

## Apontamentos para uma fotografia dialógica<sup>1</sup>

Eduardo QUEIROGA<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais, MG

### RESUMO

O texto parte de incômodos e preocupações sobre alinhamentos da fotografia, relações desiguais de força e alguns de seus modos de funcionamento, para alcançar experiências na produção contemporânea que apontam para o que chamamos de “fotografia dialógica”. Aqui a fotografia é trabalhada como antídoto de si. Nos apoiamos em reflexões de diversos autores e autoras como Ariella Azoulay, Georges Didi-Huberman, Paulo Freire, Antonio Bispo dos Santos, entre outros. Tatiana Altberg e o projeto Mão na Lata, a cocriação em Marilene Ribeiro e a experiência no Museu da Parteira são exemplos de obras fotográficas que se articulam com as ideias aqui desenvolvidas. Os apontamentos surgem de uma pesquisa mais ampla, com foco nos processos criativos e autoria na fotografia.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; dialógica; antídoto, processos criativos, autoria.

Esta escrita se faz sobre uma trama complexa, tecida por incômodos, preocupações, alertas, mas também por esperanças e vivências enriquecedoras. Ou seja, fios que, vistos isoladamente, talvez não se combinem ou mesmo explicitem contradições, mas que são parte indissociável daquilo que chamamos fotografia. De um lado é preciso reafirmar e não se deixar esquecer das relações desiguais de poder que atravessam a produção fotográfica e seu alinhamento com interesses de exploração e extrativismo, por outro lado também temos um sem número de exemplos de projetos e experiências que apontam para maneiras outras de fazer fotografia, que apostam no diálogo e no encontro.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP19 Fotografia, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, e-mail: queiroga.eduardo@gmail.com.

---

Propomos, então, um percurso que vislumbra entender a fotografia como possibilidade de ser seu próprio antídoto, mas sem perder de vista essas advertências que nos exigem atenção constante, o entendimento de que seu modo de funcionamento pode ser acionado para diferentes interesses, se aproximando do dito popular que diz que é a dose que distancia o veneno do remédio – aqui não se trata tanto da dose, mas do procedimento como um todo.

Não são poucos os exemplos de usos da fotografia que causam incômodos ou preocupações. Não há neutralidade na fotografia, apesar dos muitos discursos que defendem sua natureza indicial, não mediada ou mesmo do caráter maquínico desta imagem. Para John Tagg,

A codificação e decodificação em fotografias é o produto do trabalho de indivíduos históricos concretos, eles próprios reciprocamente constituídos como sujeitos de ideologia no processo histórico em desenvolvimento. Além disso, este trabalho ocorre em contextos sociais e institucionais específicos. As fotografias não são ideias, são elementos materiais que são produzidos por um determinado e sofisticado modo de produção, e que são distribuídos, disseminados e consumidos dentro de um determinado conjunto de relações sociais; são imagens que adquirem significado e são compreendidas no quadro das próprias relações de sua produção e que se situam num complexo ideológico mais amplo, que por sua vez deve estar relacionado com os problemas práticos e sociais que o sustentam e lhe dão forma (TAGG, 2005, p. 242).

A fotografia é comumente vista como uma reprodução – de caráter inofensivo – dos objetos, das pessoas e dos costumes: as autoridades alfandegárias não barrarão nossas milhares de fotografias trazidas de outros países em nossos cartões de memória abarrotados, assim como, em santuários ambientais protegidos, encontraremos plaquinhas dizendo que dali só se pode “tirar” fotos. O ato de fotografar, no senso comum, parece não configurar um delito de expropriação, como se apenas fizesse surgir um duplo do mundo – neutro e inócuo, apesar de muito útil para a disseminação de conhecimento, para a documentação e catalogação das coisas, dos territórios, das pessoas, dos costumes. Ariella Azoulay, no entanto, nos alerta para esse direito de fotografar que pertence a uns, em detrimento dos desejos de outros, os fotografados. “A aquisição dos direitos de disseccionar e estudar os mundos das pessoas [...] e transformar seus fragmentos em obras a serem meticulosamente copiadas, com exatidão e precisão, não é considerado um problema, mas um direito adquirido” (AZOULAY, 2019, p. 121). A autora tem se dedicado a discutir relações entre fotografia e o que ela chama de “violência imperial”, sobre como a técnica e a linguagem foram e continuam sendo acionadas em colaboração

---

com lógicas de dominação: ora apoiando ou sendo instrumento dessas estruturas, ora se valendo de privilégios por elas estabelecidos.

É bem interessante destacar aproximações fundamentais entre a ideia de “criação de novos mundos”, tão poeticamente defendida por produtores de imagens e as práticas de dominação, que se valem sempre do entendimento de que padrões alinhados com noções de progresso e desenvolvimento devem se sobrepor a outras maneiras de estar no mundo. Em outras palavras, estamos falando da divisão entre “atrasados”, “selvagens” e “bárbaros” de um lado e “evoluídos” do outro, validando o domínio de uns sobre outros, com os aniquilamentos e as violências que isso acarreta. Partindo de uma definição que vê a fotografia como uma plataforma onde se inscrevem os vestígios do encontro daqueles que estão presentes no momento da captura, sabendo que esse encontro pode não ter sido combinado ou mesmo permitido, ou seja, pode ser forçado ou mesmo inconsciente, por ato de vontade ou do acaso, Azoulay traz a ideia de “evento” ou “acontecimento”:

O acontecimento da fotografia está sujeito a uma forma única de temporalidade – é constituído por uma série infinita de encontros. O evento da fotografia tem duas modalidades diferentes – a primeira ocorre em relação à câmera ou em relação à sua presença hipotética, enquanto a segunda ocorre em relação à fotografia ou em relação à existência hipotética desta última (AZOULAY, 2015, p. 26).

Embora estejamos falando de algo muito potente – esses encontros imprescindíveis –, historicamente, se despreza a dependência disso para a existência da fotografia, excluindo a importância do fotografado, concentrando todo o mérito e reconhecimento sobre quem fotografa. Mesmo que a câmera propicie a oportunidade para “pessoas coincidirem no mesmo espaço e tempo, e assim participar na criação de algo comum, algo que não poderia ser produzido de outro modo, isto é, sem a presença e a participação de outros” (AZOULAY, 2019, p. 135), instituições poderosas como a imprensa, os museus, os arquivos ou a polícia agem na desvalorização, proibição ou criminalização da participação dos outros, “em uma tentativa de privar os participantes do evento fotográfico de seus direitos e de seu poder (AZOULAY, 2019, p.135). Na fotografia, a relação entre fotógrafos e fotografados comporta sempre distribuições desiguais de força. Aqui neste artigo estaremos observando com mais proximidade os processos criativos, ou seja, essa primeira modalidade citada pela autora que é aquela do momento da produção das imagens, da presença da câmera, como ela diz. Mas é importante não deixar passar um outro ator na cadeia de circulação e significação, que é

---

aquele que usa a fotografia: em alguns casos, esse sujeito pode ser o fotógrafo, mas nem sempre isso acontece. Aquele que utiliza a fotografia e a faz circular concentra, na maioria das vezes, o poder e é quem coloca as imagens a serviço de uma ou outra narrativa, que pode se distanciar dos interesses tanto dos fotografados quanto dos fotógrafos.

Ainda sobre “tirar fotos”, Georges Didi-Huberman nos interpela: “mas isso que é tomado, de quem exatamente o tomamos? Ficamos de fato com isso? E não seria preciso devolvê-lo a quem de direito? (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 169). Entender a disparidade nas relações de força entre fotógrafos e fotografados envolve perceber as questões éticas que fundamentam as práticas e apontar para alternativas. É preciso “tomar posição: recindir. Praticar uma fenda, uma fissura em um estado de fatos consensualmente dado como inelutável. Inventar, afirmar uma forma, mas como em negativo” (2018, p. 146). Necessitamos, pois, buscar essa fenda, essa afirmação como em negativo. Trabalhar com imagens é atuar no espaço da construção de significações, na abertura a interpretações. Não se resume à coleta de aspectos visíveis de um fenômeno, mas das relações que se estabelecem no entorno disso e nas aparições posteriores, quando as imagens circulam e se colocam em contato com outras imagens, com outros discursos, com outros fluxos narrativos – em consonância ou não com os fatos que a originaram.

É muito perigosa a generalização frequente que diz que toda fotografia estabelece diálogos com o fotografado. Na verdade esses diálogos são tão raros que, se fôssemos generalizar, talvez duvidássemos dessa capacidade: é mesmo possível estabelecer diálogos com o fotografado? Para além da potência não aproveitada – intencionalmente ou não – é muito recorrente a defesa da espontaneidade, da fotografia roubada, da comparação do fotógrafo com um caçador de imagens – que anda na espreita, sem ser percebido. A instauração de uma fotografia dialógica demanda um esforço, uma outra dinâmica, um colocar-se em movimento que não é fruto do acaso ou da inércia, mas de uma tomada de posição.

A dialogicidade é uma categoria trabalhada por Paulo Freire, algo que se dá nas dimensões da ação e da reflexão. “Não há palavra verdadeira que não seja práxis” (2015, p. 107). Dele vem a inspiração por alternativas à prática opressora – que nós aproximamos também da fotografia – acompanhadas da “exigência existencial” de disponibilidade ao diálogo: “o sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na história” (FREIRE, 2016, p. 133). Para esse autor, é

---

fundamental partirmos da noção de “ser de relações e não só de contatos, não apenas está no mundo, mas com o mundo. Estar com o mundo resulta de sua abertura à realidade, que o faz ser o ente de relações que é” (FREIRE, 2014, p. 55).

Se Freire nos diz que é impossível existir sem sonhos, Antônio Bispo dos Santos nos convoca: “temos que enfeitiçar a língua” (2023, p. 8). Para ele, uma disputa importante se faz no campo narrativo. Citando sua experiência de adestrador de animais, para tratar do colonizador – que aqui podemos ampliar para outros modos de opressão –, destaca estratégias que passam por “desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 6). A fotografia já demonstrou suas competências – ou colaboração – para reforçar práticas hegemônicas, para denominar certos e errados. Antônio Bispo dos Santos age na “guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las. [...] Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las” (idem, p. 7). Nesse jogo, por exemplo, ele propõe “envolvimento” como algo muito superior – e em contraposição – a “desenvolvimento”, comum aos mais diversos discursos de dominação. Aqui nos anima sobremaneira essa substituição, que nos estimula a reivindicar a retomada de uma fotografia capaz de agir contra práticas de opressão ou, dizendo de outro modo, a fotografia que se abre como diálogo, modos dialógicos de fazê-la, de pensá-la como encontro de fato. Um encontro que valoriza e respeita o outro, que enxerga a riqueza das diferenças.

Meu interesse pela fotografia dialógica vem sendo desenvolvido pelo contato com diversas experiências, seja como pesquisador e docente, seja como fotógrafo e alguém que transita no meio das produções de imagens. O Museu da Parteira é uma dessas oportunidades experimentadas de um fazer fotográfico que se coloca entre muitas camadas, que surge e ganha corpo no entendimento de que a abertura inerente à imagem fotográfica é potência e não fragilidade.

Assumir a presença do outro – e não o seu apagamento – é reconhecer a riqueza da pluralidade, é resistir contra pensamentos e ideais que subjagam o outro, que o consideram atrasado, menor; é se colocar contra a unificação de normas, costumes, idiomas, moedas como único caminho. É também apostar na

inapreensibilidade do outro, daquele que não se deixa apanhar assim tão facilmente” (QUEIROGA, 2021, p.9).

No Museu da Parteira, a fotografia é parte de um grande emaranhado de relações que se estabelecem com o objetivo do reconhecimento dos saberes das parteiras tradicionais, onde a imagem desempenha um papel importante na constituição de dossiês, publicações e eventos, mas também serve de pretexto para novos encontros e compartilhamentos entre e com parteiras.

Figura 1 – foto de Renato Nascimento, do projeto Mão na Lata



Fonte: Arte Bra Tatiana Altberg

Nos projetos nos quais Tatiana Altberg participa, como o Mão na Lata, há uma justaposição de acontecimentos mediados pela produção de imagens, onde “a colaboração então é vertida em uma potente autorreflexão capaz não só de alargar as percepções que temos de nós mesmos, uns dos outros e do mundo ao nosso redor, como de expandir de um modo vital nossos territórios existenciais” (ALTBURG; MÃO NA LATA, 2015, p. 163). Tatiana iniciou trabalhos com oficinas de fotografias no Complexo da Maré, conjunto de 13 favelas no Rio de Janeiro, em 2003. É impressionante como, partindo de um dispositivo simples – na construção e operação – como é a câmera pinhole, as atividades sobrepõem inúmeras camadas reflexivas e discursivas, que passam por identidade, relações com a cidade, o olhar dos participantes para si mesmos e para os outros, como os “de fora” enxergam uma comunidade tão discriminada, questões de tempo, espera e observação, entre muitas outras. Participantes do projeto desenvolvem narrativas que podem partir de obras literárias ou de construções próprias do grupo, mas

---

que são atravessadas suas próprias percepções de si e do entorno (figura 1). A análise de Raquel Tamaio, aponta como o encontro se faz fundamento no trabalho de Altberg:

A gênese de seu percurso artístico foi a percepção de que o gesto fotográfico é uma ponte entre quem fotografa e o que ou quem é fotografado; é preciso estar presente para que o ato fotográfico aconteça, e mais, é preciso estabelecer laços, afetos, gestos de aproximações para que o acontecimento fotográfico tenha sentido, seja performado, ganhe a dimensão de uma experiência relacional (TAMAIIO, 2021, p. 39).

Vale voltar aqui ao que Ariella Azoulay trouxe mais acima, sobre o acontecimento fotográfico como vestígio do encontro entre pessoas, assim como à constatação de que diferentes relações podem resultar desta característica, ou seja, de que mesmo que toda produção de fotografias demande que fotógrafos e fotografados compartilhem uma duração, um estar juntos em algum sentido, isso não significa um diálogo ou uma troca. Para se alcançar uma dimensão dialógica é necessário um esforço consciente, que primeiro reconheça que se cristalizou um modo dominante de trabalho onde “privados de direitos em suas próprias comunidades tornavam-se recursos disponíveis a mercados em crescimento” (AZOULAY, 2019, p. 133), para imaginarmos maneiras outras de atuação. Algo que passa por um propósito e se estabelece como objetivo e motivação. Nem toda fotografia é ponte com o fotografado, embora carregue em sua essência a necessidade incontornável de que o tema de toda fotografia precise estar presente no instante de sua produção – ao contrário de outras criações com imagens ou linguagens em que o objeto do relato não precisa, necessariamente, partilhar do mesmo espaço e tempo que o sujeito produtor. Trazemos aqui a obra de Tatiana Altberg como um exemplo de fotografia dialógica pois há no desenvolvimento de seus trabalhos a articulação com estratégias e metodologias que se abrem para o diálogo, que aproveita e valoriza os quereres e as percepções dos envolvidos no processo – incluindo os instrumentos pedagógicos, associação com literatura, discussão e reflexão entre os participantes sobre suas condições de vida e existência, entre outros.

Já Marilene Ribeiro, artista mineira cuja produção se debruça enfaticamente sobre questões ambientais, defende a ideia de “cocriação” em seu trabalho intitulado “Dead Water” (figura 2), quando fotografa refugiados ambientais, vítimas da implantação de grandes hidrelétricas brasileiras. A cocriação se dá através de trocas e combinações para a produção das imagens, em que os personagens definem, juntamente com a artista, aspectos importantes das fotografias, como cenário e objetos portados, tramas simbólicas

que falam de suas vivências e impactos sofridos pela remoção de seus territórios e pelo desmantelamento de suas paisagens. Entrevistas, visitas aos espaços, desenhos e esboços são construídos através de encontros entre a fotógrafa e as pessoas fotografadas. Um trabalho que se volta para os impactos da produção de energia por hidrelétricas, algo que é impossível de valorar pelo seu efeito em cascata de modificações e danos, é muito pujante pois a noção de desenvolvimento e progresso que está por trás desse tipo de empreendimento é o mesmo que sufoca povos e culturas em defesa de outros ditos mais avançados. A disputa narrativa em favor da máquina opressora. Denominar territórios como atrasados, sujeitando suas populações ao extermínio simbólico – e/ou físico – pois são carentes de medidas que tragam o progresso. Mas que métrica é essa? “Direito de destruir mundos existentes; o direito de produzir um novo mundo em seu lugar; o direito sobre outros que tiveram seus mundos destruídos [...] o direito de declarar o que é novo e, conseqüentemente, o que é obsoleto” (AZOULAY, 2019, p. 119).

Quando Marilene Ribeiro evoca a cocriação, nos faz pensar em João Roberto Ripper, que defende uma prática radical e muito pouco comum entre fotógrafos e fotógrafas: permitir que fotografados eliminem fotogramas – em filme ou arquivo digital – nos quais não se sentem representados ou satisfeitos com o resultado. Para Ripper, é importante dedicar nos seus projetos algum tempo e estrutura para viabilizar uma etapa onde as comunidades documentadas possam discutir o que foi produzido, com a palavra final sobre o que fica e o que é descartado de cada produção. Nesses casos, não basta a autorização para a captura da imagem, mas para a permanência dela no acervo do fotógrafo. Ou seja, ele precisa ser aceito antes, durante e depois do processo de construção das imagens, ampliando os pontos de contato, o debate, as trocas entre os participantes do acontecimento fotográfico. Sem falar que é uma característica de seu percurso, também, que suas imagens sejam usadas pelos povos fotografados em suas lutas políticas, intensificando o entendimento de colaboração e compartilhamento. Ripper, em muitas de suas falas, cita “O perigo de uma história única”, de Chimamanda Ngozi Adichie (2019), ao tratar do direito das populações subalternizadas ou marginalizadas sobre suas próprias narrativas em detrimento das que olham e estigmatizam “de fora para dentro”. Nas palavras da escritora nigeriana,

as histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (ADICHIE, 2019, p. 16).

Figura 2 – fotografia de Marinele Ribeiro, da obra “Dead Water”



Fonte: site da autora

A exemplo de muitas revisões, reparações e retomadas que, felizmente, estamos testemunhando em muitos campos do conhecimento e da prática, é preciso reconhecer – e não desperdiçar – as brechas e potencialidades que a fotografia oferece para uma prática dialógica. Temos que rever procedimentos, reconhecendo alinhamentos com ideais de opressão – por mais indiretos e estruturais que eles possam ser e com todos os disfarces sofisticados que conseguiram acumular, facilitando discursos escorregadios de falsa neutralidade. Nesse percurso investigativo, lançamos olhar para uma fotografia como antídoto de si mesma. Acreditamos que os mesmos mecanismos e características que muitas vezes são acionados para vínculos coloniais, imperiais ou opressores podem ser mobilizados para se contrapor a isso. Encarando o termo problema como algo a ser resolvido, como em uma sentença matemática, como desafio a ser alcançado – não com o peso de negatividade que muitas vezes carrega, somos convocados a “saber do futuro como problema e não como inexorabilidade. É o saber da história como possibilidade e não como determinação. O mundo não é. O mundo está sendo” (FREIRE, 2016, p. 74).

A lição de história potencial, aprendida com todos aqueles que aspiram a realizar o seu direito de regresso e de reparação, é que não precisamos de imaginar um futuro diferente, precisamos de olhar para trás e de reclamar aquilo que já lá estava e continha outras potencialidades para toda a política do corpo. Não devemos ter medo de imaginar o retorno em vez do avanço.” (AZOLULAY, 2020, p. 15).

Não à toa temos buscado acionar uma diversidade de referências, muitas delas advindas de fora das fronteiras mais demarcadas da fotografia, como alertas e inspirações para práticas outras, para essa percepção da dialogicidade como antídoto às relações dominantes e dominadoras na linguagem. Temos nos debruçado sobre os processos criativos de artistas, fotógrafas e fotógrafos que, de uma maneira ou de outra, com maior incidência ou menor, tem se deslocado nesses territórios tão ricos e empolgantes do diálogo através e com as imagens, no reconhecimento e valorização das diferenças, na sabedoria das práticas tradicionais, nos embates políticos e nas articulações com a educação. Felizmente são muitos os casos. Lampejos que nos apontam para imaginações de mundos com mais respeito e ética, como essas palavras de Nelson Brissac Peixoto (1992, p. 309): "imagens que procurem olhar o mundo nos olhos, que tentem deixar as coisas nos olhar. Perceber aquilo que faz as coisas falarem, a sua luz, o seu rio subterrâneo. Essa atitude - esse respeito pelas coisas - é ético. [...] Uma ética do olhar".

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

ALTBERG, Tatiana; MÃO NA LATA. Mão na Lata, imagens e narrativas. In: COSTA, Ana Angélica (org.). **Possibilidades da câmera obscura**. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2015.

AZOULAY, Ariella Aisha. **Civil imagination: a political ontology of photography**. New York: Verso, 2015.

\_\_\_\_\_. **Desaprendendo momentos decisivos**. Zum, São Paulo, n. 17, p. 116-137, out. 2019.

\_\_\_\_\_. **Desaprender: entrevista por Filipa Lowndes Vicente**. Lisboa: KKYM +P.OR.K, 2020.

---

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2014

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível. In: Novaes, Aduino (org). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

QUEIROGA, Eduardo. **A Fotografia em Três Ações do Museu da Parteira**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 44., virtual, 2021. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2021. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-fo/eduardo-queiroga.pdf>. Acesso em: 6 julho 2023.

TAGG, John. **El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

TAMAIÓ, Raquel. Percursos-encontros-processos. In: ALTBURG, Tatiana; MELLO, Luiza; MELLO, Marisa S. (orgs). **Arte Bra Tatiana Altberg**. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2021.