

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

THAIANNE GONÇALO COELHO

**A dimensão humana e a ética do bem-querer
nas fotografias de João Roberto Ripper**



NITERÓI
2014

THAIANNE GONÇALO COELHO

**A dimensão humana e a ética do bem-querer
nas fotografias de João Roberto Ripper**

Projeto experimental apresentado por
Thaianne Gonçalo Coelho, como requisito
obrigatório para obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social –
habilitação Jornalismo – sob a orientação
do Prof. Dante Gastaldoni.

IACS/UFF

Niterói

Dezembro/2014

GONÇALO COELHO, Thaianne.

A dimensão humana e a ética do bem-querer nas fotografias de João Roberto Ripper/ GONÇALO COELHO, Thaianne – 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) –
Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Jornalismo.

Bibliografia: f. 10.

THAIANNE GONÇALO COELHO

**A dimensão humana e a ética do bem-querer
nas fotografias de João Roberto Ripper**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Comunicação
Social do Instituto de Artes e Comunicação
Social da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção do
Título de Bacharel em Comunicação Social
– habilitação em Jornalismo.

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Márcio Castilho — UFF

Prof. Rômulo Correa — UFF

Prof. Dante Gastaldoni — UFF (orientador)

Agradecimentos

A Rose, Rene e Rosa, minha família que possibilitou mais um passo;
ao Dante, que mostrou o caminho;
aos amigos, que tornaram o percurso mais leve;
ao Ripper, que emprestou a inspiração.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar e fazer refletir sobre o modo como a fotografia documental pode ser usada na construção de uma contra-hegemonia. Para isso, toma-se como objeto a trajetória profissional de João Roberto Ripper, fotodocumentarista brasileiro. Ripper iniciou a carreira na grande imprensa, passou pela agência de fotógrafos F4 e produziu trabalhos independentes, como o *Imagens da Terra*, *Imagens Humanas* e *Imagens do Povo*. Seu foco principal são comunidades tradicionais e urbanas, trabalho escravo e infantil, e populações menos favorecidas economicamente. A maneira singular de representar, privilegiando sempre a beleza e a dignidade do fotografado, é o grande fio-condutor do desenvolvimento. Busca-se atrelar aos seus trabalhos o caráter contra-hegemônico da comunicação, com a quebra de estereótipos, e da ética, com o surgimento de uma nova linha: a ética do bem-querer.

Palavras-chave: Fotografia documental. Contra-hegemonia. Ética.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 Introdução | 8 |
| 2 Trajetória | 12 |
| 2.1 Fotorjornalismo e luta de classes | 13 |
| 2.2 F4: fotografia documental e olhar autoral | 16 |
| 2.3 A trilogia das imagens..... | 16 |
| 2.3.1 Imagens da Terra..... | 18 |
| 2.3.2 Imagens Humanas..... | 18 |
| 2.3.3 Imagens do Povo..... | 19 |
| 3 Fotografia e contra-hegemonia..... | 21 |
| 3.1 O perigo da história única..... | 23 |
| 3.2 Resgate da dignidade através da beleza..... | 25 |
| 4 A ética do bem-querer..... | 27 |
| 4.1 Brechas para o bem-querer..... | 28 |
| 4.2 A surpresa do ser-para..... | 30 |
| 4.3 Autoria compartilhada..... | 31 |
| 5 Foto-histórias..... | 34 |
| 6 Considerações finais..... | 41 |
| Referências bibliográficas..... | 42 |
| Anexo..... | 45 |
| Parecer..... | 54 |

1 Introdução

O presente trabalho busca abordar o lado humanista da fotografia documental brasileira, tomando como destaque o fotógrafo carioca João Roberto Ripper, sobre o qual a análise se debruça e constitui o objeto.

Como uma das premissas do trabalho do Ripper é conhecer a história dos fotografados, o primeiro capítulo apresenta a história do fotógrafo, de forma breve, mas aprofundada nas três grandes etapas da sua vida profissional. O capítulo pretende servir de base e contextualização, no tempo e no espaço, para o entendimento do leitor do que está por vir.

Intitulado “Trajetória”, este primeiro capítulo esmiúça a formação do fotógrafo: os primeiros passos de sua profissionalização; a fase da grande imprensa, na qual Ripper passa por importantes jornais e desenvolve um senso de luta política; o ingresso na agência de fotógrafos F4, onde a fotografia documental se torna uma realidade como militância dos direitos humanos; e a consolidação da sua visão humanitária com a “trilogia das imagens”, termo apropriado do amigo e professor universitário Dante Gastaldoni.

Acredito que aqui caiba destacar que Dante, como orientador deste trabalho, guiou o caminho com o conhecimento de um especialista e acadêmico da fotografia, mas, sobretudo – e aí que a diferença foi feita –, com os sentimentos de quem conhece profundamente e fraternalmente o Ripper, a partir de uma amizade que transpõe décadas.

O caminho deste projeto passou por duas das principais premissas do fotógrafo: a luta contra as representações dominantes, desenvolvida com a ajuda da ótica de Dênis de Moraes no segundo capítulo "Fotografia e contra-hegemonia"; e o afeto, o bem-querer, sentimento marcante na relação de Ripper com seus fotografados, trabalhada sob a visão de Zygmunt Bauman no terceiro capítulo "A ética do bem-querer".

A lógica foi desenvolver a relação engajada de Ripper em relação ao mundo, partindo do todo (o mundo coletivo e político) para o particular (o mundo individual e afetivo).

Por fim, no último capítulo do desenvolvimento, “Foto-histórias”, há uma breve análise de três imagens produzidas pelo fotógrafo. Ao contrário de focar na estética no sentido plástico, a análise é fincada na estética no seu sentido próprio, no estésico, na sensação que a fotografia pode nos causar. A sensação e conseqüente reflexão são potencializadas quando tomamos conhecimento do que há por trás das imagens, das histórias de vida dos fotografados. O último capítulo do desenvolvimento é, portanto, uma contação de histórias.

O objetivo é justamente conhecermos a vida de quem Ripper registra para, assim, observarmos e entendermos, na prática, seu modo de fotografar. As imagens de diferentes datas (2004, 1985 e 1998) foram escolhidas em razão das histórias que as permeiam, mas também pela importância que possuem no portfólio do fotógrafo. A primeira abre o livro *Imagens Humanas*, enquanto as outras duas então contidas também nas primeiras páginas do livro.

Quanto à metodologia, a pesquisa bibliográfica e entrevista foram as bases da elaboração do projeto. Foi utilizado como guia *A Batalha da Mídia* (2009), de Dênis de Moraes, pela importância que o livro possui no campo da comunicação nacional. As referências de Dênis foram agregadas por demais estudiosos da comunicação, em especial, da comunicação contra-hegemônica.

O trabalho também teve forte base nas referências de Zygmunt Bauman por toda a humanidade expressa na sua bibliografia. Foi utilizado o livro *Vidas Fragmentadas* (1995) em razão da carga ética do material, viés que se adéqua ao modo de produção de Ripper.

Ainda para a elaboração do presente trabalho foi feita uma entrevista pessoalmente com o fotógrafo, editada e publicada em anexo para que possa agregar valor a futuras consultas ao material. Foram usados, também, o conteúdo do projeto *Memória do Fotojornalismo Brasileiro* da Universidade Federal Fluminense (UFF), demais entrevistas e reportagens sobre o Ripper e seus materiais fotográficos.

Vale a pena ressaltar o que é o projeto *Memória* iniciado em 2014, ocasião em que um grupo de cerca de 15 a 20 alunos topou abraçar a iniciativa do professor Dante Gastaldoni, levada adiante por um segundo grupo, um pouco maior e com o mesmo afinco. Em sua segunda edição, o projeto já trouxe, no dia 15 de maio, o Ripper e, em 22 de outubro, a fotógrafa Marizilda Cruppe.

As palestras inspiradoras, ministradas pelos fotógrafos, duraram cerca de três horas cada e são destinadas a virar produto para uma edição em DVD, também produzido pelos próprios alunos. Como inicialmente idealizado, eles servirão de memória para todo um país sedento por materiais acerca das vidas fotojornalística e fotodocumental nacionais.

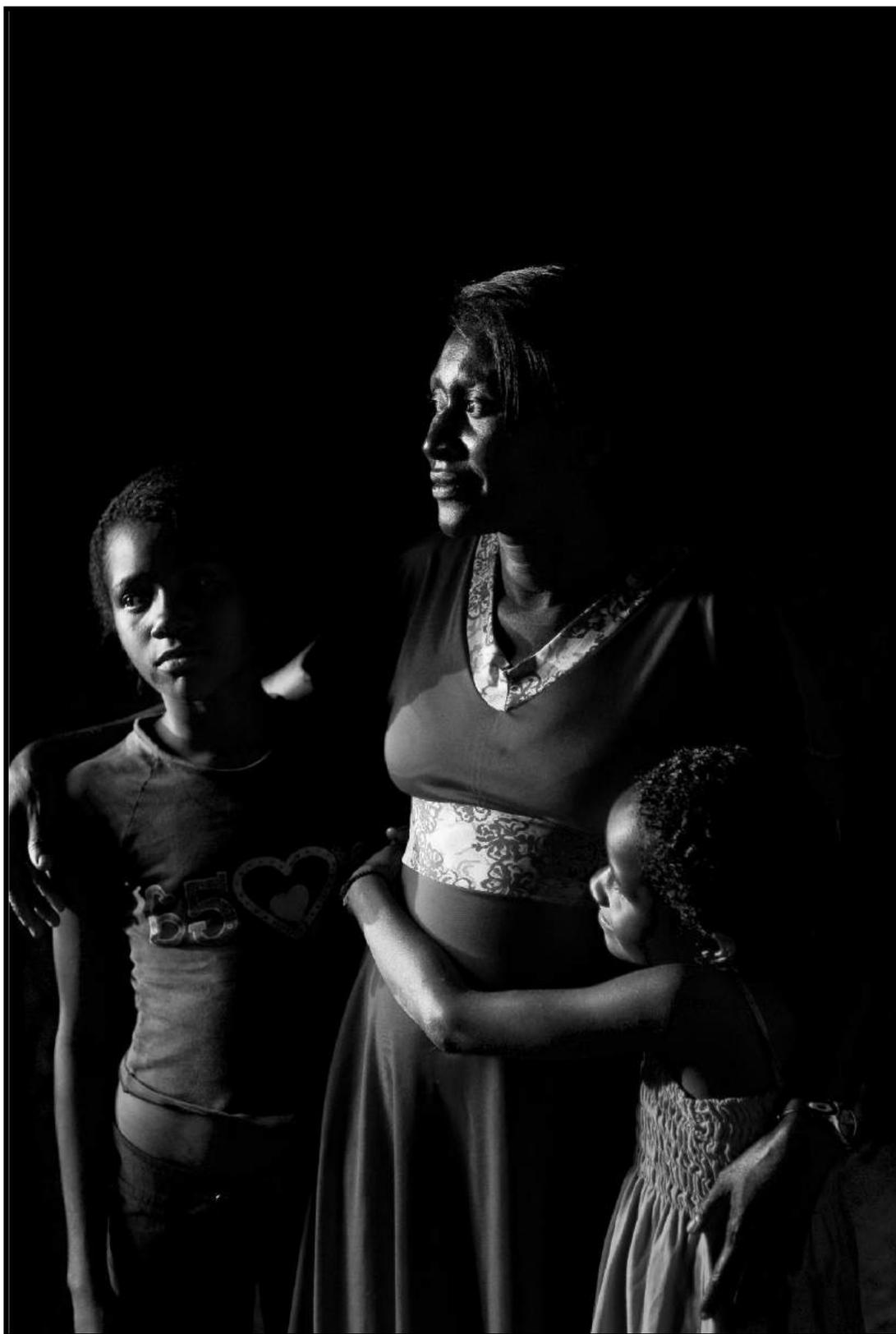
Além disso, fotografias e publicações do próprio Ripper constituíram a base, o corpo e, mais importante, a inspiração na elaboração deste projeto. Vale ressaltar a importância da grande entrevista feita entre abril e agosto de 2009 pelo professor Dante com Ripper para o *Imagens Humanas*, publicada inteiramente no livro.

O imenso e belíssimo acervo de Ripper, constituído por mais de 200 mil fotos, foi a grande motivação para a escolha desse objeto. As fotografias são de uma forma tão sensíveis que me marcaram no momento do primeiro contato ainda em 2010, quando,

tarde, aos 18 anos, descobri a fotografia. Em 2014, ao me deparar com o próprio fotógrafo pela primeira vez durante o evento do projeto *Memória*, ouvi as histórias de cada fotografia e de cada fotografado e decidi o caminho para buscar na reta final da graduação e, quem sabe, para além dela.

Esse conhecimento prévio me possibilitou partir de caminhos mais bem marcados, sem passar talvez por hipóteses no desenvolvimento. Os questionamentos, porém, foram vários e respondidos à medida que conhecia melhor a sua maneira de fotografar. De onde surgiu seu lado humanista? De que forma acontece o uso da fotografia para a propagação dos direitos humanos? Seria ela contra-hegemônica? O afeto, responsabilidade e ética entram de que forma no ato de fotografar e como influenciam na visão do fotografado sobre a sua representação?

À parte a motivação pessoal e subjetiva para procurar as respostas, lado esse que nunca nos abandona por mais objetiva que possa parecer a escolha, a produção teve motivação na possibilidade de deixar um fruto acadêmico sobre um personagem importante no cenário documental e de forma exclusiva dentro de um trabalho de graduação. O objetivo busca desenvolver um material que sirva de base de pesquisa para futuros estudiosos da fotografia documental brasileira, mostrando um lado particular e humano de um dos seus grandes nomes.



Da série Mulheres entre luzes e sombras, que trata sobre opressões de gênero e direito da mulher

2 Trajetória

Ocorre que há muita gente na nossa geração que tem o instrumental teórico e o treinamento para fotografar tão bem quanto o Ripper. Então, o que é que faz com que as fotos dele sejam tão especiais? É simples, o que é especial nas fotos do Ripper, não são as fotos, é o Ripper.

Milton Guran, fotógrafo e antropólogo

João Roberto Ripper Barbosa Cordeiro, carioca, morador do bairro da Tijuca, pai de cinco filhos, é um fotodocumentarista que, há mais de 40 anos, procura o amor, a dignidade e a beleza em todos que cruzam o seu caminho, principalmente naqueles que viram essas virtudes lhe serem quase retiradas à força, sem licença, sem aviso. A serviço dos direitos humanos, o fotógrafo de fala mansa dedicou grande parte da sua vida ao retrato dos menos favorecidos economicamente em nosso país.

Ripper passou por todo o Brasil: comunidades indígenas e ribeirinhas, cobertura das “Diretas Já” (1984), retratos de carvoeiros em situação análoga ao escravo, trabalho infantil, massacre de Eldorado dos Carajás, comunidades quilombolas e da periferia urbana, e muitos outros. Foram 40 anos de carreira em 2012, aos 59 anos, com caminhos muito bem definidos na imprensa tradicional, na agência de fotógrafos F4 e em iniciativas pessoais, cujos grandes títulos são Imagens da Terra, Imagens Humanas e Imagens do Povo.

Hoje, com 61 anos, dois livros publicados – Imagens Humanas e Trabalho Escravo –, um terceiro a caminho, a convite da Universidade Pública da Costa Rica, sobre populações tradicionais; diversas exposições e reportagens jornalísticas; Ripper é vencedor de importantes prêmios, como o mais recente Prêmio Brasil de Fotografia (2014), e viaja o país ministrando a oficina Bem-Querer, na qual ensina os fundamentos humanos e o olhar igualitário da prática.

No entanto, no cerne desta formação, está um menino que cresceu em uma casa junto ao seu pai, mãe, tia e alguns bons irmãos. Uma casa na qual ele mesmo ressalta que não faltavam amor, bondade e justiça. O pai cearense, seu Thomaz Edson Barbosa Cordeiro, é lembrado pela paixão, e a mãe carioca, dona Maria Dinah Ripper Cordeiro, pela generosidade. Os dois, através das demonstrações de afeto, e todos que viviam ao redor dele naquela casa levaram o menino João a desenvolver o princípio da humanidade que carrega até hoje nas vidas pessoal e profissional.

Após aprender o básico da fotografia durante o ensino médio, não através de disciplinas ou palestras no colégio onde cursou o período, a Escola Hélio Alonso, mas por

uma amizade que o ensinou a conhecer o caminho da linguagem fotográfica, o amigo e fotógrafo Júlio César Pereira, o menino João começa a desbravar o outro através do olhar e de uma câmera.

O iniciante passou pelo cargo de assistente de fotografia em um pequeno estúdio fotográfico no Grajaú. Lá, pôde ter maiores contatos com laboratório e com a própria fotografia, para então, com 19 anos, em 1974, ingressar no mundo do fotojornalismo.

2.1 Fotojornalismo e luta de classes

Ripper iniciou o curso de jornalismo na Faculdade de Comunicação Hélio Alonso (Facha), localizada no Rio de Janeiro, porém abandonou para se dedicar à fotografia, vindo a concluir a formação décadas depois. Pelos meandros dessas décadas, a iniciar pelo ano de 1974, Ripper ingressou no fotojornalismo pelo Luta Democrática, jornal no qual fotografava e escrevia. Seguiu para o Diário de Notícias e para O Estado de São Paulo, na sucursal do Rio de Janeiro, em que permaneceu durante dois anos. Após o período, passou para o Última Hora e ficou ali mais quatro anos.

Após uma breve passagem pelo Hora do Povo, no qual se decepcionou com algumas linhas de censura, ingressou no jornal O Globo. Ali teve mais cinco anos de trajetória fotojornalística. Fotografou desde pautas de cidade até esporte, mas sempre privilegiando denúncias.

Durante a década de 1980, foram trabalhos combativos e militantes a favor, não só dos direitos humanos, mas também dos direitos dos próprios fotógrafos. Na passagem entre a Última Hora e O Globo, segundo o próprio Ripper, sua dimensão ética se desenvolveu e a percepção das questões relativas à valorização do trabalho do fotógrafo também se tornaram mais marcantes.

Nessa época, não havia créditos nas fotografias, direito autoral, tabela de preços mínimos nem piso salarial para a profissão. Ripper era sindicalizado, chegou a atuar como vice-presidente da Federação Nacional dos Jornalistas - Região Leste e participou da Associação de Repórteres Fotográficos (Arfoc) do Rio de Janeiro, onde ajudou na liderança por uma politização e luta da classe por maiores direitos.

A partir da Arfoc, o grupo conseguiu grande representatividade dentro do sindicato e começou a surgir uma articulação entre diversos movimentos de fotógrafos, como o liderado por Walter Firmo e Pedro Vasquez no Instituto Nacional de Fotografia e o trabalho do Núcleo de Fotografia da Funarte.

Apresentação

Este livro é o resultado de um trabalho que vem sendo desenvolvido pelos fotógrafos na luta pela garantia e pelas conquistas de seus direitos.

Mais do que a sua importância por ser a primeira obra a abordar esses temas em nosso país, ele exprime uma luta que inclui a implantação de uma tabela de preços mínimos para os trabalhos de fotografia, a moralização e a abertura de nosso mercado de trabalho contra o arrocho salarial, o crédito em todas as fotografias publicadas, a criação e atuação efetiva do editor de fotografia em todos os jornais e revistas, o pagamento da republicação de documentos fotográficos, o contrato padrão de reprodução de obra fotográfica, a posse do negativo pelo seu autor, a criação da Sociedade Controladora do Direito Autoral do Jornalista, a liberdade de Imprensa e melhores condições de trabalho que só serão possíveis quando forem extintos em nosso país instrumentos autoritários tais como a Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional.

Fruto da luta dos fotógrafos, este livro nasceu de cada foto censurada, de cada filme apreendido, de cada máquina quebrada pela polícia, de cada reportagem proibida, de cada jornalista preso e torturado, e, principalmente, da vontade e da luta para que o repórter fotográfico não só documente a História, mas participe ativamente da mudança do nosso dia-a-dia.

**João Ripper
Ricardo Azoury**

março de 1983

Apresentação do livro Sobre fotografia, Rio de Janeiro: Sindicato dos Jornalistas; Funarte, 1983. O livro foi produzido após um ciclo de palestra para a categoria e dá início a uma nova postura do sindicalizado, mais crítica e politizada. Ripper, como membro da Arfoc, assina a apresentação junto a Ricardo Azoury

Na sequência, foi disseminada nacionalmente a tabela de preços mínimos, houve a organização de uma greve dos repórteres fotográficos da Isto É, e surgiu uma grande rede de solidariedade entre a classe. A movimentação política se refletiu na própria forma de documentar dos fotógrafos e Ripper protagonizou a cobertura de um dos grandes momentos do país, em que foi possível observar nos trabalhos fotográficos da grande mídia essa influência ética e política ganhada nos movimentos de luta de classe, mesmo com toda a resistência e poder que possui um veículo tradicional.

Na campanha das “Diretas Já”, os fotógrafos do veículo O Globo desempenharam um papel importante na cobertura do evento, uma vez que decidiram em conjunto uma forma de registro comum que privilegiasse as massas. A estratégia era evitar que o jornal tivesse a possibilidade de publicar uma fotografia ou veicular uma informação que não mostrasse a real dimensão dos protestos. De fato, como nos conta Ripper, em uma ocasião em que só havia fotografia de multidão, O Globo foi obrigado a mudar a manchete do dia.

Vários episódios de luta por justiça e liberdade de expressão renderam retaliações ao grupo, especialmente a Ripper que era obrigado a sair para cobrir as pautas cotidianas do jornal sem fotômetro. As histórias já revelam o movimento do fotógrafo para romper com o *status quo*, tão presente nas estruturas de poder que regem a produção de notícias.

Por isso, apesar do grande movimento contrário à maré, a busca por diferentes histórias, pela voz dos excluídos, pelo retrato da minoria se tornou cada vez mais incompatível com o que realmente pautava seus trabalhos na grande imprensa. Após a passagem expressiva pelo O Globo, Ripper migrou para agência de fotografia independente F4.



Documentação sobre despejo de ocupação urbana, em Campo Grande, Rio de Janeiro

2.2 F4: fotografia documental e olhar autoral

Após acumular uma grande experiência profissional em jornais brasileiros, Ripper partiu para experimentar uma fotografia mais autoral, de projeto e aprofundada dentro da agência F4, junto a nomes como Rogério Reis, Zeca Araújo e Ricardo Azoury. A mudança aconteceu no final da década de 1980, momento em que a imprensa tradicional começou, inclusive, a utilizar fotos de agência para as suas próprias pautas.

Por conta desse processo, ainda por um período, Ripper continuou contribuindo para a grande mídia, como para a Revista de Domingo, do Jornal do Brasil, que esteve um tempo nas mãos da F4, a essa época, uma das maiores agência do país.

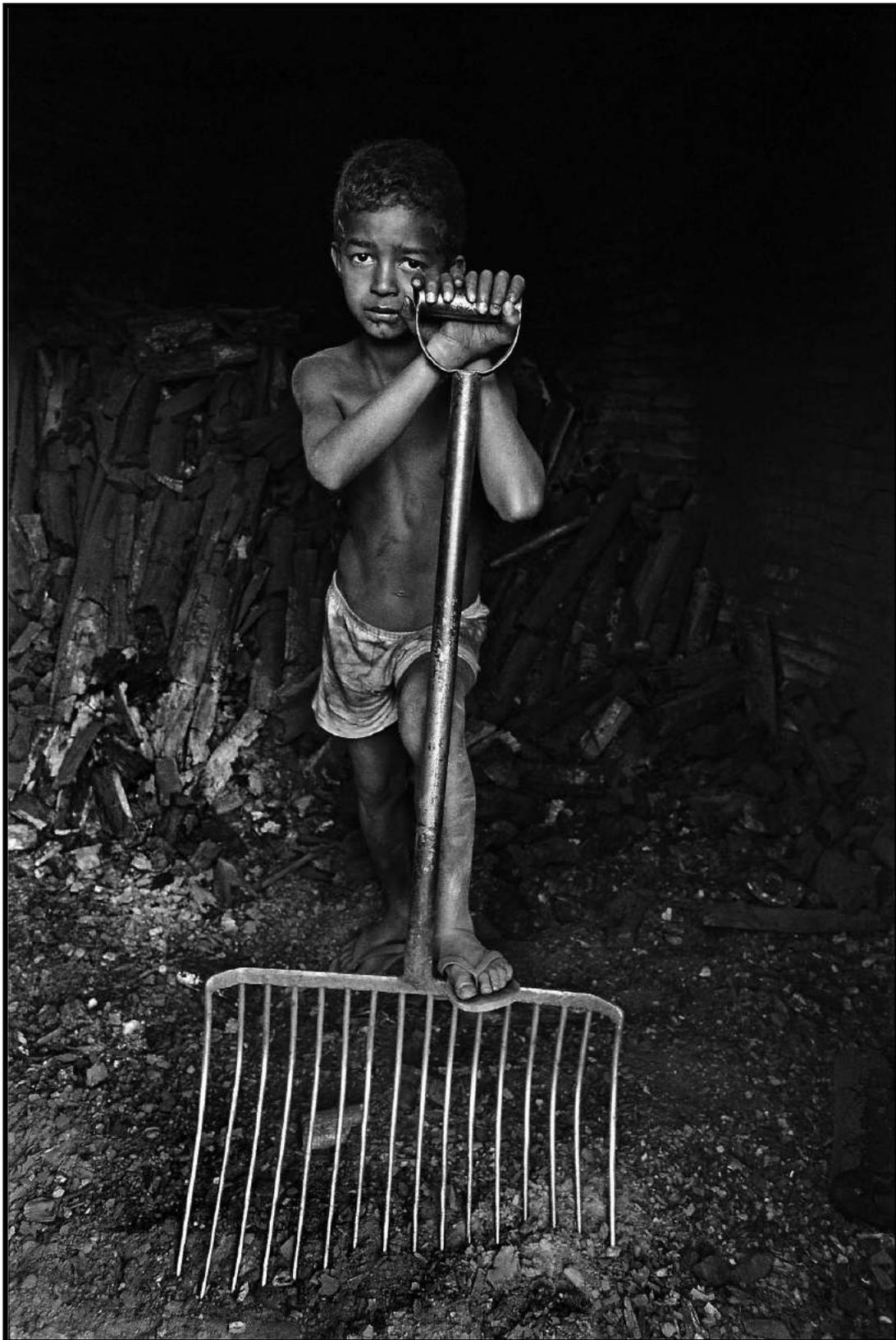
Porém, trabalhos mais autorais começaram a fazer parte da rotina do fotógrafo e foi preciso investir melhor nos temas sociais de forma mais aprofundada, um processo aprimorado durante sua passagem pela F4, em especial através dos conselhos de Nair Benedicto e Juca Martins, dois dos fundadores da agência. Com eles, Ripper aprendeu a estudar desde a forma como tratar o tema, até os modos de produção e edição, passando pelo público de destino e pela venda e veiculação das fotografias.

Apesar dos projetos fotográficos que dava para produzir na agência, como a documentação do movimento operário do ABC paulista, o grande número de encomendas comerciais para a mídia ou empresas fez com que o fotógrafo não tivesse tempo hábil para mergulhar nos projetos pessoais. Outro fator foi a barreira que a grande imprensa, como a Folha de São Paulo, criou na compra de determinados projetos de agência independentes, uma vez que elas rompiam com a linha editorial dos veículos que se praticava na ocasião e está vigente até hoje.

Foi aí que o fotógrafo decidiu sair da agência, e ressalta que foi sem brigas nem rompimentos. Ripper iniciou, então, mais uma nova etapa que culminaria na criação de uma grande e bem-sucedida trilogia profissional.

2.3 A trilogia das imagens

Imagens da Terra, Imagens Humanas e Imagens do Povo. Essa foi a “trilogia das imagens”, como bem me apropriado da definição que o professor Dante Gastaldoni utiliza no livro Imagens Humanas. A trilogia foi iniciada após a saída do fotógrafo da agência F4, a começar pela agência Imagens da Terra, criada por Ripper em 1991. Ali foi iniciado o mergulho nas documentações de trabalho escravo e comunidades tradicionais, como as ligas camponesas e os povos indígenas.



Do livro *Imagens Humanas*: “Criança carvoeira trabalhando na Fazenda Finacial, em Ribas do Rio Pardo. Seu sonho era ser jogador de futebol”, Mato Grosso do Sul, 1988

2.3.1 Imagens da Terra

O Imagens da Terra surgiu como uma ONG, porém não havia financiador e os contratos eram fechados com sindicatos, além de parcerias com o Movimento dos Sem-Terra (MST), organizações de ligas camponesas e posseiros na Amazônia, e alguns trabalhos *freelancers* para revistas.

De 1991 a 1999, a agência funcionou com recursos da própria equipe de fotógrafos e laboratoristas formada em sua maioria por universitários, inclusive da Universidade Federal Fluminense (UFF), e outros nomes como Marcelo Oliveira, Gianne Carvalho, Berg Silva, Everaldo Carneiro, Nando Neves, Everaldo Rocha, André Villaron e Cláudia Sanz, principalmente na fase final da agência.

A luta pela terra, as ligas camponesas e o movimento operário eram o foco da documentação do projeto, sempre de uma maneira política e dando a voz aos silenciados.

2.3.2 Imagens Humanas

Nessa lupa, da terra para o homem, após o término do Imagens da Terra por razões administrativas, surgiu o Imagens Humanas. No projeto, Ripper manteve os temas anteriores se aprofundando cada vez mais nos trabalhos escravos e populações tradicionais, produzindo encomendas para parceiros, como entidades das Organizações das Nações Unidas (ONU), e iniciou o mergulho também nas comunidades urbanas, sob a ótica da não violência, como na Favela da Maré.

Essas duas fases culminaram nos livros Imagens Humanas¹ e Trabalho Escravo², este último com fotos também de Sérgio Carvalho. A partir do Imagens Humanas, começou um novo projeto. A lupa, do homem, recai agora sobre as comunidades urbanas e suas populações, as favelas e o seu povo. O Imagens do Povo completou dez anos este ano e trouxe uma nova visão de mundo e experiências na favela a partir da fotografia.

¹ Edição Dona Rosa Produções, 2009.

² Edição Tempo d'Imagem, publicação da Organização Internacional do Trabalho, 2012.

2.3.3 Imagens do Povo

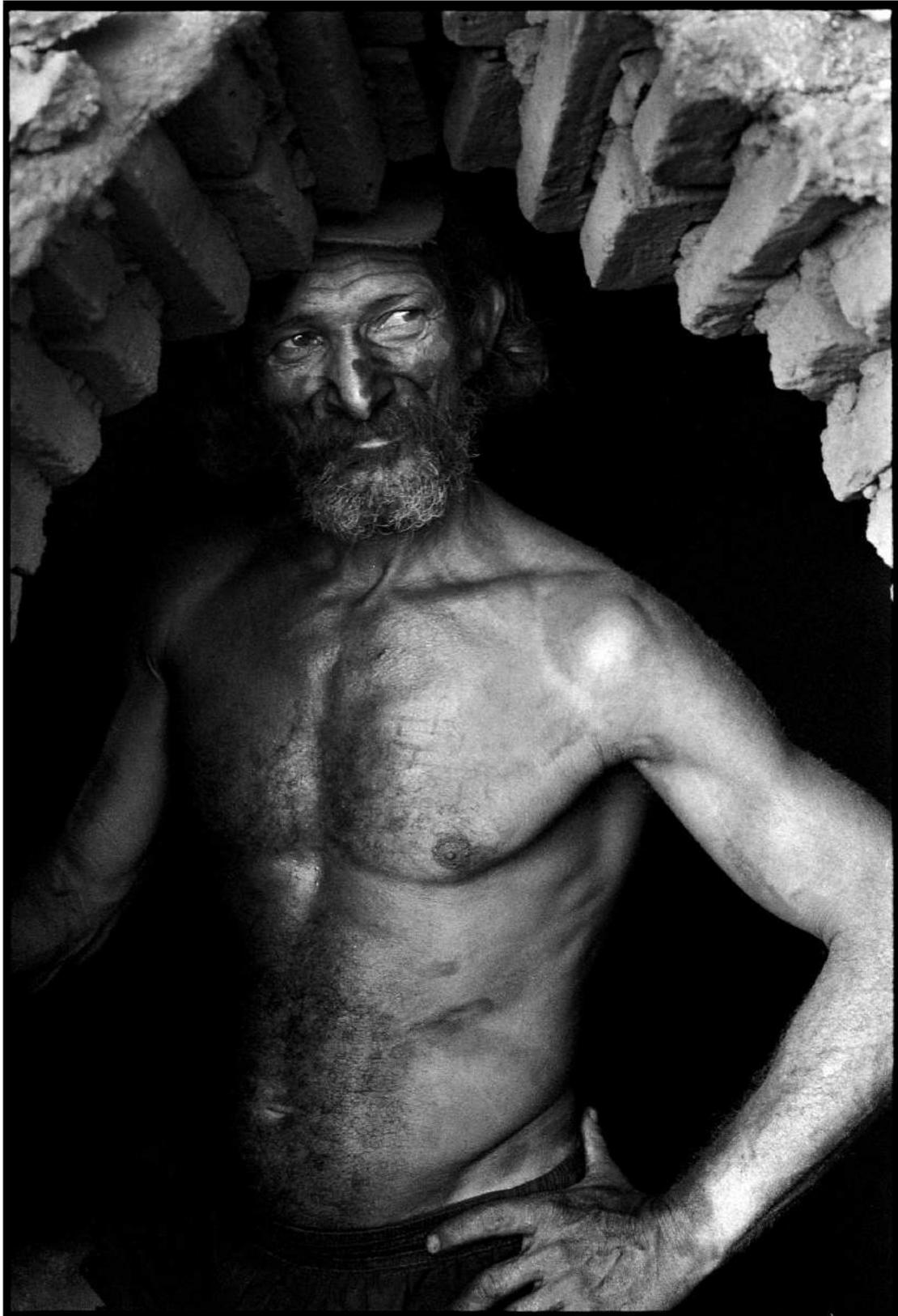
Com um viés político-pedagógico, Ripper iniciou as conversas com o Observatório de Favelas, na Favela da Maré, e, da parceria, nasceu a Escola de Fotógrafos Populares vinculado à agência Imagens do Povo. O objetivo é justamente viabilizar a formação de novos e jovens fotógrafos, muitos deles da própria comunidade, com um ensino de fotografia que vai muito além das técnicas, mas abarca toda a fundamentação política, social, ética e humanitária que envolve o ato de fotografar.

O projeto da escola é completamente pautado na inclusão e já formou fotógrafos de gabarito no cenário carioca, como o Ração Diniz, o AF Rodrigues e a Rovená Rosa, atual coordenadora do programa.

O programa possui, ainda, uma galeria de exposição voltada exclusivamente para a fotografia, a Galeria 535, localizada na sede do Observatório, bem como uma oficina de *pinhole*³, feita em parceria com escolas públicas e instituições.

Em 2010, o projeto contou com patrocínio da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e tornou-se Ponto de Cultura. Um ano depois, recebeu apoio da Campanha Criança Esperança. O Imagens do Povo já conquistou também prêmios de renome, como o prêmio Cultura Nota 10, em 2004, da Secretaria, e o prêmio Faz Diferença, do Jornal O Globo, em 2007.

³ Câmera *pinhole*, ou buraco de agulha, é um equipamento artesanal, produzido sem lente, cuja entrada de luz acontece através de orifícios da ordem de 0,5 milímetros.



Do livro *Imagens Humanas*: trabalhador carvoeiro em Ribas do Rio Pardo, Mato Grosso do Sul, 1998

3 Fotografia e contra-hegemonia

Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que penso sempre que lembro das estruturas de poder no mundo. E a palavra é “nkali”. É um substantivo que livremente se traduz em “ser maior do que o outro”. Como no mundo econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do “nkali”.

Chimamanda Adichie

Dentro de um universo de possibilidades no qual a fotografia pode estar presente e em um mundo cada vez mais dependente de imagens - como sublinhou Serge Daney, somos parte de uma “ditadura visual”⁴ –, o universo escolhido por Ripper traz importantes pilares na fotografia documental para se pensar uma sociedade que contém nas bases um sistema conservador, desigualitário e contraditório.

A fotografia, vista de maneira geral como um conjunto de símbolos, atua no imaginário social pautado por Dênis de Moraes, uma vez que é meio de representação e comunicação. Dessa forma, pode ser usada para gerar, reforçar, combater ou silenciar determinadas representações e maneiras de compreensão da realidade – nas quais, ressalta-se, estão embutidas forças políticas.

Nele [*o imaginário social*], as sociedades esboçam identidades, objetivos, detectam inimigos e organizam passado, presente e futuro. Trata-se de uma dimensão da consciência humana em que se explicitam interesses, conflitos e controles da vida coletiva. Por isso, quando intencionalmente se busca neutralizar ou silenciar representações, identidades e aspirações presentes em um contexto histórico-social, almeja-se impedir que expressões singulares desordenem a memória que se quer oficializar ou contraditem as linhas do imaginário fixadas perante a comunidade (DÊNIS DE MORAES, 2009, p. 30).

Da forma como pontua o autor, “a imaginação permite à consciência adaptar-se a uma situação específica ou mobilizar-se contra o engodo e a opressão”. Vale lembrar que se livrar das amarras de uma sociedade opressora depende de toda uma postura crítica dos indivíduos e condições de vida que possibilitem chegar a esse estágio de questionamento. Mas a representação através de imagens, por estarmos embutidos dentro de uma sociedade espetacular, tem profunda importância e poder de transformação.

Refiro-me aqui justamente à sociedade do espetáculo criticamente observada por Guy Debord, em que todo o modo de vida humana foi modificado não só pelas imposições pragmáticas econômicas e de mercado do capitalismo, como também pela imposição de

⁴ *Apud* Francis Wolff, em *Por trás do espetáculo: O poder das imagens* (2005). In: Aduino Novaes (org.), *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC.

uma percepção de mundo. Uma percepção midiaticizada que se mostra ilusoriamente diversa e plural, mas que é determinada e com limites muito bem definidos quando inclui e exclui imagens para a sua própria manutenção, conservando e mantendo todo o sistema.

Sob as oposições espetaculares esconde-se *a unidade da miséria*. Se formas diversas da mesma alienação se combatem sob as máscaras da escolha total, é porque todas foram construídas sobre as contradições reais reprimidas. Conforme as necessidades do estágio particular da miséria que o espetáculo nega e mantém, ele existe sob forma *concentrada* ou *difusa*. Em ambos os casos, ele não passa de uma imagem de unificação feliz cercada de desolação e pavor; ocupa o centro tranquilo da desgraça (GUY DEBORD, 1992, p. 42).

Nessa perspectiva, quando se busca trazer à tona representações não dominantes, aquelas escondidas, podemos entender uma postura contra o sistema vigente, contra o que se pretende oficializar, enfim, uma postura contra-hegemônica.

Mas não apenas representações não dominantes. Com imagens que negam essa proposta “unificada” e “feliz” da sociedade do espetáculo e que, conseqüentemente, mudam as representações que incidem sobre o imaginário social, trazendo maior consciência e reconhecimento em relação aos marginalizados ou completamente silenciados do mundo consumidor-espectador, seria possível iniciar um movimento de mudança do *status quo*. E a proposta de Ripper é declaradamente essa.

Mundo consumidor-espectador porque, seguindo as premissas de uma sociedade hegemônica, além do nosso papel econômico de fazer a roda girar – consumindo –, devemos apreender o que, ao citar Antonio Gramsci, Dênis chama de ‘consenso’. A hegemonia é também a direção cultural pela ordem no campo da disputa de sentidos, ideologia, moral, visões de mundo. Hoje, podemos assisti-las nas mais diversas mídias, devemos ser seus espectadores.

Quem não se encaixa no consumo ou no consenso entra em choque com o sistema, porque o consenso e a própria hegemonia estão dentro de uma constante batalha: a luta de classes. “O aparelho de hegemonia não está ao alcance apenas da classe dominante que exerce a hegemonia, como também das classes subalternas que desejam conquistá-la” (Dênis de Moraes, 2009).

De volta à comunicação, mais especificamente ao jornalismo, quando ainda baseado em Gramsci, Dênis afirma que o jornalismo ajuda a “organizar e difundir informações e ideias que concorrem para a formação do consenso em torno de determinadas concepções de mundo”, temos que o jornalismo atua nas estruturas de poder para manter o *status quo* e assim a posição dominante dos seus financiadores.

Porém, há brechas. Nas chamadas “fissuras” – termo cunhado pelo autor – do jornalismo e da comunicação no geral, é que o contra-consenso pode existir. Isso abre caminhos para a inserção das comunicações popular, alternativa e comunitária.

Dentro dos veículos, no cenário de tentar sempre aplacar convergências, assegurar o máximo de audiência, influenciar a todo custo a vida pública e privada para garantir a fidelidade do espectador, os meios de comunicação podem acabar se rendendo a negligências que abrem condições para manifestações de resistências aos discursos hegemônicos. Ou mesmo mecanismos de precarização da informação, como espetacularização da mediocridade, o sensacionalismo e a manipulação enganosa, ou de precarização do trabalho, como longas jornadas e baixos salários aos jornalistas, que podem criar fora e dentro deles próprios novas barreiras aos discursos dominantes.

(...) existem pontos de resistência aos discursos hegemônicos que abrem horizontes de enfrentamento de pontos de vista. A começar pelos meios alternativos de comunicação, que se contrapõem aos modelos, crivos e controles midiáticos e se dispõem ao trabalho de crítica e disseminação de ideias que visam elevar a consciência social e a participação política. A exploração de brechas dentro das organizações midiáticas não deve ser descartada como recurso tático (DÊNIS DE MORAES, 2009, p. 48).

O episódio da cobertura das “Diretas Já”, exemplificado no capítulo anterior, nos mostra como o fotógrafo soube usar essas fissuras. A maneira de privilegiar os excluídos e dar voz aos silenciados sugerem uma posição de Ripper na contra-hegemonia.

Achava que através do jornalismo poderia deixar falar pessoas oprimidas – nessa época [com 19 anos], eu já tinha então uma consciência muito grande que havia uma maioria oprimida. Porém, aos poucos, fui percebendo, dentro do jornal, que ele é um dos instrumentos que mantém essa estrutura de poder. O processo de manter a opressão é, na verdade, manter as diferenças de classes e garantir os privilégios de poucos. E o caminho que eu encontrei – e acho que é um caminho que tem que existir sempre – foi o da denúncia (J. R. RIPPER, 2014, em anexo)

Desde a trajetória inicial na grande imprensa até a fundação da Escola de Fotógrafos Populares da Maré podemos ver que a proposta de ir justamente contra o *status quo* é a máxima da sua vida profissional.

3.1 O perigo da história única

Aqui tomo todo o cuidado de, no título deste subcapítulo, apropriar-me de uma frase que o Ripper, por sua vez, apropria-se cuidadosamente da escritora nigeriana

Chimamanda Adichie. Com a expressão “o perigo da história única”⁵, ela problematiza a criação, naturalização e propagação dos estereótipos.

Adichie e Ripper enxergam estereótipos como imagens pré-concebidas, superficiais, que reafirmam (ou antes geram) desigualdades sociais e que afastam do imaginário predominante que se tem de um determinado sujeito ou população a sua real posição no mundo.

O que é veiculado na mídia, principalmente em coberturas da grande imprensa brasileira, sobre negros, pobres, índios, moradores de favelas, ribeirinhos, trabalhadores em situação de escravo ou análoga ao escravo, mulheres – todos já focados pelo olhar diferenciado de Ripper – e grupos silenciados em geral são em sua maioria estereótipos. São resultados de histórias únicas. Diferentes versões de uma única história.

Nas palavras de Adichie, “é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão”. Ao observarmos quem conta essas histórias, quantas vezes, para quem, de que forma, percebermos então atreladas a elas, como bem demarca Adichie e Ripper, as estruturas de poder lutando pelo consenso.

Tais histórias podem não ser mentiras, mas são, de fato, redutoras e incompletas quando mostram apenas o lado que a classe que exerce a liderança sobre as outras deseja mostrar, um lado que vem sendo geralmente negativo.

Eu me lembro que quando começam a vir as novas tecnologias se colocou muito que haveria algumas mudanças na comunicação. A informação mais direta e em tempo real, não só no rádio, mas na televisão e na internet, faria com que os jornais pudessem ser mais “mergulhadores”, mais analíticos. Porém, na verdade, não foi assim. Se você começa a mergulhar e contar várias histórias, começa a mexer nessa estrutura de poder. E a comunicação, como um dos seus instrumentos, serve para ajudar na formação dos estereótipos. O estereótipo quebra a dignidade de uma pessoa quando ele diz quem ela é e a reduz apenas a isso (J. R. RIPPER, 2014, em anexo)

Na concepção de mundo de ambos os contadores de histórias, insistir nas histórias negativas é superficializar a existência e reduzir a capacidade dessas pessoas não completamente retratadas de criar, de transmitir opiniões, de realizar transformações, de resistir, de se apaixonar, de sorrir, de serem, enfim, humanas.

A retirada da humanidade e conseqüente objetificação dessas populações, causa por sua vez um afastamento e estranhamento e pode reforçar as desigualdades, a incapacidade de nos olharmos a nós todos como seres semelhantes. A transformação dessas pessoas em um objeto com uma só história acaba por justificar apatia e desinteresse pela “tão distante

⁵ Título da apresentação da escritora na conferência global TED, filmado em julho de 2009.

realidade”, dado o “abismo” colocado entre as vidas de quem está ou foi posto de fora daquelas vidas de todo o mundo consumidor-espectador.

Difícilmente é mostrada, por exemplo, a beleza das relações amorosas entre os índios, camponeses, pescadores ou moradores de favelas. Mas há exemplos da classe média para cima. Também não é mostrada a construção de saberes das populações tradicionais e dos espaços populares. Mas é a troca de saberes que faz, por exemplo, a resistência do sémi-árido. Há uma batalha gigantesca contra os poderes econômicos nessas regiões e se consegue resistir através da troca de saberes e experiências dos movimentos de luta. Então eu tenho visto resistências fantásticas e entendo que, apesar de todas as opressões e histórias únicas, é possível contar e espalhar outras histórias (J. R. RIPPER, 2014, em anexo).

“E comecei a perceber o que falta nessas informações únicas: é a beleza”. Os contadores de história, Ripper e Adichie, trabalham a favor de múltiplas histórias, genuinamente diversas. Diferentes versões de diferentes histórias.

3.2 O resgate da dignidade através da beleza

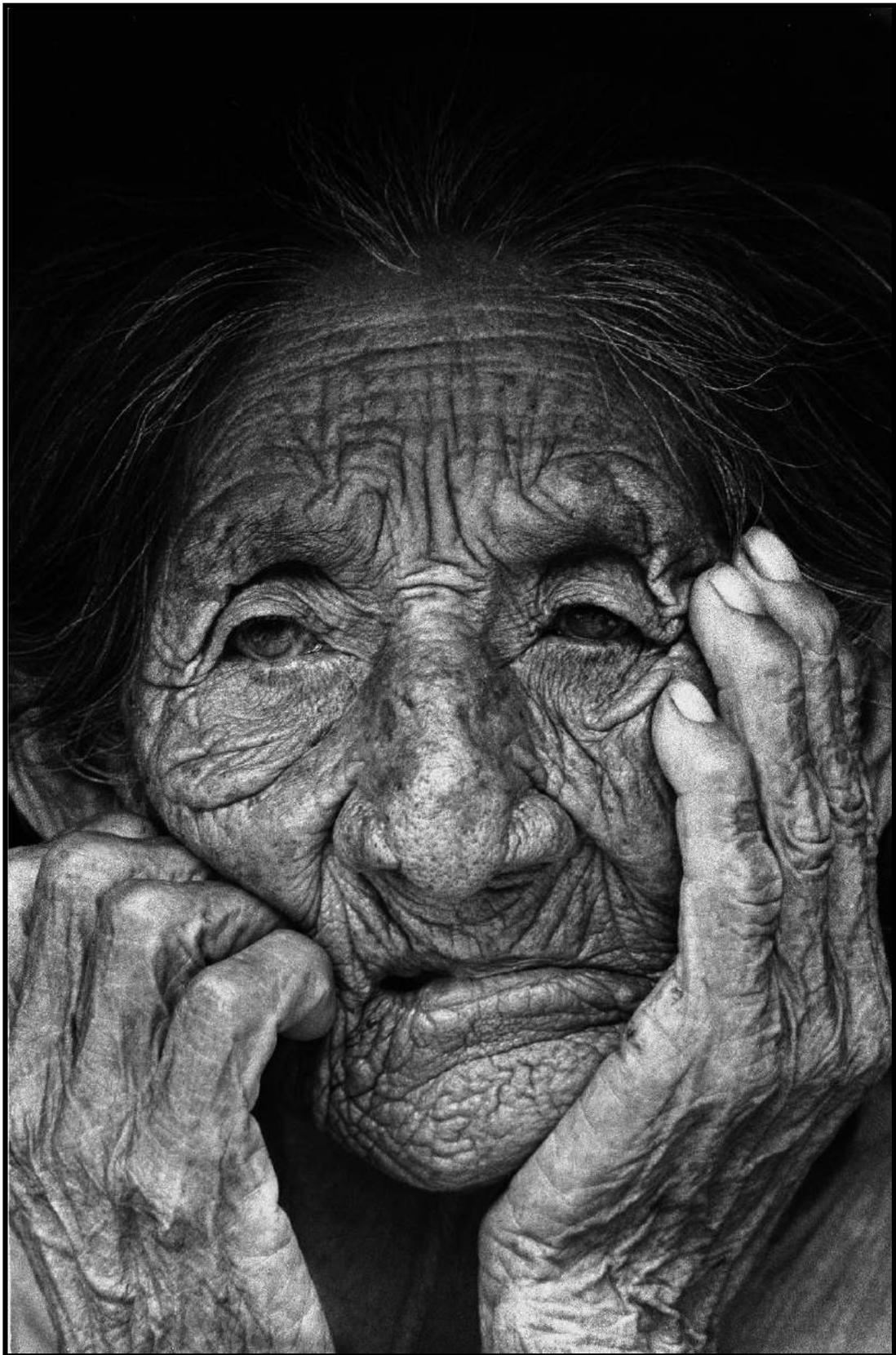
Uma das formas encontradas por Ripper para devolver às pessoas a dignidade que lhes fora retirada por uma única história é abrir o leque da fotografia documental e contar grandes histórias de beleza. O amor, o companheirismo, a leveza, a sensibilidade, a sensualidade são pontos esquecidos ou omitidos nas representações negativas, porém buscados com afinco pelo fotógrafo no seu trabalho, principalmente nos projetos solos.

[Após a saída do dia-a-dia dos jornais] Começo então a conviver mais com essas pessoas nos projetos e perceber como elas têm uma maneira de viver alegre e bonita, independente do que sofram. Elas têm uma deliciosa teimosia de ser feliz, uma dignidade na sua resistência muito grande. Vejo como o “ser feliz” faz parte de suas vidas por mais árduo que seja o dia de trabalho e a condição em que vivem (...) Tanto dentro da cidade como no campo, em comunidades indígenas e tradicionais, havia uma grande força de solidariedade e resistência. São pessoas que passam por processos de tristeza, dor, depressão, mas esse mergulho me fez ver como todas têm também a capacidade da beleza, amor e afeto (J. R. RIPPER, 2014, em anexo).

A representação de um beijo, um abraço, um sorriso, um olhar de admiração é universal e, por ser amplamente compreensível e bela, justamente ao contrário do “abismo” produzido pela grande mídia, tende a aproximar as pessoas. Com essas imagens, Ripper procura fugir das representações que impactam negativamente, que agridem, que abusam e violentam.

Nos primeiros veículos, desde os dezenove anos, (...) comecei a ver que saiam sim algumas denúncias, mas os trabalhos mostravam muito pouco a força humana que as pessoas oprimidas tinham. Fui percebendo que elas eram retratadas muito mais como denunciadas do que como motivo para se fazer a denúncia. Comecei aí a ter clareza da direção política dos jornais (J. R. RIPPER, 2014, em anexo).

É importante ressaltar que o Ripper não se declara contra matérias fotojornalísticas ou fotodocumentários de denúncia, que mostram o lado da miséria, violência e repressão sentidas pelos fotografados. Ele as julga fundamentais e constituem a base da sua trajetória.



Do livro *Imagens Humanas*: índia da etnia Kinikinau, com mais de 100 anos, na aldeia Terena, Mato Grosso do Sul, 1986

4 A ética do bem-querer

- Pare, pare! Eu quero o filme. Não pode sair fotografando as pessoas assim.

- Quem disse que não? Só estou fazendo o meu trabalho. Tem gente que é toureiro, tem gente que é político. Eu sou um fotógrafo.

Trecho do filme Blow-Up, de Michelangelo Antonioni

Ripper não é o fotógrafo que enxerga a fotografia como apenas subtração do tempo e espaço, aquela subtração que, com a luz, nos ajuda a gerar o instantâneo. Ele não “tira” fotografias. A câmera não é “uma espécie de passaporte que aniquila as fronteiras morais e as inibições sociais, desonerando o fotógrafo de toda a responsabilidade com relação às pessoas fotografadas”⁶, como ambigualmente fez crer Susan Sontag. O fotógrafo objeto de estudo não é apenas um visitante, um turista.

A fotografia como agente de transformação social, como vimos no capítulo anterior, acaba por ter muito por trás do que a ideia do clique que invade a vida e eterniza o momento fugidio.

O tempo e elaboração da fotografia, assim como o conhecimento dos fotografados de Ripper começam muito antes do clique. Ao contrário da ficção de Michelangelo Antonioni, do personagem Thomas, interpretado por David Hemmings⁷, a foto não vale mais que mil palavras nem mais que a vontade do fotografado de se sentir realmente representado.

Todo o trabalho de Ripper é envolvido, assim, por uma ética particular, a qual poderíamos classificar, por que não?, de ética do bem-querer. Vale lembrar que a expressão ‘bem-querer’ é o modo como o fotógrafo intitula todas as oficinas ministradas por ele ao redor do país. E associar a sua fotografia ao conceito, nos legitima a criar uma ética para falar do seu trabalho.

A ética do bem-querer carrega em si responsabilidade, cuidado, paciência, respeito carinho e um olhar voltado para o que há de novo no conhecido e de conhecido no novo. Não é, porém, uma ética como “um código de leis que prescreve o comportamento ‘universalmente’ correto”, como nos sugere o conceito de Zygmunt Bauman (1995). Trata-se aqui de um movimento não ligado a regras ou normas ditadas, mas que parte da

⁶ Susan Sontag, em *Sobre fotografia* (1977), edição de 2013, da Companhia das Letras.

⁷ Filme *Blow-Up* – *Depois Daquele Beijo* (1966), inspirado no conto de Julio Cortázar *Las babas del Diabo* (1959).

consciência e necessidade do próprio fotógrafo de levar, de um modo particular e simples, a dignidade aos seus fotografados.

Essa perspectiva nos dá uma base para entrar na relação mais restrita e íntima entre o fotógrafo e seus fotografados, na qual a fotografia mudaria a existência e a própria relação particular entre quem representa e quem é representado.

4.1 Brechas para o bem-querer

Em uma realidade em que as relações carecem de solidez, aprofundamento e a vida se mostra fragmentada, "um mundo repleto de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível" (2004), a pós-modernidade viu acontecer "o fim da Era da Ética", justamente pelo advento do individualismo e das relações frágeis, segundo Bauman. A vida de hoje viu códigos, selos oficiais e normas éticas enfraquecerem. "O postulado de uma ética 'devidamente fundamentada'" (1995) por autoridades e legisladores já não é a tônica para se praticar ações morais.

As brechas estão presentes no sistema das representações, como vimos com Dênis de Moraes, e é possível praticar a contra-hegemonia dentro de um consenso e uma estrutura de poderes firmes e consolidados. Da mesma forma, a prática de uma ética em um mundo eticamente enfraquecido se torna um movimento também contra-hegemônico e possível. Para combater o fim da "Era da Ética", bem como a prevalência de um *status quo*, existe uma ética calcada no amor, no bem-querer.

Como nos ajuda a entender Bauman, as ações morais estão cada vez mais fincadas nos indivíduos e nas brechas que encontram pelo caminho. Segundo o autor, hoje todos "são, por assim dizer, forçados a se posicionar cara a cara com sua autonomia moral e também com a sua responsabilidade moral" (1995) e é sugerido que,

com a atenção e a autoridade não mais desviadas para as preocupações com a legislação ética, homens e mulheres estejam livres para – e obrigados a – enfrentar diretamente a realidade de sua própria autonomia moral, o que significa também a realidade de sua própria responsabilidade moral inalienável e desincumbível (BAUMAN, 1995, p. 57).

O quadro de responsabilidade quanto à profissão de fotógrafo se torna ainda mais fincado na moral de cada indivíduo na medida em que não há um código de ética específico da profissão que englobe todas as suas vertentes e amplie todos os deveres para uma categoria. É, como vimos, um cenário enfraquecido.

Porém, segundo Jorge Pedro Sousa, em *Fotojornalismo - Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa* (2002), poderíamos ter a fotografia

documental classificada como fotojornalismo e, portanto, caberia aqui um caminho óbvio de utilizar o código de ética dos jornalistas para a análise.

Fotojornalismo e fotografia documental se mostram como campos complementares. Esta última, chamada por Sousa de “histórias em fotografias”, nada mais pode ser que “um gênero fotojornalístico em que uma série de imagens se integram num conjunto que procura constituir um relato compreensivo e desenvolvido de um tema” (2002).

Dada essa proximidade entre ambos os campos, e ainda mais no caso específico de Ripper que tem entre os maiores objetivos do seu trabalho o de informar, poderíamos pontuar, princípios éticos previstos no código. Um deles seria o art. 10, que afirma que “a opinião manifestada em meios de informação deve ser exercida com responsabilidade” ou o parágrafo III do art. 12, no qual o jornalista deve “tratar com respeito todas as pessoas mencionadas nas informações que divulgar”.

Entretanto, como bem demarca Bauman a respeito das responsabilidades individuais e da crise da “Era da Ética”, o código é breve e insuficiente para dar conta de toda a complexidade que existe em uma relação entre fotógrafo documental e fotografados e menos ainda na relação que existe entre Ripper e seus documentados. Por isso, há uma necessidade ainda maior de definir uma ética particular, fora do sistema dominante, para Ripper.

Uma das premissas do seu trabalho que engloba a postura da responsabilidade é uma outra visão e consciência do tempo. O tempo é algo que flutua relativo. É em função dele, principalmente, que o fotógrafo prepara os seus cliques. “Quando há calma, as cenas começam a vir. A luz e o tempo têm uma coisa muito forte: é no período deles que as histórias acontecem”, explica o fotógrafo.

Como nos conta Bauman, há um tipo de relação na pós-modernidade que se diferencia de todas as outras por estar pautada, justamente, não só na responsabilidade, engajamento ou compromisso, mas também no tempo e no afeto. É a relação “ser-para”...

Pense nas circunstâncias que devem ser satisfeitas por uma integração não comprometida com manter a distância nem com o matar o tempo. Uma integração que é - ou se torna ou tende a ser - plena e contínua. Deve-se supor que tal integração é para durar para sempre, embora, na maior parte das vezes, ela seja contrafactualmente determinada. Mas só num tempo infinito a plenitude é realizável. Deve-se supor, outra vez, em muitos casos, de forma contrafactual, que ela é totalmente abrangente. Apenas entre seres completos, a comunicação pode ser verdadeiramente contínua (BAUMAN, 1995, p.77).

O tempo de Ripper engloba o conhecimento do fotografado e suas histórias de vida, bem como o conhecimento do fotógrafo pelo fotografado. Tudo é essencial para ele na medida em que afirma que “nenhuma fotografia vale mais que mil palavras”. É importante,

portanto, imergir nessas palavras, nessas histórias e isso requer um tempo certamente maior que os 1/250 de segundo de um clique.

Essa ética do bem-querer se adéqua à relação “ser-para” de Bauman quando elas caminham juntas no sentido de serem duradouras e atingirem um tempo de plenitude. A completude também atinge seu máximo na relação e, como nos diz o autor, é apenas ela que se relaciona com a comunicação não fragmentada, contínua.

A gente aprende com o fotografado a ter as melhores horas de fotografar. Aprende a observar, entender que tem que voltar e dar continuidade ao trabalho, quais são os gostos das pessoas, como gostariam de se ver e como se veem de fato nas fotos. Tendo mais tempo, podemos acompanhar mais as suas rotinas: como é o seu acordar, por exemplo, sem que esse aprofundamento tenha que ser feito com pressa. Inúmeras vezes, a pressa é fruto da necessidade do trabalho e até mesmo da impossibilidade financeira de ficar muito tempo na comunidade. Mas, quando você pode ter esse mergulho, é quando vêm os louros do trabalho: o aprendizado (J. R. RIPPER, 2014, em anexo).

4.2 A surpresa do ser-para

O ser-para é um salto do isolamento para a unidade, mas não para uma fusão, esse sonho místico de largar o fardo da identidade, mas em nome de uma liga cujas preciosas qualidades dependem inteiramente da preservação da alteridade e da identidade de seus ingredientes. Ingressa-se no ser-para pelo bem da salvaguarda e da defesa da unidade do outro; essa guarda empreendida pelo self como sua tarefa e sua responsabilidade torna o eu verdadeiramente original, no sentido de ser insubstituível (BAUMAN, 1995, p. 77).

É justamente nessas brechas que nos dão as palavras “unicidade” e “insubstituível” que temos uma bela frase do Ripper. Após uma pergunta sobre o que um fotógrafo nunca poderia perder ou deixar de fazer, ele afirma que “um fotógrafo nunca pode perder a capacidade de se surpreender” (declaração durante palestra no projeto *Memória*, 2014).

Trata-se de enxergar o outro como sempre algo novo, uma surpresa, percepção que só pode ser apreendida quando enxergamos o outro como único. Como nos conta Bauman, vemos que a relação “ser-para” é uma relação do futuro, pois é nela que nós esperamos pelas surpresas. “Eu tenho visto resistências fantásticas e, apesar de todas as opressões e histórias únicas, existe a tentativa de contar e espalhar outras histórias”, conta Ripper.

Para Bauman:

O futuro está cheio de surpresas. E assim também é o outro, uma vez que é reconhecido em sua absoluta alteridade. O ser-para é como um viver-para-o-futuro, um preencher-se com expectativas, um estar ciente do abismo entre o futuro previsto e o futuro que ele será. É esse hiato que, como um imã, atrai o self para o outro, assim como atrai a vida na direção do futuro, fazendo da vida uma atividade de superação, transcendência, de deixar para trás (BAUMAN, 1995, p. 97).

Portanto, podemos concluir, com uma belíssima frase do sociólogo que se encaixa à sensibilidade do Ripper e de suas fotografias:

O outro, como uma arte inquieta e imprevisível, como o próprio futuro, é um mistério. E ser-para-o-outro, ir ao encontro do outro pelo tortuoso e rochoso desfiladeiro da afeição lança luz sobre esse mistério – transforma-o num desafio. Esse mistério é o que antes de mais nada impulsionou o sentimento – mas o objetivo do movimento resultante era justamente quebrar esse mistério. Mistério que deve ser desatado de modo que o ser-para possa dar ênfase ao outro: é preciso saber aquilo a que dar ênfase (BAUMAN, 1995, p. 98).

4.3 Autoria compartilhada

Algo de extrema importância que compõe a ética do bem-querer de Ripper é o processo de autoria compartilhada. O conceito foi cunhado pela primeira vez para designar tal processo pela doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Ana Maria Mauad, autora, entre outros, do livro “Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias”⁸.

Acho que a fotografia documental passa, muitas vezes, por você ir antes à comunidade e conversar, aprender, ouvir, saber como as pessoas gostariam de mostrar suas realidades, quais são seus pontos de vista sobre aquele tema e sobre elas mesmas. Na pós-produção, tenho proposto fazer as escolhas, seleções e identificações dentro da comunidade, sempre que é possível, e depois projetar para eles. É como uma autoria compartilhada. Às vezes, o material é projetado no próprio computador, em cada casa da comunidade. A tentativa é ter, além da realização da edição dentro da casa das pessoas, uma edição conjunta. Isso é possível e tem um retorno muito grande de aprendizado (J. R. RIPPER, 2014, em anexo).

Dentro dessa postura moral que engloba contra-hegemonia, tempo, quebra de estereótipo, responsabilidade pelo outro e afeto, a opinião e o parecer do retratado são tão importantes quanto a opinião e visão do fotógrafo. Vemos aqui como a relação de hierarquia tenta ser posta de lado – mesmo que ainda em nenhuma relação ela consiga estar completamente desaparecida.

A autoria compartilhada permite ao fotografado, após a produção do trabalho documental, decidir se aceitará a representação ou não. Ripper concede, após toda a conversa e conhecimento pré-foto e a elaboração pronta do material, a liberdade para que eles deletem as imagens nas quais não se sintam representados. Independente de conhecimento técnico ou artístico, o que importa nesse processo de edição conjunta é a escolha, opinião, sentimento e gosto do fotografado. Ripper permite a exclusão de todo o

⁸ Livro: Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008

material caso assim o representado queira. Para ele, o processo garante mais segurança e fidedignidade ao seu produto final.

O ser-para, sugiro, representa um engajamento emocional com o autor antes que este esteja comprometido (e antes que possa se comprometer de uma forma concebível) com um plano de ação específico a respeito do outro. As emoções transformam o “mero estar-com” em um ser-para por meio de três realizações de indiferença experimentado no meio de outros coisificados. Em segundo lugar, a emoção arranca o/a outro(a) do mundo da finitude e da certeza estereotipada e o/a lança no universo da subdeterminação, do questionamento e da inconclusividade. E em terceiro lugar, a emoção desembaraça o outro do mundo da convenção, da rotina e da monotonia normativamente engendrada; e lhe permite se propagar num mundo em que nenhuma regra universal se aplica, enquanto aquelas que se aplicam são abertas e gritadamente não universais, específicas, concebidas e conformadas na autocontenção do face a face protegida da influência exterior pelo muro do sentimento (BAUMAN, 1995, p. 99).

Para concluir toda a ética do bem-querer, que nos dá uma discussão muito maior que algumas páginas, não penso ser exagero fazer analogia mais uma vez com o “ser-para” de Bauman.

5 Foto-histórias

*Gente é pra brilhar
Não pra morrer de fome*

Música Gente, composição de Caetano Veloso

O processo estético nada mais leva em conta que “o componente afetivo e sensível da experiência cotidiana”, como nos conta Paolo Fabri na introdução do *Da Imperfeição* de A. J. Greimas. O sentido do estético é justamente se debruçar sobre o que nos afeta, o que produz efeitos, sensações no momento em que entramos em contato com o objeto, no nosso caso, uma imagem.

A estética, como estudo do que nos afeta também empiricamente, causa uma aproximação entre a experiência de observação e a relação concreta que temos com o mundo. Ela não é, portanto, um mero estudo do belo, como nos diz o senso comum.

Ainda que a beleza esteja presente e seja a máxima das fotografias de Ripper, seria insuficiente analisar as imagens apenas no sentido técnico, da plasticidade, uma vez que os afetos e afecções que elas nos provocam levam a observar o que está por trás da imagem. Buscamos, assim, as histórias de vida, a intimidade do retratado. Segundo o sociosemiotista francês Eric Landowski, para uma análise é preciso levar em conta as

‘condições de produção’: a conjuntura e a posição social, política, institucional etc. do locutor condicionam (influenciam? determinam?) as posturas linguísticas adotadas pelo sujeito enunciativo e fornecem, com isso, um meio de compreendê-las, enquanto ‘reflexos’ da estrutura das relações intersubjetivas ‘reais’ (fossem essas deformadas ou mesmo invertidas no plano discursivo). (Landowski, 1992, p. 168).

Para entender o trabalho de Ripper em profundidade, portanto, devemos passar pelas “condições de produção”, já vistas nos capítulos anteriores, como a luta por uma contra-hegemonia nos campos político e social, mas também por um mergulho nas histórias de vida dos fotografados.

Ainda segundo Landowski, para lidar com efeitos de sentidos pragmáticos, primeiro devemos partir “para a busca do outro, antes de se fixar no mesmo (ou no um; ou no si; ou eu)” (2002). Optou-se neste quinto capítulo, portanto, analisar três imagens a partir da contação de histórias. As fotografias foram escolhidas, justamente, pela densidade das histórias que as permeiam.

Não poderia deixar de abordar brevemente, entretanto, a problematização que se coloca em alguns momentos sobre a “estética da miséria”, em um sentido de tornar belo o

que é miserável, ou melhor, de tornar belo quem vive em situação de miséria. De acordo com Ripper, essa expressão traz uma carga muito grande de discriminação, uma vez que a beleza é vista então como algo exclusivo das classes mais favorecidas.

A beleza plástica das imagens, além de nos remeter à competência e conhecimento do fotógrafo e trazer maior credibilidade do profissional, busca mais profundamente, no caso do Ripper, favorecer a beleza dos sentimentos expressos ali na imagem.

Começo a perceber as discussões sobre o casamento do texto com a foto, a ideia de que uma foto vale mais que mil palavras ou de que uma fotografia é menos importante que o texto, e vejo que o ideal é especialmente ouvir e aprender sobre a vida das pessoas e contar suas histórias. Você pode ser um caminho – e nesse ponto a opção do documentarista é mais livre que a de um jornalista – e buscar nos seus trabalhos mergulhar e se aprofundar mais (J. R. RIPPER, 2014, em anexo).

Para ele, “o fio condutor é a dignidade, seja na dor ou na alegria de uma pessoa”. Essa estética, portanto, é justamente a estética da beleza e da dignidade que, como já vimos, nos causa afeto e afecção da aproximação.

Neta dança diante da avó Enedina Maria da Conceição (2007)



O título eloquente que acompanha a imagem no livro *Imagens Humanas* descreve, de forma simples, a cena que se passa no momento do clique. A avó, dona Enedina, é uma senhora de 95 anos, moradora de Ponta Negra, no Rio Grande do Norte

A documentação partiu do pedido para fotografar a exploração sexual infantil e Ripper seguiu, com o amigo e fotógrafo Ricardo Funari, para o interior do Rio Grande do Norte, mas não atrás das cenas óbvias ou de flagrante de abusos. A organização que encomendou o trabalho mostraria as imagens aos governos estadual e municipal em Natal para reivindicar uma postura oficial a respeito do problema.

Ripper então deixou de lado os estereótipos e as informações rasas e buscou se aprofundar e conhecer pessoas do local para entender como os abusos aconteciam. Ele acompanhou a comunidade de Ponte Negra, onde tinha os maiores números de vítimas de exploração sexual infantil, e conheceu a senhora Enedina, uma das vítimas.

Dona Enedina trabalhou como magabeira e viveu da catanção do fruto. Ainda quando criança, ela foi vendida para duas famílias e então passou a trabalhar em situação de escrava até sofrer a violência sexual. A história continua de outra forma quando dona Enedina consegue superar as dificuldades, libertar-se e formar a própria família.

“Um dos grandes baratos da avó era olhar a neta que dançava. No primeiro dia que estávamos lá, a neta chegou e dançou pra ela, mas eu ainda não me sentia autorizado a fotografar. Depois de uma semana eu já esperava, já me sentava ali e esperava para documentar a dança”, esclarece Ripper.

A menina foi cuidadosamente retirada de foco e fotografada em baixa velocidade porque não fazia parte do cenário da violência sexual, ela não era a vítima. A avó é que é o foco da imagem, porém o que de fato chama a atenção é o olhar de admiração, o ar de tranquilidade e o leve sorriso de satisfação de estar simplesmente olhando a neta dançar, com a oportunidade de ser livre e feliz como ela própria, talvez, se sinta no momento da dança.

“Acho que se a gente tiver paciência, e paciência mesmo, de ficar muito tempo em um lugar, você vai ter essa relação de afeto. Eu tinha visto a cena uma ou duas horas antes. E aí continuei fotografando. Até que a cena novamente aconteceu”, descreve.

Família de trabalhadores rurais (1985)

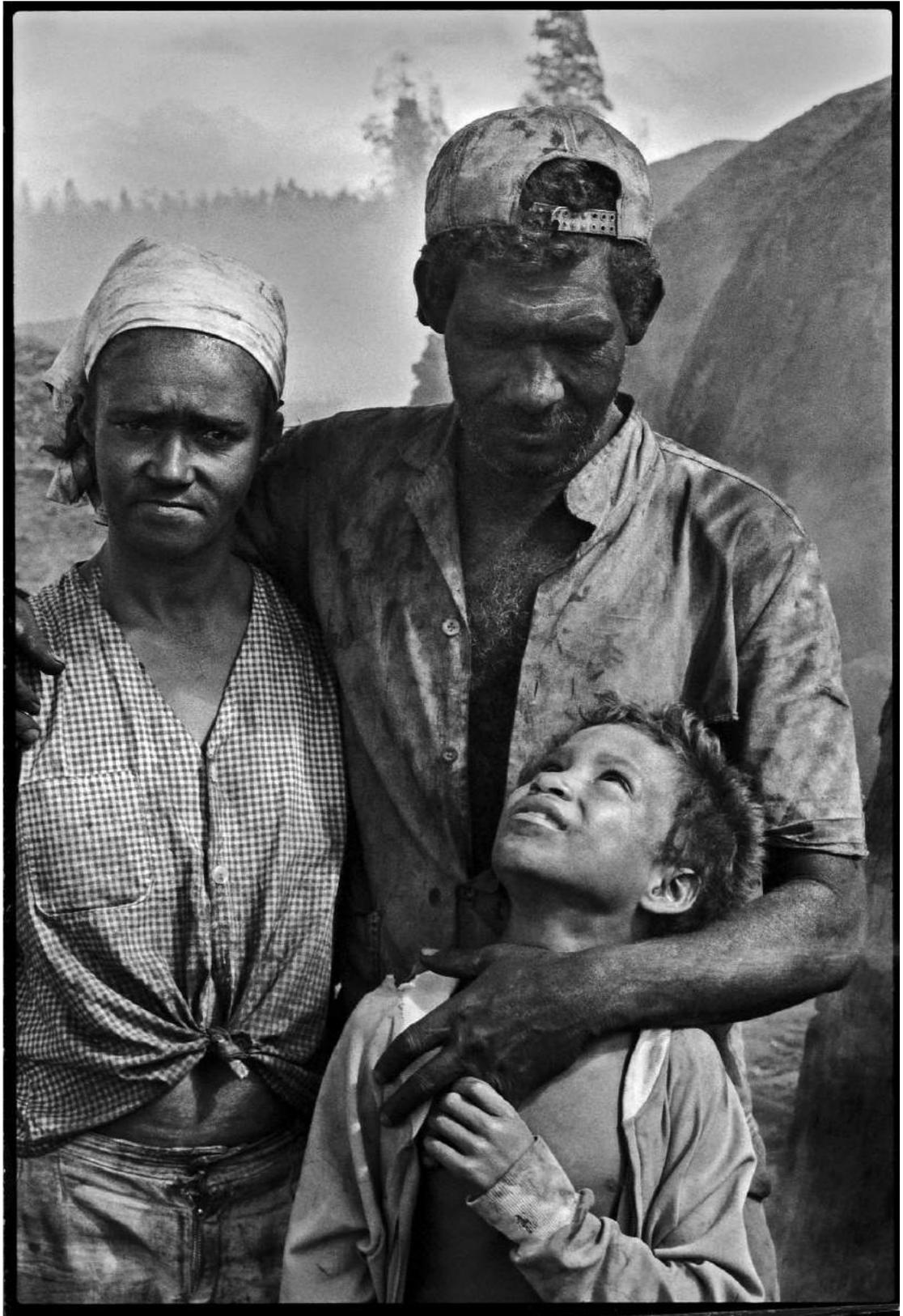


Foto registrada no norte de Minas Gerais, ainda na década de 1980, durante uma documentação sobre trabalho escravo. A fotografia em família prende o observador no olhar de admiração do filho para o pai, um gesto descompromissado de afeto que vem de uma criança e existe em qualquer situação, mesmo naquelas mais difíceis.

No local onde a família trabalhava e morava, o pai era o que mais produzia entre todos da comunidade. A produção do pai era motivo de orgulho para o filho. Após dias de documentação na comunidade, Ripper ganhou a confiança dos trabalhadores a ponto desse pai pedir para tirar uma foto mais íntima, uma foto em família.

“Isso pra mim marca a importância de você ouvir uma história. E acho que se a gente observar bastante tem um momento em que você pode e deve esperar, que é o momento de dignidade. Eu ouço mais e fotografo menos. E, de repente, teve esse ato do menino segurar no dedinho do pai. Então surgiu uma linha entre eles”, ressalta Ripper.

A mãe, que está na cena, porém de forma passiva, sem participar do entrelace que ocorre ao seu lado, exprime bem, inclusive, a situação de uma mulher dentro de uma comunidade que vive em situação de escravo. Como bem lembrou o fotógrafo, a mulher “não entra nem na barganha inicial do salário, mesmo que depois essa barganha não seja respeitada nem para homens”.

João e Olga, uma história de amor e coragem (1998)



Fotografia feita para uma documentação sobre trabalho escravo, encomendada pela Organização Mundial do Trabalho (OIT), no interior do Mato Grosso do Sul, em 1998. Na ocasião, José Anselmo tinha 51 anos, corpo forte e elegante, porém já carregado de marcas do tempo. Olga Maria Martins, com 67 anos, também preservava marcas de uma vida no trabalho pesado das carvoarias, entre elas, uma cegueira.

A história de João e Olga, porém, vai além dessas marcas e é fincada no amor que um tem pelo outro, mas também no amor que têm pela vida. Dona Olga teve quatro filhos, todos crescidos, formados e casados. Após a morte do primeiro marido e pai de seus filhos, ela os criou sozinha. Seguiu, então, pelo mundo até se apaixonar por João.

Ripper não fez uma centena de fotos do casal, mas apenas o suficiente para captar a profundidade da vida dessas pessoas. Saber a história deles se torna, portanto, fundamental para agir contra os estereótipos, contra a história única, a favor do respeito e do bem-querer e, inclusive, para descobrir que, no meio de uma situação de trabalho escravo, também há sonhos.

“Eu pergunto depois pelos sonhos e João me diz que acha que não tem mais. Ela, por sua vez, bate no ombro dele e diz: ‘não, João, a gente vai ter a nossa casinha sim’. Eu acho que eu fui aprendendo aos poucos que uma história é muito bom e uma foto é muito valiosa. Mas uma foto junto a uma história é melhor ainda. Eu não sou daquele que compartilha de que uma foto vale mais que mil palavras. Acho que ela vale a vida da gente, mas com mil palavras, ela talvez valha a vida de muitas pessoas”, conclui Ripper.

6 Considerações finais

Um dos indiretos modos de entender é achar bonito. Do lugar onde estou de pé, a vida é muito bonita. Entender é um modo de olhar. Porque entender, aliás, é uma atitude”

Clarice Lispector

Ao longo do presente material, optei por privilegiar o lado humanista do trabalho do fotógrafo João Roberto Ripper, que, a essa altura no decorrer dessas linhas, espero que já tenha se tornado uma figura íntima do leitor. Senão íntima, ao menos próxima.

Um dos artificios usados para dar essa proximidade foram as fotos. As imagens em sua sensibilidade e beleza foram utilizadas para trazer na prática tudo o que foi apresentado teoricamente ao longo do texto e tornar, então, visível para o leitor o senso de humanidade, de respeito, de delicadeza e carinho que o trabalho de Ripper possui.

Chego até aqui, após a verificação de importantes teorias como a do imaginário social e contra-hegemonia do Dênis de Moraes, apoiado em Antonio Gramsci, e da sensível teoria da relação “ser-para” de Zygmunt Bauman, procurando defender a fotografia de Ripper como uma busca por novas representações, contra-hegemônicas e éticas. Novas sobretudo em relação à grande mídia, com sua infinita reprodução de histórias únicas, e também às relações pessoais e profissionais que regem o mundo, com seus ouvidos e olhos fechados para o outro na sua profundidade.

Chego até aqui, após uma série de pesquisas, imersão no material fotográfico de Ripper, algumas breves conversas informais e uma longa entrevista com o fotógrafo, ressaltando essa característica engajada do seu acervo, a militância pelos direitos humanos da sua trajetória e o bem-querer de suas trocas profissionais. Através da análise desses pontos, é possível transpor esse modo de enxergar o mundo de Ripper para alcançar e tocar outras filosofias.

Lembro das aulas na oficina Bem-Querer, ministradas entre os dias 2 e 30 de agosto pelo Ripper, no Rio de Janeiro, da qual eu participei para agregar valor ao meu trabalho. Ali me foram passadas muito mais que informações ou técnicas, mas sim valores.

Valores que perpassaram Lewis Hine, Henri Cartier-Bresson, Don McCullin, Sebastião Salgado e chegaram ao Ripper. E através dele seguem de câmera para câmera, de olhar para olhar, como na troca que existe na sala da Escola de Fotógrafos Populares, no conjunto de favelas da Maré, e em todos os novos fotógrafos que procuram a dignidade e a beleza no outro.



Da série Populações Tradicionais

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos, Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. Vida em fragmentos: sobre a ética pós-moderna, Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CARVALHO, Sergio e RIPPER, João Roberto. Trabalho Escravo, Brasil: Tempo d'Imagem, publicação da Organização Internacional do Trabalho, 2012.

Código de ética do jornalista, da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), Vitória, 2007, disponível em <<http://www.fenaj.org.br/materia.php?id=1811>>. Acesso em 02 de novembro de 2014.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien. Da imperfeição, São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LANDOWSKI, Eric. A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica, São Paulo: Pontes Editores 1992.

MEMÓRIA DO FOTOJORNALISMO BRASILEIRO. Vídeo: Memória – João Roberto Ripper, UFF, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6pwkwAC75ig>>. Acesso em 08 de dezembro de 2014.

MORAES, Dênis de. A Batalha da Mídia: Governos Progressistas e Políticas de Comunicação na América Latina e outros ensaios, Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.

NOGUEIRA, Egberto, Vídeo: Especial João Roberto Ripper - Imagens Humanas. Disponível em <<http://www.imafotogaleria.com.br/noticias/noticia.php?cdTexto=1771>>. Acesso em 20 de outubro de 2014.

RIPPER, João Roberto. Imagens Humanas, Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções, 2009. Disponível em <http://www.imagenshumanas.com.br/imghumanas/pdf/livro_ripper.pdf>. Acesso em 03 de dezembro de 2014.

REVISTA FOTOGRAFIA. Luz para todo, Revista Fotografia, ed. 08: pág 44 a 55, 2011. Disponível em <revistafotografia.com.br/revista/luz-para-todos/>. Acesso em 30 de outubro de 2014.

Site oficial de João Roberto Ripper. Disponível em <<http://imagenshumanas.photoshelter.com/>>. Acesso em 04 de dezembro.

Site oficial da agência Imagens do Povo. Disponível em <<http://www.imagensdopovo.org.br/>>. Acesso em 04 de dezembro.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia, São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SOUSA, Pedro Jorge. Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, Porto, 2002, disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>. Acesso em 02 de outubro de 2014.

TEDxUNISINOS, Vídeo: A informação no processo de educação, João Roberto Ripper, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wjkepqUUS_8>. Acesso em 03 de dezembro de 2014.

TEDGlobal, Vídeo: O perigo da história única, com Chimamanda Adichie. 2009, disponível em <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=en>. Acesso em 20 de novembro de 2014.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: O poder das imagens, *In*: NOVAES, Adauto (org.). Muito além do espetáculo, São Paulo: SENAC, 2005.

ANEXO¹

Thaianne Coelho – Ao ler algumas de suas entrevistas anteriores, encontrei uma passagem no livro *Imagens Humanas* em que você diz que a grande influência para a formação do seu olhar humanista foram o seu pai e a sua mãe. Queria que você falasse um pouco sobre essa formação.

João Roberto Ripper - Sim, foram meu pai, minha mãe e minha tia. Eram os três que viviam em casa. Lembro que meu pai e minha mãe tinham uma relação muito amorosa, carinhosa e humana. Também havia uma posição muito forte politicamente por parte da minha mãe, embora ela não fosse uma pessoa muito informada nem com participação política marcante. Mas ainda assim havia ali uma formação política e humanitária. Minha tia tinha uma bondade muito grande e era muito religiosa também. Todos os três buscavam uma posição justa e o afeto foi muito forte. A preocupação com as pessoas, a justiça e a atitude de pensar no outro influenciaram muito a minha formação..

TC - Após a consciência dessa humanidade, quando você percebeu que havia na sociedade estruturas de poder e histórias únicas? E quando entendeu que poderia fazer algo para mudar esse cenário?

JRR - Foi quando comecei a trabalhar em jornal. Achava que através do jornalismo poderia deixar falar pessoas oprimidas – nessa época, eu já tinha então uma consciência muito grande que havia uma maioria oprimida. Porém, aos poucos, fui percebendo, dentro do jornal, que ele é um dos instrumentos que mantém essa estrutura de poder. O processo de manter a opressão é, na verdade, manter as diferenças de classes e garantir os privilégios de poucos. E o caminho que eu encontrei – e acho que é um caminho que tem que existir sempre – foi o da denúncia.

TC - Isso foi com qual idade mais ou menos? E em qual veículo?

JRR - Nos primeiros veículos, desde os dezenove anos, quando comecei em jornais. Nessa época, comecei a ver que saiam sim algumas denúncias, mas os trabalhos mostravam muito

¹ Entrevista feita pessoalmente em 1º de setembro com João Roberto Ripper, no Rio de Janeiro, exclusivamente para o presente trabalho.

pouco a força humana que as pessoas oprimidas tinham. Fui percebendo que elas eram retratadas muito mais como denunciadas do que como motivo para se fazer a denúncia. Comecei aí a ter clareza da direção política dos jornais.

TC - E o que você pensa sobre a direção política da imprensa?

JRR - Acho que um dos grandes problemas é que, diante da sociedade, poucos jornais se posicionam. Assumir posicionamentos seria um movimento saudável. Seria saudável, por exemplo, se os jornais deixassem claro que candidatos políticos apoiam. Mas essa camuflagem faz parte e entendi que, dentro dela, o espaço pequeno que há para uma denúncia é o que vai garantindo, de alguma maneira, a credibilidade do jornal. Com um tempo, porém, muitos vão perdendo essa credibilidade.

Isso começa a me incomodar, até que um dia saio do jornal, mas continuo com trabalho de denúncias de opressão. Começo então a conviver mais com essas pessoas nos projetos e perceber como elas têm uma maneira de viver alegre e bonita, independente do que sofrem. Elas têm uma deliciosa teimosia de ser feliz, uma dignidade na sua resistência muito grande. Vejo como o “ser feliz” faz parte de suas vidas por mais árduo que seja o dia de trabalho e a condição em que vivem.

De repente, vendo coisas lindas em quilombos, aldeias, favelas, percebo como eu gostaria que todos pudessem ver as belezas que eu via. Tanto dentro da cidade como no campo, em comunidades indígenas e tradicionais, havia uma grande força de solidariedade e resistência. São pessoas que passam por processos de tristeza, dor, depressão, mas esse mergulho me fez ver como todas têm também a capacidade da beleza, amor e afeto.

TC - Qual é espaço que você vê destinado a essas belezas nos grandes veículos?

JRR - Nos jornais, quase sempre só cabem as informações sobre a ausência de quase tudo nessas comunidades, de pessoas que são violentas ou potencialmente violentas, onde não há belezas. A partir daí, fui moldando esse conceito na minha cabeça e ele se consolida quando, depois de passar pelo *Imagens da Terra* e vê-lo falir após oito anos de trabalho, vou para o meu projeto solo: o *Imagens Humanas* e sigo para o *Imagens do Povo*, onde começo a trabalhar em favela.

Ao ponderar e trabalhar essas questões, percebo que isso tem a ver com os poderes, inclusive com o da comunicação. Começo a discutir então o direito de informar. Dentro do direito à informação, a disputa do poder que mantém o *status quo* através de uma informação única é feita, consciente ou inconsciente, também pelo jornalista. A discussão do direito como só do jornalista torna-se aí o grande nó da questão. É sim um direito sagrado e consagrado, que tem que ser respeitado. Mas tem que haver a consciência de como as mídias representam as estruturas de manutenção do *status quo* e que por isso acaba negando o direito individual e coletivo que qualquer pessoa tem de se informar e investigar a informação.

A própria unidade de notícia, inclusive, fica afastada por conta dessa falta de múltiplas histórias. Começo a perceber as discussões sobre o casamento do texto com a foto, a ideia de que uma foto vale mais que mil palavras ou de que uma fotografia é menos importante que o texto, e vejo que o ideal é especialmente ouvir e aprender sobre a vida das pessoas e contar suas histórias. Você pode ser um caminho – e nesse ponto a opção do documentarista é mais livre que a de um jornalista – e buscar nos seus trabalhos mergulhar e se aprofundar mais.

Eu me lembro que quando começam a vir as novas tecnologias se colocou muito que haveria algumas mudanças na comunicação. A informação mais direta e em tempo real, não só no rádio, mas na televisão e na internet, faria com que os jornais pudessem ser mais “mergulhadores”, mais analíticos. Porém, na verdade, não foi assim. Se você começa a mergulhar e contar várias histórias, começa a mexer nessa estrutura de poder. E a comunicação, como um dos seus instrumentos, serve para ajudar na formação dos estereótipos. O estereótipo quebra a dignidade de uma pessoa quando ele diz quem ela é e a reduz apenas a isso.

Foi quando eu assisti ao vídeo da Chimamanda Adichie e vi aquela mulher escritora falando tudo o que eu pensava de uma forma mais organizada e com mais propriedade. Eu passei, então, a assumir o vídeo dela.

TC - Você se lembra a época em que viu o vídeo?

JRR - Foi mais ou menos na época em que foi lançado, em 2009. Eu vi apresentado pelo Dante Gastaldoni, dentro da sala de aula em uma das turmas da Escola de Fotógrafos Populares da Maré, quando eu fui entrando no processo de sair da coordenação no projeto Imagens do Povo. A saída foi algo intencional, afinal queríamos preparar o projeto para

que os próprios fotógrafos, os agentes daquela proposta de trabalho que já lutavam contra os estereótipos com suas próprias histórias, fossem gestores da agência. Achamos que conseguiríamos isso em cinco anos. Erramos. Fomos conseguir em dez.

Esse processo se faz com muita gente se dedicando e fomos conhecendo pessoas como o Dante, que esteve no início e até hoje está de corpo e alma na sua contribuição; a Kita Pedroza que, com uma coragem enorme, ficou à frente da organização da agência; a Joana Mazza, para a parte de arte e mercado; e outros. Fui aprendendo com isso que era com um trabalho coletivo que iríamos organizar os contadores de outras histórias na quebra dos estereótipos. Então foi nesse período que eu, não só vi o vídeo da Adichie, como li seus livros. E ela tem, inclusive, um outro vídeo muito interessante: o “Sejamos todos feministas”.²

TC – Nesse processo do mergulho e de focar na beleza para aproximar as pessoas, você também precisa se aproximar, certo? Queria que você falasse como se dá a relação entre você e o fotografado, desde o primeiro contato, passando pelo momento da foto até a pós-produção?

JRR – Primeiramente tento estudar o tema, com o qual geralmente já tenho alguma identificação. Certas vezes são variáveis de temas já retratados e tenho apenas que me renovar nas informações. A parti daí, busco contatos com as lideranças locais ou com as pessoas das organizações humanitárias que trabalham na comunidade. Quando chego no local da documentação, exponho a minha maneira de fotografar e, sendo assim, começo a realizar o trabalho. Acho que a fotografia documental passa, muitas vezes, por você ir antes à comunidade e conversar, aprender, ouvir, saber como as pessoas gostariam de mostrar suas realidades, quais são seus pontos de vista sobre aquele tema e sobre elas mesmas.

Na pós-produção, tenho proposto fazer as escolhas, seleções e identificações dentro da comunidade, sempre que é possível, e depois projetar para eles. É como uma autoria compartilhada. Às vezes, o material é projetado no próprio computador, em cada casa da comunidade. A tentativa é ter, além da realização da edição dentro da casa das pessoas, uma edição conjunta. Isso é possível e tem um retorno muito grande de aprendizado.

² Palestra realizada por Chimamanda Adichie em 2011, na TEDxEuston, disponível em inglês em <https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc>. Acesso em 02 de dezembro de 2014.

TC - O que fica das pessoas em você?

JRR - A gente aprende com o fotografado a ter as melhores horas de fotografar. Aprende a observar, entender que tem que voltar e dar continuidade ao trabalho, quais são os gostos das pessoas, como gostariam de se ver e como se veem de fato nas fotos. Tendo mais tempo, podemos acompanhar mais as suas rotinas: como é o seu acordar, por exemplo, sem que esse aprofundamento tenha que ser feito com pressa. Inúmeras vezes, a pressa é fruto da necessidade do trabalho e até mesmo da impossibilidade financeira de ficar muito tempo na comunidade. Mas, quando você pode ter esse mergulho, é quando vêm os louros do trabalho: o aprendizado.

Quando você consegue trocar com as pessoas, explicar o trabalho, ouvir as sugestões, deixar que seja de livre vontade poder mostrar a sua própria vida, é possível entender todas as belezas. Você pode ficar mais tempo em uma casa e ver a luta por uma educação. Pude ver como é carinhoso, no campo, o acordar daquela menina ou menino ainda com sono para ir estudar e como isso é muito parecido com os meus filhos aqui na cidade. Comecei a ver o trabalho fundamental das mulheres e a liderança que elas exercem dentro das casas, sempre de uma maneira muito humana. E isso me fez, cada vez mais, admirar o universo feminino, inclusive.

É uma paixão mergulhar. Todo trabalho - e isso tem lá os seus custos, afinal esse não é um trabalho que tenha sempre um retorno comercial possível e viável, às vezes você sabe que vai ganhar menos para sustentar os teus - é sempre uma opção. Como toda opção, é preciso que a gente trabalhe de uma maneira positiva para não questionar muito a própria vida ou as próprias escolhas depois de um tempo, nas vacas magras.

Por outro lado, são escolhas que te dão um presente de vida fantástico e que caminham para mostrar que devemos sempre mostrar as belezas físicas e dos saberes. Dificilmente é mostrada, por exemplo, a beleza das relações amorosas entre os índios, camponeses, pescadores ou moradores de favelas. Mas há exemplos da classe média para cima. Também não é mostrada a construção de saberes das populações tradicionais e dos espaços populares. Mas é a troca de saberes que faz, por exemplo, a resistência do semi-árido. Há uma batalha gigantesca contra os poderes econômicos nessas regiões e se consegue resistir através da troca de saberes e experiências dos movimentos de luta. Então eu tenho visto resistências fantásticas e entendo que, apesar de todas as opressões e histórias únicas, é possível contar e espalhar outras histórias.

TC – No que se refere ao lado estético e plástico do seu trabalho, gostaria de saber qual a sua relação com a luz?

JRR - É uma relação bastante forte. A luz me fascina. Estamos conversando aqui e eu estou reparando nas duas luzes. Conforme eu me viro, vejo uma luz incidir mais ou essa sombra ficar um pouco mais radical. É um dos grandes baratos da fotografia. Acordo e já olho para o ponto de luz que entra no quarto. Às vezes é só uma fresta de luz pela porta, mas acho lindo. A luz é um exemplo de democracia. Ela é natural de forma igual para qualquer classe social. Isso tem um significado muito forte.

A calma de observar a luz também tem a ver com outro aspecto importante na fotografia que é o tempo. É esperando a luz que você aprende com as pessoas sobre a vida. Quando há calma, as cenas começam a vir. A luz e o tempo têm uma coisa muito forte: é no período deles que as histórias acontecem. Essa simbiose vai além e às vezes você vai fazer uma fotografia pelo cheiro. O cheiro bom te leva a um lugar e há a tentativa de fazer uma imagem que traga em cena aquele contexto. Trabalho muito com preto e branco, mas tanto em P&B quanto em cor, parece que você sente um perfume, assim como sente o tato. Você também escuta. Enfim, tudo interfere quando você vai fotografar. Mas acho que o abre-alas desse processo todo é a luz.

Aprendi a decorar a luz quando comecei nas lutas pelos direitos dos jornalistas e fotógrafos, na época em que fui membro da Arfoc (Associação Profissional dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro). Em alguns casos, tinha uma punição no jornal e tínhamos que trabalhar sem fotômetro. Então tive que me preparar para conhecer a luz e saber reconhecer qual a relação a luz incidente tinha com o fundo, qual o diafragma e velocidade iria usar, etc. Me lembro que quando saí do jornal e fui fazer *freelas* estava com uma deficiência de equipamentos. Na ocasião, fui fazer uma viagem pela revista Manchete e não tinha fotômetro, mas todo esse processo anterior me salvou. Até hoje, no digital, prefiro o modo manual, não só no foco, mas na velocidade. Talvez eu não queira perder o prazer que é exercitar a luz.

TC - E de que forma você usa a luz para manter a beleza e a dignidade que você consegue passar nas fotos? Há uma suavidade que pode ser trabalhada com a escolha certa da luz, não é?

JRR - É verdade. Isso eu aprendi bebendo na fonte dos fotógrafos que eu observei durante a minha formação. Do mesmo jeito que a leitura de Chimamanda Adichie me ajudou a consolidar ideias e até me sentir mais forte para continuar, aprendi vendo Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson, Josef Koudelka e observando como Sebastião Salgado ia em áreas tão áridas e conseguia nos fazer refletir. Fui me dando conta de que não adianta pegar uma realidade e estampá-la com uma crueza que incomode os olhos. É interessante usar o meio contra-luz e aprender a caminhar sobre ele.

Acho que o meio contra-luz permite mostrar a cena com uma suavidade que leva às pessoas a pensar sobre a foto. Ele ajuda a ser o elo de pensar e querer o bem a quem você está mostrando na fotografia. Outro ponto, é fazer entender que existe um ponto de luz sempre batendo em qualquer lugar, em qualquer contexto e situação. É também pela fotometragem que você vai escolher que cenas privilegiar. O uso da luz te ajuda a contar história e dar destaque aos sentimentos que você tem na cena. Fazemos escolhas o tempo todo, por isso nunca fui um fotojornalista imparcial. Sou um fotógrafo absolutamente parcial e faço minhas escolhas também na luz.

TC - Gostaria de entrar em um assunto um tanto subjetivo. Qual a sua relação com o corpo?

JRR - O corpo é sempre a forma que as pessoas têm de se ver, olhar-se, apresentar-se e se saber. O corpo sofre as opressões das histórias únicas e, ao mesmo tempo, pode ser motivo de você levantar o seu astral quando aceita o corpo que tem. É no corpo das pessoas que está o reflexo da vida, das resistências, das liberdades, das buscas. Seja no corpo do homem ou no da mulher.

No corpo da mulher, porém, tem uma diferença. Quando eu falei das lutas e opressões, é preciso lembrar que a liberdade de uma pessoa passa também pela liberdade que ela tem sobre o seu corpo. Nós, mesmo nos tempos de hoje - ou ainda mais nos tempos de hoje com tanta informação -, ainda vivemos uma opressão muito grande sobre a mulher, que tenta fazer dela uma história única. Dirige-se qual a beleza deve ser mostrada ou escondida. Dentro dos padrões de estética, não está a opção para ela usar o seu próprio

corpo como quer. Isso faz parte da síndrome dos estereótipos que ajuda a manter o *status quo*.

Toda a opressão do poder pode ser muito bem exemplificado no machismo, quando há leis opressora que punem a mulher, mas não os homens. Documentei mulheres que estavam condenadas por terem feito aborto e isso, para mim, ficou fortemente marcado.

TC - Quando foi essa documentação?

JRR - Já tem um seis anos. Esse trabalho me levou mais a fundo em uma outra documentação sobre o universo feminino. Cada pessoa que eu acompanho é um mundo fantástico e diferente. Mas existem em todas as mulheres esse mistério feminino que tem arquétipos fantásticos. Esse trabalho mais recente, muito mais do que o resultado que está me proporcionando, tem seu valor no aprendizado. Para a documentação, por exemplo, li *Mulheres que correm com lobos* (1992). Poder ler sobre as mulheres sábias, a importância das velhas mulheres e como elas têm novas mulheres dentro de si; ao mesmo tempo, poder descobrir como as novas têm também uma sabedoria, é um aprendizado muito grande. Então está sendo importante ver, acompanhar e poder entender esse universo. É um universo pelo qual eu sou apaixonado.

TC - Nos seus encontros, não só no universo feminino, mas em todo o seu trabalho, esse querer se mostrar a fundo tem a ver com querer resistir e ser representado? O que você acha sobre isso?

JRR - Quando eu digo que todas as pessoas têm direito à informação - e uma vez descobrindo, poder divulgá-las sem que sofram censura -, elas querem gritar que são diferentes e bonitas. Elas querem resistir no direito de ter a sua beleza, independência e escolhas e, com isso, quebrar as informações que tentam reduzi-las ao uma história só.

TC – Tem uma frase de Deleuze me fez lembrar da sua trajetória. É a seguinte: “Não há obra que não indique uma saída para a vida e que não trace um caminho entre as pedras”³. Eu queria saber que saída você já conseguiu encontrar através do seu trabalho?

³ DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*, pág. 179, São Paulo: Ed. 34, 1992.

JRR – No trabalho de um fotógrafo, artista, arte-educador, professor, médico, enfim, no trabalho das pessoas, quando você acha que tem de ficar apenas na parte técnica e fora do mundo, sem observação nem envolvimento com as pessoas, é como se você não aceitasse o aprendizado do outro. Esse mergulho é que vai te apontar caminhos para a saída. A gente aprende ao ver as dificuldades e é importante você revisitar o que te feriu anteriormente para poder matar aquela dor dentro de si. O caminho de um mergulho, que te abre horizontes e deslumbramentos - e às vezes também faz sofrer - é essencial para qualquer trabalho.

TC - Outra frase que me veio à mente, dessa vez de Brecht: “Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes: a arte de viver”⁴. Pensando na fotografia puramente como arte, você acha que ela também tem esse poder de transformação?

JRR - Claro. A arte traz em si a extensão da personalidade de quem criou. E acho que ela tem uma capacidade de mexer com o emocional de quem a recebe e com o seu pensamento. Ela é, portanto, política. Ela é fonte de inspiração de vida.

TC - Você poderia falar dos seus trabalhos mais recentes, como o mergulho em fotografias mais abstratas?

JRR - Umas das coisas que eu tenho feito é usar meus sonhos. Talvez sejam os meus monstros ou os meus medos. Eu tento reproduzir meus próprios sonhos e aqueles que ouço em histórias. Tenho escutado histórias de curumins, desejos em geral e tentado documentá-los. Às vezes, as fotos mudam um pouco da característica que as pessoas estão acostumadas a ver em meus trabalhos. E acho que no documental é perfeitamente viável que haja interferências. O fundamental é que você possa dizer essas interferências. Hoje eu me acho uma pessoa mais liberta, com mais vontade de fotografar.

⁴ BRECHT, Bertolt.



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE



INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

PARECER

Aos dias 15 do mês de **dezembro de 2014**, reuniu-se no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense a Banca Examinadora designada para avaliar o Projeto Experimental de **THAIANNE GONÇALO COELHO**, matrícula UFF **21030128**, habilitação Jornalismo, sob o título “**A dimensão humana e a ética do bem-querer nas fotografias de João Roberto Ripper**”. Em sessão secreta, a Banca deliberou pela: () aprovação () reprovação do(a) aluno(a), com a nota
(.....).

Niterói, 15 de dezembro de 2014

Orientador(a):

Dante Gastaldoni:

Banca:

Márcio Castilho:

Rômulo Correa: