8 - 4/9	6/9 - 11/9	13/9 - 18/9
	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S	S T Q Q S
Pós-Produção												
Seleção e edição das imagens												
Criação do conceito editorial do livro de fotografia												
Conceção gráfica do livro de fotografia (designer João Lopes)												
Redação do texto de apresentação e epílogo do livro de fotografia												
Atualização do ensaio teórico												
Planeamento da colagem de cartazes de rua												
Finalização layout do livro de fotografia												
Colagem dos cartazes de rua												
Conclusão da redação do ensaio												
Teste de impressão do livro de fotografia/imagens												
Finalização do livro de fotografia												
Entrega do Projeto Final (teórico e prático)												

Anexo C - Mapa da distribuição de cartazes (intervenção artística de rua)

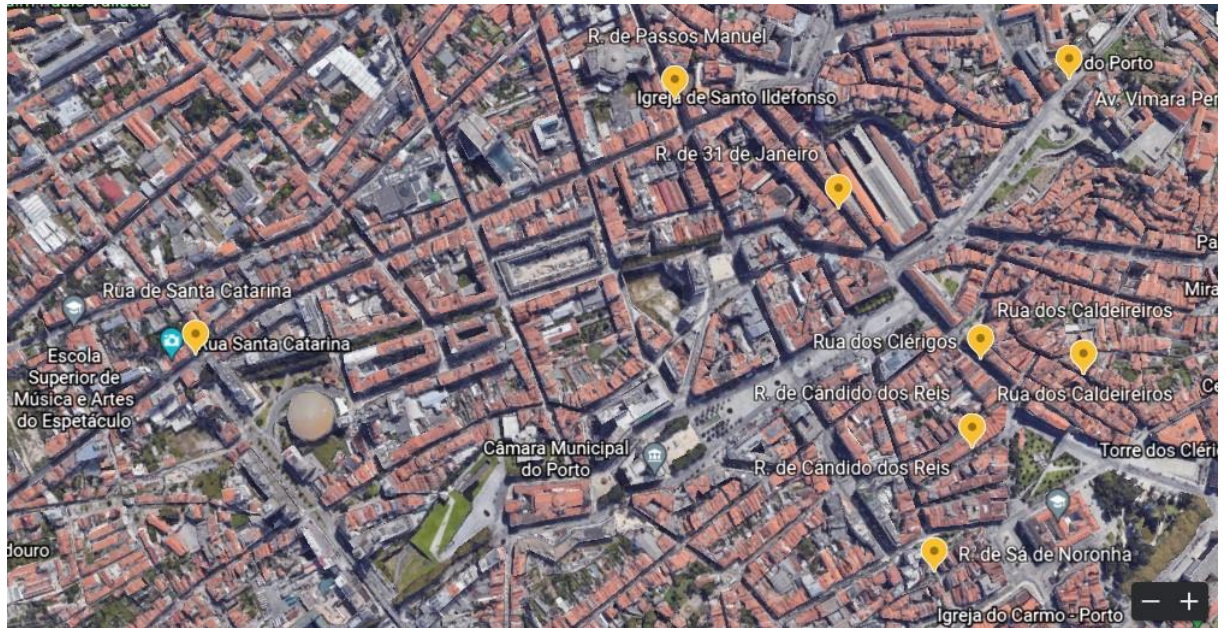


Figura 68 - Distribuição de cartazes, Porto, agosto e setembro 2021

Anexo D - Layout do Livro de Fotografia

