

---

## **Encontros entre imagem e memória: a fotografia dialógica do projeto Retratisas do Morro<sup>1</sup>**

Rebeca Júlia Ribeiro da SILVA<sup>2</sup>

Eduardo QUEIROGA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

### **RESUMO**

Esse trabalho reflete sobre as práticas alinhadas com a fotografia dialógica realizadas pelo Retratisas do Morro, projeto que pesquisa acervos visuais feitos por João Mendes e Afonso Pimenta, que documentaram cenas do cotidiano do Aglomerado da Serra. Para atingir o propósito do trabalho, foi realizada uma análise do fotolivro do projeto, tendo como base teórica as obras de Paulo Freire, Susan Sontag e Eduardo Queiroga. A partir dos encontros entre os fotógrafos, os fotografados e os seus arquivos, são pronunciadas histórias de vida, que foram veladas por décadas, apresentadas ao mundo com auxílio do projeto. Essas imagens atingiram lugares heterogêneos e, por isso, o trabalho também observa esse diálogo que foi aberto com os públicos e os motivos desse reconhecimento tardio, pretendendo compreender a relevância do projeto para a sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; dialógica; retratisas do morro; narrativas; memória.

### **INTRODUÇÃO**

A pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, de natureza reflexiva, tendo como objetivo a compreensão das práticas dialógicas do projeto Retratisas do Morro. A construção teórica do trabalho abarca as obras “Pedagogia do Oprimido” (2005), de Paulo Freire, “Sobre fotografia” (2004), de Susan Sontag e “Apontamentos para uma fotografia dialógica” (2023), de Eduardo Queiroga, relacionando-as com as atividades realizadas pela iniciativa em questão. Com base no referencial teórico citado, o estudo e o recolhimento de dados foram feitos por meio tanto da análise crítica do fotolivro produzido pelo projeto, que possibilitou o entendimento da sua história, influência e atuação sócio-política no cenário das poéticas visuais no Brasil, quanto da análise de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 4º. semestre do Curso de Relações Públicas da FAFICH-UFMG e bolsista do Programa Institucional ADRC da UFMG, e-mail: rebeca.julia.rrs@gmail.com

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, e-mail: queiroga.eduardo@gmail.com

---

materiais jornalísticos publicados nos veículos de comunicação digitais, como reportagens e entrevistas com os fotógrafos.

O projeto *Retratistas do Morro*, idealizado e coordenado pelo artista visual Guilherme Cunha, consiste em um coletivo fotográfico com ações voltadas para preservação do patrimônio cultural e artístico mineiro, através da pesquisa, conservação e restauração de acervos visuais locais. As fotografias estudadas são protagonizadas por moradores do Aglomerado da Serra, comunidade localizada em Belo Horizonte. Esses registros exibem temáticas relacionadas às vivências cotidianas do morro, tais como festas de aniversários, casamentos, formaturas, bailes de música e outras celebrações.

Para a restauração dessas fotografias, o projeto desenvolveu uma metodologia própria, denominada sistema modular de digitalização, armazenamento e distribuição de imagens (SisModi), que é um modelo de operação de trabalho autoral feito através de uma dinâmica transdisciplinar. A equipe realiza os seguintes procedimentos técnicos: a preservação e conservação técnica dos negativos filmicos, o diagnóstico de danos, a limpeza físico-química, a catalogação, o acondicionamento, a digitalização e a restauração digital (PROJETO, 2023).

Dentre todos os arquivos encontrados que foram restaurados pelo projeto, alguns foram selecionados e compilados no fotolivro *Retratistas do Morro* (2023), da Editora Primata, que abrange 145 desses trabalhos. Trata-se de um exemplar de capa dura, com 278 páginas, que possui de 24.5 x 20.5 centímetros fechado de dimensão. Contou com as seguintes fontes de financiamento para a sua realização: os recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, o apoio do BDMG Cultural e a contribuição externa de pessoas – mencionadas ao final do livro – que auxiliaram no orçamento mediante campanha de financiamento coletivo.

O volume é dividido em 4 capítulos, nomeados a partir das personalidades principais do projeto: João Mendes, Afonso Pimenta, Ana Oliveira e Misael Avelino. Engloba as biografias dos fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta escritas pela jornalista Ana Paula Orlandi, 25 entrevistas realizadas com fotógrafos e fotografados pela jornalista Carina Aparecida, relatos de Ana Martins – residente da comunidade que auxiliou na formação da pesquisa – e de Misael Avelino – criador da Rádio Autêntica Favela FM que convidou Afonso Pimenta a fotografar bailes black –, além das imagens dos acervos dos dois fotógrafos e de Ana Oliveira.

---

Também é possível sublinhar outros resultados do coletivo para além do fotolivro, que circularam em múltiplos canais, para diferentes públicos, garantindo o seu reconhecimento artístico ao redor do mundo, sendo eles: a publicação de um catálogo, a realização de exposições nacionais e internacionais e a participação em revistas nominadas, como a BBC News Brasil, Aperture Magazine, As We Rise: Photography from the Black Atlantic, Revista 6Mois e Revista Cult. Além disso, venceram o 30º Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 2017, foram contemplados pelo programa Rumos Itaú Cultural, no mesmo ano, e pela Bolsa Funarte de Estímulo à Conservação Fotográfica Solange Zúñiga, em 2019. Também tiveram fotografias adquiridas pela Pinacoteca de São Paulo, pela Biblioteca Nacional Francesa e por Kenneth Montague, da Wedge Collection, para serem integradas na coleção de arte contemporânea canadense.

### **O AGLOMERADO DA SERRA**

Para aprofundarmos na análise das práticas do projeto Retratistas do Morro, primeiramente, é preciso explorar o contexto histórico-geográfico em que os arquivos pesquisados foram produzidos. O Aglomerado da Serra é a maior comunidade de Minas Gerais, situada na região Centro-Sul de Belo Horizonte. Fundou-se no final do século 19, com a migração de trabalhadores para as regiões em torno da cidade. Atualmente, a comunidade é formada por cerca de 50 mil habitantes (URBEL, 2021), de acordo com relatório realizado pela Companhia Urbanizadora e de Habitação de Belo Horizonte, órgão ligado à prefeitura, responsável pela obtenção desses dados numéricos. Grande parte do seu contingente populacional é composto por pessoas provenientes do interior do estado de Minas Gerais e de outras áreas do país, como o norte de São Paulo e o sul da Bahia, que vieram em busca de trabalho e, ao não encontrarem moradia, estabeleceram-se na encosta da Serra do Curral, em torno de bairros de classe média e alta. Este povoamento iniciou-se em 1920, através desses imigrantes que contribuíram na construção da capital, e intensificou-se em 1950. Além disso, é constituída por 8 vilas, sendo elas: Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Aparecida, Santana do Cafezal, Novo São Lucas, Fazendinha, Chácara e Marçola.

A comunidade é conhecida por possuir inúmeros projetos humanitários relacionados à cultura, que visam tanto a inclusão e conscientização social, quanto a disseminação da arte popular, como o grupo de teatro Morro Encena; a emissora Rádio Autêntica Favela FM; o Grupo Identidade; o projeto fotográfico Favela, Flor que se

Aglomerada; e os centros culturais Lá da Favelinha, Vila Marçola e Vila Fátima. A notoriedade dessas iniciativas reforça a existência de uma grande produção cultural no Aglomerado da Serra, território de intensa criação artística e capacidade inventiva. Portanto, esse reconhecimento torna visível a resistência das manifestações culturais periféricas e a sua participação na construção da história nacional (MOURA, 2021).

## **O PROJETO RETRATISTAS DO MORRO**

A ideia de criação do projeto Retratisistas do Morro surgiu em 2015, numa entrevista de Guilherme Cunha com Ana Martins de Oliveira, para o projeto Memórias da Vila: Histórias dos Moradores da Comunidade da Serra – trabalho que foi realizado com a coleta de depoimentos orais de habitantes da comunidade. A moradora do Aglomerado apresentou para Guilherme Cunha e sua equipe o seu acervo fotográfico, que continha cerca de 70 monóculos com imagens feitas por diversos fotógrafos locais que trabalhavam na região entre as décadas de 1970 e 1980. Assim, esse conjunto de documentos visuais que narravam a história daquela comunidade e representavam a sua identidade inspirou a atual pesquisa.

Para iniciar o projeto, a equipe realizou levantamentos para encontrar fotógrafos que prestavam serviços no Aglomerado. Porém, após a investigação e identificação desses profissionais, descobriu-se que muitos também haviam se afastado da profissão e descartado seus negativos. Como consequência disso, Guilherme Cunha focou sua pesquisa nas produções de João Mendes e Afonso Pimenta, retratistas da comunidade que ainda atuam na região e que detinham cerca de 250.000 fotogramas em suas coleções, um acervo com arquivos bem preservados.

Os dois artistas interessaram-se pela fotografia relativamente cedo, durante a adolescência. João Mendes introduziu-se na carreira fotográfica aos 14 anos, numa loja especializada em serviços fotográficos, Foto Badi. Começou revelando filmes, quando mudou-se de Iapu para Ipatinga, no início dos anos 60, após transitar por muitos outros empregos. Para além das fotos para documentos, passou a ser enviado para realizar tarefas fora do estúdio, fazendo a cobertura fotográfica em diversas festividades, como shows e bailes de carnaval. Também trabalhou fotografando ocorrências policiais, na perícia da delegacia, e fazendo retratos para a ficha criminal de detidos. Ao mudar-se para Belo Horizonte, João Mendes trabalhou durante cerca de dois anos no Arte Estúdio Teixeira, como laboratorista. No entanto, pela distância entre sua casa, na Vila Marçola, e a loja,

---

em Contagem, comprou uma máquina fotográfica e decidiu trabalhar como freelancer no Aglomerado. Após dedicar-se à fotografia de maneira autônoma, voltou para o estabelecimento, que tinha passado a se chamar Foto Industrial. Depois de quatro anos, inaugurou sua própria loja, Foto Mendes, em que trabalha com retratos 3x4, fotos postais 6x9 e cobertura fotográfica de eventos, desde 1972. Também trabalhou por décadas tirando retratos de formandos de becas, ao atender às escolas públicas da comunidade.

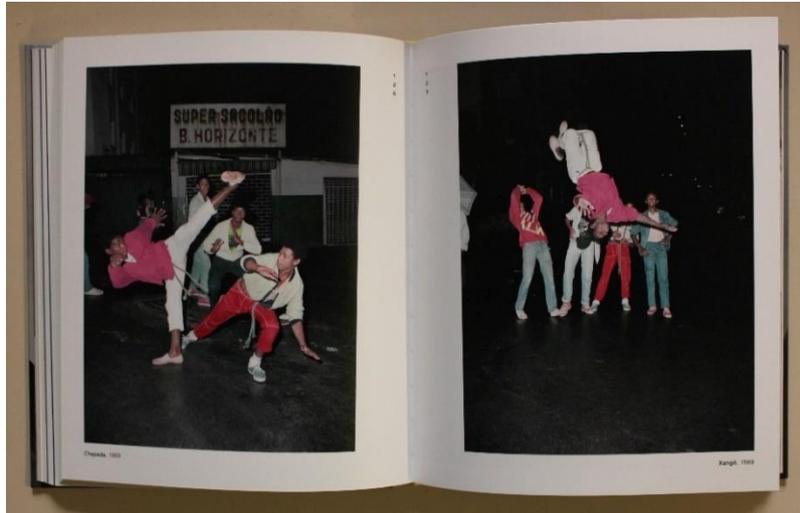
Afonso Pimenta encontrou-se na fotografia nos anos 70, ao se mudar do interior de São Pedro do Suaçuí para Belo Horizonte. Iniciou sua carreira trabalhando como assistente de João Mendes em seu estabelecimento, no qual além de fazer as entregas das fotografias nas casas dos clientes, também revelava negativos, fazia retoques nas imagens e, após um tempo de aperfeiçoamento, fotografava externamente. Mesmo com a necessidade de manter empregos paralelos ao Foto Mendes, Afonso Pimenta permaneceu vinculado à fotografia e passou a atender na filial da loja, onde conheceu Misael Avelino dos Santos, que buscava um fotógrafo para registrar os bailes de música black que aconteciam no DCE da PUC, no bairro Funcionários, próximo ao Aglomerado da Serra. Com isso, consolidou-se na área durante a década de 80, em que documentou fragmentos da história da cultura negra ocultada da memória visual oficial das metrópoles brasileiras – como concursos de dança, de dublagens, de beleza e imitações de celebridades –, previamente à repressão policial aos eventos da comunidade. O fotógrafo também registrou, durante décadas, após decidir trabalhar como autônomo, cenas do cotidiano do Aglomerado, incluindo desde bares até o interior de residências de moradores.

As fotografias de João Mendes e Afonso Pimenta revelam as transformações socioculturais, econômicas e políticas ocorridas no Aglomerado a partir da década de 60, mostrando imagens inexploradas tanto da expansão populacional e territorial ocorrida na capital, quanto dos movimentos culturais de música e dança no Aglomerado da Serra. Logo, esses arquivos ilustram a trajetória das populações periféricas mineiras, a partir de um ponto de vista íntimo e singular.

As documentações dos dois fotógrafos opõem-se às fotografias típicas de violência que passaram a representar a imagem das comunidades periféricas brasileiras divulgadas nas mídias ao longo das décadas, que reduziram-as à marginalidade e ao sofrimento, estigmatizando-as e segregando-as. São produções visuais feitas por fotógrafos que também eram moradores do Aglomerado, não por fotógrafos externos às circunstâncias expostas, sem o olhar fetichista de terceiros. Diferenciam-se das

documentações predatórias que estabelecem um distanciamento social entre o fotógrafo e o fotografado – problemática que será discutida posteriormente no artigo.

Figura 1 – fotografia do fotolivro *Retratistas do Morro*, com dois arquivos de Afonso Pimenta: Chapada (1989) e Xangô (1989)



Fonte: reprodução do fotolivro (RETRATISTAS, 2023)

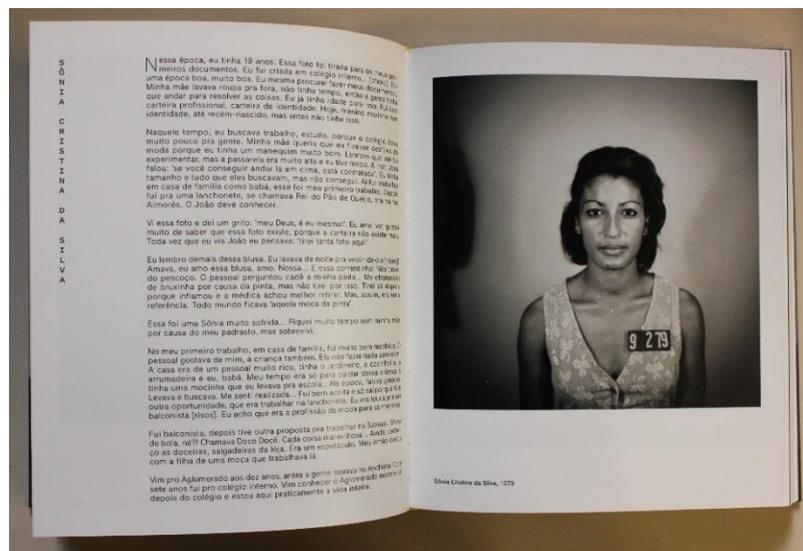
Os arquivos dos retratistas do morro desvinculam-se das imagens tradicionalmente atravessadas pelo turismo de classe. Tal conceito, concebido por Susan Sontag, prevê a locomoção do fotógrafo entre diferentes realidades sociais. Assim, com a pretensão de desvendar esses espaços e a ânsia de se apropriar de uma realidade alheia (SONTAG, 2004, p. 78), consolidou-se na fotografia o aventureirismo social da classe média. “A miséria social inspirou, nos bem situados, a ânsia de tirar fotos, a mais delicada de todas as atividades predatórias, a fim de documentar uma realidade oculta, ou, antes, uma realidade oculta para eles.” (SONTAG, 2004, p. 69). Porém, a visão segmentada de uma classe dominante que predominou nas produções na história da fotografia, transfere às imagens tendências e individualidades do fotógrafo, invadindo e estereotipando aquilo que é fotografado. Nesse sentido, os trabalhos de João Mendes e Afonso Pimenta, pela proximidade dos artistas com o contexto, retiram o fotografado do lugar de exótico e abarcam visões que foram negligenciadas pelas instituições de poder e não circulam abertamente tanto no imaginário popular social, quanto nos veículos midiáticos brasileiros.

Pensando nesse negligenciamento, que acarretou uma invisibilidade arquivística das comunidades periféricas brasileiras, relatos como o seguinte, feito por João Mendes, indicam essa exclusão:

Um sábado, meu tio Sebastião nos convidou para ir à casa dele. Quando chegamos lá, demos de cara com um rapaz que se apresentou como retratista. Eu tinha seis anos e não fazia ideia do que era aquilo. [...] Então, esse rapaz, de nome José Teixeira de Souza, reuniu minha família e a família do meu tio no quintal e bateu seis chapas de todos nós, juntos. [...] São minhas únicas fotos de infância, mas até hoje não sei quem sou eu no meio daquele monte de criança. (MENDES, 2023, p. 11)

A escassez de registros visuais de infância, juntamente com os primeiros contatos com a fotografia estarem ligados com a necessidade de um retrato para o documento da carteira de trabalho, tal como relatado por Afonso Pimenta: “Só fui ser fotografado para fichar na prefeitura.” (PIMENTA, 2023, p. 111), constata esse cenário de disparidade de representação imagética. Essas vivências semelhantes entre os fotógrafos evidenciam uma realidade enfrentada por grande parcela da sociedade brasileira – comumente limitadas a representações apenas em documentos civis –, de falta de direitos à própria imagem, que é uma questão extremamente debatida dentro do projeto.

Figura 2 – fotografia do fotolivro *Retratistas do Morro*, com arquivo de João Mendes: Sônia Cristina da Silva (1979)



Fonte: reprodução do fotolivro (RETRATISTAS, 2023)

“Nessa época, eu tinha 19 anos. Essa foto foi tirada para os meus primeiros documentos. [...] Fui tirar carteira profissional, carteira de identidade. Hoje, menino novinho tem identidade, até recém-nascido, mas antes não tinha isso.” (SILVA, 2023, p. 66). A privação da comunidade periférica de recordações imagéticas revela a desigualdade social presente no país. Essa invisibilidade simbólica não é gerada apenas pela inacessibilidade de câmeras e dos meios de produção fotográfica, mas também pelo

apagamento social dessas fotografias periféricas da realidade. Esses valores excludentes instituídos na sociedade são refletidos no descaso governamental com as populações marginalizadas do Brasil. Assim, ao serem frequentemente negligenciadas e distorcidas nos registros históricos oficiais, as contribuições das comunidades brasileiras para a narrativa simbólica do país são desvalorizadas, e muitas vezes se extinguem ao longo do tempo, pela falta de recursos dedicados à preservação e difusão desses documentos. “Ainda hoje, essa gente fotografada por Afonso não faz parte do país ideal almejado por parte da nossa elite. Ao contrário, simboliza o zé-povinho, que deveria desaparecer do mapa” (ZITO, 2019). Como resultado disso, a carência desses arquivos afeta a capacidade das próprias comunidades de compreender e valorizar sua própria identidade.

### **A FOTOGRAFIA DIALÓGICA**

Como dito, o artigo tem foco nas práticas dialógicas do projeto Retratistas do Morro, então, para investigarmos essas ações, é preciso esclarecer a proveniência do conceito “fotografia dialógica”, para assim, relacioná-la com o coletivo fotográfico. A princípio, para trazer a dialogicidade à fotografia, com a terminologia advinda dos pensamentos do autor Paulo Freire e complexificada pelo pesquisador Eduardo Queiroga, foi preciso identificar as práticas de opressão existentes na área.

A fotografia é comumente vista como uma reprodução – de caráter inofensivo – dos objetos, das pessoas e dos costumes [...] 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. (QUEIROGA, 2023, p. 2)

Assim como articulado por Queiroga, esse questionamento da inocuidade da fotografia deu início às pesquisas relacionadas às relações de dominação que permeiam a prática fotográfica. Dessa forma, a violência desencadeada por essas relações de exploração e apropriação do fotografado, validada pela sociedade, é derivada da ideia de que “a câmera é uma espécie de passaporte que aniquila as fronteiras morais e as inibições sociais, desonerando o fotógrafo de toda responsabilidade com relação às pessoas fotografadas” (SONTAG, 2004, p. 54). O fotógrafo é convencionalmente designado como um ator alheio ao evento fotográfico, externo àquela situação, sem necessidade ou a possibilidade de interferência naquele ato. Possui o direito de usurpar aquela imagem e de quem está nela, sem associar-se àquilo que o rodeia. “Toda a questão de fotografar

---

peças consiste em que não se está intervindo na vida delas, apenas visitando-as.” (SONTAG, 2004, p. 54).

A partir disso, é possível observar a assimetria nas relações entre o fotógrafo e o fotografado, visto que o primeiro agente é enaltecido ao apossar-se daquilo que é retratado, muitas vezes por meio da invasão e da opressão. “Entender a disparidade nas relações de força entre fotógrafos e fotografados envolve perceber as questões éticas que fundamentam as práticas e apontar para alternativas.” (QUEIROGA, 2023, p. 4). Assim, para deslocar-se dessas práticas de dominação, o termo dialógico aparece como uma tentativa de libertação da fotografia da desumanização, através da proposição das práticas dialógicas, de um modo que faça da opressão e de suas causas objeto da reflexão dos oprimidos (FREIRE, 2005, p. 20).

Nessa perspectiva, o diálogo, proposto por Paulo Freire, definido como um fenômeno de reconhecimento do outro e reconhecimento de si no outro, ao investigar o mundo mutuamente, tem o objetivo de possibilitar essa tomada de consciência e, em seguida, a liberação da dominação – a superação da contradição opressores-oprimidos, que é a liberação de todos. Não apenas percebendo-se numa relação assimétrica, mas também engajando-se na práxis libertadora. (FREIRE, 2005, p. 23).

O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu. Esta é a razão por que não é possível o diálogo entre os que querem a pronúncia do mundo e os que não a querem; entre os que negam aos demais o direito de dizer a palavra e os que se acham negados deste direito. É preciso primeiro que, os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra, reconquistem esse direito, proibindo que este assalto desumanizante continue. (FREIRE, 2005, p. 50 e 51)

Assim como ressaltado pelo autor, é preciso que os oprimidos reconquistem-se como sujeitos de sua própria destinação histórica, inserindo-se no processo histórico e lutando incessantemente para recuperar a sua humanidade (FREIRE, 2005, p. 20). Em vista disso, pode-se dizer que essa conscientização é realizada em meio ao diálogo – como aqueles realizados entre os fotógrafos e os fotografados pelo projeto Retratistas do Morro – e às suas repercussões geradas tanto nestes sujeitos citados quanto nos públicos.

## **DIALOGICIDADE COM OS FOTOGRAFADOS**

A associação de João Mendes e Afonso Pimenta ao projeto Retratistas do Morro abriu espaço para a promoção do diálogo entre os fotógrafos e os fotografados, na contemporaneidade, realizados desde 2015, a partir da coleta de relatos orais pessoais

---

conectados aos acervos restaurados. Dessa forma, foram construídas análises do conteúdo dessas imagens coletivamente, com a lembrança dessas vivências conjuntas. Ao oferecer a oportunidade aos moradores de contarem as suas próprias experiências que rodeiam o ato fotográfico junto dos retratistas, o projeto dá visibilidade às histórias desses dois atores.

São visões da realidade brasileira que permaneceram ocultas por séculos. Quando elas vêm à tona, a gente fica paralisado por sua beleza, e um grande encantamento inunda todos nós. Mas o apelo visual não é a única dimensão desse trabalho. Os retratos formam um campo em torno do qual orbitam inúmeras memórias pessoais. Juntas, elas formam um gigantesco imaginário coletivo. (CUNHA, 2024).

Tais encontros, por acontecerem na posterioridade, permitem o acesso às memórias afetivas relacionadas às circunstâncias que envolvem os arquivos visuais e seus contextos, além de incentivar um novo entendimento daquilo que é visualizado pelo fotógrafo e pelo fotografado, de forma compartilhada. Esse processo dialógico de interação entre os dois sujeitos, feito a partir da repartição das perspectivas e emoções individuais, visa uma busca de novos significados para os arquivos, sem a preponderância de ideias de um interlocutor em relação ao outro, deslocando o fotografado do lugar de passividade e o aproximando do processo de significação daquelas imagens. Dessa forma, não há o privilégio de uma das duas dimensões no diálogo.

“Conheço seu Afonso desde que eu me entendo por gente. Ele era nosso vizinho nessa casa da foto. [...] A gente tinha essa relação mais intimista, ele era muito amigo do meu pai, o respeitava muito.” (SANTOS, 2023, p. 164). Afonso Pimenta, assim como João Mendes, estabeleceram relações extremamente próximas com seus retratados, de igual para igual, fotografando, muitas vezes, gerações de famílias que conheceram por anos. Sempre valorizaram o respeito e a dignidade àquele fotografado. Essa conexão com os representados nas imagens contribuiu para a leveza e abertura nos diálogos, à medida que recordam de maneira afetuosa e atenciosa esses momentos, como é possível notar nesse relato:

“Nó! Vendo essa foto tenho muita história pra contar! Fotografei essa menina desde pequenininha [...] Eu sempre acompanhei a Renata e a família. Gosto de todos nessa foto, mas minha consideração por ela é acima do normal. [...] Essa fotografia me traz um sentimento muito grande... [choro]. Me emociono por tudo aqui. Vi esse menino sábado. Muitas famílias pobres não tiveram a oportunidade de registrar suas coisas. E a simplicidade desta foto... Quando vi essa imagem num tamanhão, com quase oito metros na exposição da CameraSete, em Belo Horizonte, falei ‘meu Deus’ [choro]. Muita coisa passa pela cabeça nessa hora...” (PIMENTA, 2023, p. 162).

Figura 3 – fotografia do fotolivro *Retratistas do Morro*, com arquivo de Afonso Pimenta:  
Aniversário de 6 anos da Renatinha (1988)



Fonte: reprodução do fotolivro (RETRATISTAS, 2023)

Os acervos, como elementos disparadores de diálogos, evocam recordações que descrevem e iluminam as narrativas de povos negados do direito de ser (FREIRE, 2002, p. 28). Assim, diálogos transcritos no fotolivro, como o de Terezinha da Paixão Santos, evidenciam fragmentos velados da história do Aglomerado, que puderam ser enunciados ao público mediante à prática dialógica exercida pelo projeto *Retratistas do Morro* e às suas reverberações:

Quando eu saí da Serra, sofri demais. Eu fui forçada a sair, não tive escolha, fui despejada praticamente. Jogaram o dinheiro na minha conta e disseram ‘desocupa a casa!’. Não podia ficar, porque os marreteiros estavam chegando para botar a casa no chão. Aquilo foi uma amargura, difícil demais. Eu não tinha casa. Eu tô bem, mas meu coração tá na Serra. Minhas filhas moram lá, minhas irmãs moram lá. Eu fui criada lá, gente. Fui pra lá com seis anos. Minha vida inteira foi plantada na Serra. Buscava água na cabeça! (SANTOS, 2023, p. 117)

A partir deste relato, é possível observar, através de uma visão interna da comunidade, um cenário de higienização urbana que é realizado com esses moradores subalternizados. Portanto, por meio da contemplação dos arquivos de Terezinha, há a agregação de significados políticos naquelas imagens – de um deslocamento forçado desse território – com a combinação da oralidade e da textualidade. Sucede-se uma identificação das lutas e das conquistas daqueles que integram a comunidade, por quem participa desse diálogo. Em meio a isso, há também o redescobrimto e o reconhecimento da moradora de sua participação como personagem influente de toda a narrativa política do Aglomerado.

---

## DIALOGICIDADE COM O PÚBLICO

Pensando nessa abertura de diálogos com o público, mediante a exemplificação da história de Terezinha enunciada no fotolivro, fica perceptível que o projeto tem o desejo de ouvir novas narrativas a serem contadas, por personalidades fora do cenário de hegemonia, reproduzindo-as para a sociedade. No entanto, a inserção das populações marginalizadas e dos seus discursos em públicos de classes sociais distintas e conjunturas distantes daquelas representadas nas fotografias do projeto repercute de maneira diversificada, dada a amplitude da audiência. Dito isso, é preciso considerar que os acervos foram levados a diferentes esferas públicas, como os circuitos das artes e ambientes digitais e jornalísticos. Por isso, potencializa-se a necessidade das informações escritas, recolhidas através do diálogo, para auxiliar o entendimento do espectador sobre aquilo que os fotógrafos desejam apresentar – traduzindo o que está sendo visualizado e direcionando o público. Apesar disso, segundo o curador, “reações emocionais, como choro e alegria, têm sido comuns, sobretudo entre trabalhadores dos espaços em que as obras são expostas.” (CUNHA, 2024), o que aponta uma resposta sensível e afetiva entre o público que se conecta emocionalmente de alguma maneira com aquelas fotografias.

Posto isso, a forma como os acervos do projeto Retratisistas do Morro são recepcionados pelo público pode ser alterada mediante dois tipos de intervenções, sendo elas: os canais de comunicação utilizados pelo coletivo, que interferem nos efeitos das imagens no espectador – considerando que o veículo que propaga um trabalho fotográfico muda a leitura e a interpretação do público –, e a legenda, que no caso do projeto, são mediações escritas no fotolivro com depoimentos daqueles que estão ligados àquelas respectivas imagens. Em síntese, o lugar e a maneira como os acervos estão sendo expostos diferenciam a forma de como ela vai ser vista, podendo distanciar ou aproximar das reais intenções que ela comunica originalmente. Ao saírem de um emissor e ir para o mundo, as significações de uma imagem são modificadas pelos seus vários interpretantes, principalmente ao atingir públicos que não têm conhecimento prévio das origens dessas imagens. Nesse sentido, a perda do sentido inicial de uma imagem, quando é afastada e posta em outras realidades, depende, muitas vezes, do manuseio dessas fotografias por aquele que a coloca em circulação.

Esse ruído na transmissão de uma mensagem, normalmente é considerado um prejuízo na comunicação, porém, numa perspectiva relacional – em que a comunicação não é apenas um processo de transmissão de mensagens, mas sim processo de troca, ação

---

partilhada, prática concreta e interação (FRANÇA, 2001, p. 15) –, ele pode ser visto como um indicador das diferenças entre o público e a mensagem, da diversidade nas relações daquele processo comunicativo. Assim, dá-se a importância desse ruído, uma vez que ele estimula novas contestações: “em todo processo comunicativo há fraturas e elas se revelam [...] esse ponto de fuga pode muito bem ser um sentido mais importante do que aquilo que tinha sido previamente planejado.” (PINTO, 2008, p. 84).

Em vista disso, ao trazer essas imagens para públicos que não possuem noções prévias da existência desses arquivos, exhibe-se outro aspecto essencial na análise dessa dialogicidade que o projeto mantém com o público, que é a invisibilidade midiática desses arquivos. A falta dessas imagens nas mídias reflete a ideia de que certas imagens não foram consideradas como aquelas dignas de se observar e fotografar ao longo da história da fotografia – o que retirou as representações visuais das comunidades do olhar do público externo. A fotografia dos acervos familiares não povoou os espaços de visibilidade, por não ter sido considerada um tema das artes, da comunicação ou de muitos outros campos, mas sim do âmbito pessoal. E como resultado, a escassez dessas imagens nos espaços expositivos e editoriais reforçou a sua insignificância para o público. O negligenciamento da fotografia vernacular, aquela que é familiar e do dia a dia, sobretudo a periférica, como objeto de observação, circulação e reflexão pela sociedade, negou a essas imagens o direito à beleza.

Assim como reiterado por Sontag, “fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas.” (SONTAG, 2004, p. 41). Desse modo, o desinteresse do público nessas imagens é movido pelo entendimento de que a sua ausência na mídia comprova a sua insignificância. E, ao questionar tal concepção, o projeto inicia um diálogo com o público, na tentativa de despertar o interesse das pessoas nessas outras belezas renegadas, humanizando e educando o olhar do espectador. Partem da contestação das fotografias que foram privilegiadas pela sociedade, sustentadas pelas discriminações de valor da população, e da refutação das parcialidades do terceiro agente da cadeia da indústria de produção visual – daquele que a dissemina e detém o poder de destinação das obras. Desse modo, o projeto empenha-se em modificar esses locais de poder das artes visuais, com a ocupação dessas figuras desaparecidas desses meios hegemônicos, tal como expresso pelo curador: “Historicamente, as produções periféricas têm sido apartadas dos institutos e centros de

memória. Nesse momento, presenciamos novos esforços para transformar essa realidade.” (CUNHA, 2024).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, esse trabalho apresenta uma reflexão sobre as práticas dialógicas integradas nas ações do projeto *Retratistas do Morro*, a fim de entender como esse coletivo distancia-se das relações de dominação instituídas nos vínculos entre o fotógrafo e o fotografado. Para realizar essa análise, foi discutido o apagamento arquivístico da periferia brasileira, em particular do Aglomerado da Serra, residência dos cidadãos retratados por João Mendes e Afonso Pimenta. Também foram estudados os diálogos do fotolivro do projeto, com o objetivo de interpretar as experiências daqueles que participaram da produção dos arquivos e, assim, observar a relevância da partilha e da escuta no processo dialógico.

Outro aspecto analisado foi a inclusão dessas imagens em espaços institucionais de destaque, em grande parte elitizados, que não era um cenário imaginado por aqueles presentes na produção desses acervos: “Nunca pensei que um dia meu trabalho ganharia essa proporção e que conviveria com pessoas de nobre quilate.” (PIMENTA, 2018). Então, torna-se notória importância da dialogicidade do projeto para a sociedade, visto que, ao apreciarem e refletirem sobre os acervos em conjunto, os fotografados redescobrem-se como indivíduos autores de todo o processo histórico-cultural do Brasil. Assim, autoafirmando-se e trazendo essas imagens para o mundo com o auxílio do projeto, mudam a maneira como o público e os próprios moradores enxergam o Aglomerado da Serra e a sua história.

## REFERÊNCIAS

CUNHA, Guilherme. Depoimento. In: ROQUE, Daniel Salomão. As fotografias que revelam passado oculto das favelas brasileiras. **BBC News Brasil**, São Paulo, 14 mar. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cv2ww4kpxk8o>. Acesso em: 2 jun. 2024.

FRANÇA, Vera. Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê? **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 05, p. (1-19), jan, 2001. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36784>. Acesso em: 10 jun. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Tradução: Rubens Figueiredo. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 213 p.

MENDES, João. Depoimento. In: **Retratistas do Morro**. 1. ed. Belo Horizonte: Primata Editora e Produção Cultural, 2023. 278 p.

MOURA, Simone. Depoimento. In: **Programa Serrão Berço de Cultura - Episódio 1: “Mulheres que Inspiram”**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 2021. 1 vídeo (30 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zMysN4sOcwM>. Acesso em: 2 jun. 2024.

PIMENTA, Afonso. Depoimento. In: OLIVA, Daigo. Revista debate obra de fotógrafo de periferia alçado a observador histórico. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 abr. 2018.

PIMENTA, Afonso. Depoimento. In: **Retratistas do Morro**. 1. ed. Belo Horizonte: Primata Editora e Produção Cultural, 2023. 278 p.

PINTO, J. Comunicação organizacional ou comunicação no contexto das organizações? In: OLIVEIRA, Ivone de Lourdes; SOARES, Ana Thereza Nogueira (Org.). **Interfaces e tendências da comunicação no contexto das organizações**. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2008. 89 p.

PROJETO PRESERVAÇÃO DIGITAL DE IMAGENS. Acervo Retratistas do Morro. Primata Editora, 2023. Portal SoundCloud. Disponível em: <https://soundcloud.com/primata-editora/sets/preservacao-digital-de-imagens-acervo-retratistas-do-morro>. Acesso em: 2 jun. 2024.

QUEIROGA, Eduardo. **Apontamentos para uma fotografia dialógica**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 46., 2023, Belo Horizonte. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2023. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2023>. Acesso em: 2 jun. 2024.

**Retratistas do Morro**. [Curadoria]: Guilherme Cunha; [Fotos]: Afonso Pimenta, Ana Oliveira, João Mendes, Misael Santos. 1. ed. Belo Horizonte: Primata Editora e Produção Cultural, 2023. 278 p.

SANTOS, Renata Gonçalves dos. Depoimento. In: **Retratistas do Morro**. 1. ed. Belo Horizonte: Primata Editora e Produção Cultural, 2023. 278 p.

SANTOS, Terezinha da Paixão. Depoimento. In: **Retratistas do Morro**. 1. ed. Belo Horizonte: Primata Editora e Produção Cultural, 2023. 278 p.

SILVA, Sônia Cristina da. Depoimento. In: **Retratistas do Morro**. 1. ed. Belo Horizonte: Primata Editora e Produção Cultural, 2023. 278 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 p.

URBEL. Vilas, Favelas e Loteamentos Públicos de Interesse Social (2020). Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/urbel/vilas-e-favelas>. Acesso em: 2 jun. 2024.

ZITO, Joel. Depoimento. In: ORLANDI, Ana Paula; PIMENTA, Afonso. O cotidiano do morro. **Revista ZUM**, São Paulo, v. 14, nov. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-14/cotidiano-do-morro/>. Acesso em: 2 jun. 2024.