# *SER REVOLUCIONÁRIO É SER HOSPITALEIRO*: para (re)pensar a abordagem fotodocumental [1]

# *To Be Revolutionary Is to Be Hospitable: (Re)Thinking the Documentary Photography Approach*

Marcelo Barbalho [2]

***Resumo***: *Nos dias atuais, a fotografia documental pode estar diante de uma mudança: a figura do fotógrafo-herói, tradicionalmente investida de um suposto mandato para registrar e denunciar injustiças, parece dar lugar a um novo tipo, mais hospitaleiro. Este artigo parte de um protesto contra um fotógrafo bem-intencionado, mas que não teria representatividade para tratar do drama de mulheres vítimas de trabalho análogo à escravidão, para discutir a crise de representatividade que atravessa o fotodocumentarismo. O texto revisita a formação histórica da autoridade documental e reflete sobre como a noção de evidência, associada à fotografia desde o século XIX, consolidou a posição do fotógrafo como mediador privilegiado do real. Por fim, analisa experiências que tensionam esse modelo, propondo práticas colaborativas, processos participativos e estratégias de coautoria como caminhos possíveis para a reconfiguração ética e política da narrativa documental.*

***Palavras-Chave:*** *Fotografia documental. Representatividade. Colaboração.*

***Abstract***: *Today, documentary photography may be facing a shift: the figure of photographer-hero, traditionally invested with a supposed mandate to record and denounce injustices, seems to be giving way to a new type, more hospitable. This article begins with a protest against a well-intentioned photographer who, however, lacked the representativeness to address the plight of women subjected to conditions akin to slavery, using this case to discuss the crisis of representativeness that affects documentary photography. The text revisits the historical formation of documentary authority and reflects on how the notion of evidence, associated with photography since the nineteenth century, consolidated the photographer's position as a privileged mediator of reality. Finally, it examines experiences that challenge this model, proposing collaborative practices, participatory processes, and co-authorship strategies as possible paths toward the ethical and political reconfiguration of documentary narrative.*

***Keywords:*** *Documentary Photography. Representativity. Collaboration.*

## 1. Entre denúncia e representatividade

Entre 2019 e 2022, o fotógrafo Sérgio Carvalho, que também é auditor fiscal do trabalho, registrou migrantes de países andinos submetidos a condições de trabalho análogas

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologia da Imagem. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Marcelo Barbalho: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa)/ Universidade Federal do Ceará (UFC); pós-doutorado; leitebarbalho@gmail.com.

à escravidão. A documentação resultou na exposição *Oficina do suor*, exibida na Galeria Prestes Maia, em 2024, com apoio do Sindicato Nacional dos Auditores Fiscais do Trabalho e da Casa dos Criadores, evento da área de moda que acontece anualmente na capital paulista. Apesar das boas intenções do autor e do uso da fotografia como instrumento de denúncia contra o trabalho escravo no país, a exposição se tornou alvo de um protesto realizado pelo coletivo de artistas migrantes Cholitas da Babilônia. O coletivo considerou que Sérgio Carvalho, que produziu sua obra enquanto atuava na condição de auditor fiscal do trabalho, o que lhe garantiu acesso a pessoas e aos locais do crime, explorou indevidamente a imagem dos trabalhadores, indo além da tarefa de captar imagens para inseri-las em um laudo para a Secretaria de Inspeção do Trabalho. O coletivo elaborou um manifesto, as fotos foram pichadas com tinta vermelha e a Guarda Municipal foi chamada para dispersar os manifestantes (FIG. 1). Em seguida, os organizadores optaram por encerrar a exposição.

FIGURA 1: Registro do protesto realizado na exposição *Oficina do suor*, de Sérgio Carvalho
FONTE: Instagram do coletivo Cholitas da Babilônia

É possível considerar que um dos motivos da manifestação do coletivo Cholitas da Babilônia tenha sido a representatividade do fotógrafo, isto é, seu "lugar de fala" em relação aos migrantes vítimas de trabalho análogo à escravidão. À revelia das boas intenções do autor, o lugar de fala e de representatividade é hoje, de fato, um ponto ao mesmo tempo

sensível e explosivo, sobretudo num momento em que os estudos decoloniais contribuem para instaurar novos modos de representação e de visibilidade de grupos minoritários. Com auxílio das novas tecnologias de produção e compartilhamento de imagens, torna-se cada vez mais comum a produção de relatos pelas próprias comunidades vítimas de algum tipo de preconceito ou injustiça – no caso da exposição *Oficina do suor*, o coletivo Cholitas da Babilônia produziu um documentário intitulado *Nossa dor não é arte*, disponível na rede social YouTube. [3]

Sob escrutínio ético e político, a atuação de Sérgio Carvalho estimula um debate no campo dos estudos decoloniais e levanta uma questão sobre o estado atual da fotografia documental: nos dias de hoje, quando as minorias étnicas, sociais e de gênero se articulam para produzir narrativas de dentro de seus próprios núcleos, não necessariamente como forma de denúncia, mas afirmando seu lugar de fala, ainda existe lugar para o fotógrafo que vem de fora para representar o outro? O que está no centro deste texto, portanto, é uma reflexão sobre o destino do fotógrafo documental clássico – o que explica parcialmente a expressão "destino de uma raça" empregada no título.

Já o uso do termo "raça" parte do pressuposto de que a fotografia documental canônica exerce uma força gravitacional que costuma atrair uma raça especial de homens – "homens", nesse caso, realmente quer dizer *homens* – tão absortos em seu ofício que os riscos de denunciar injustiças e maus-tratos infligidos a civis, expor cotidianos alterados de cidades bombardeadas e documentar protestos contra governos beligerantes, além de revelar privações de refugiados e prisioneiros de guerra, têm muito pouco efeito sobre eles – e certamente não são um impedimento. [4] Autores consagrados na história da fotografia estiveram associados de diferentes maneiras ao documentário, entre eles Lewis Hine, Robert Capa, W. Eugene Smith, Sebastião Salgado e James Nachtwey. [5] Esse elenco acaba se

3 As mudanças tecnológicas ocorridas nos últimos anos, sobretudo a popularização massiva do audiovisual, que permite a qualquer um ser produtor e não apenas receptor de imagens, estão remodelando a experiência política. As novas tecnologias possibilitam maior mobilização do público na construção de apoio a movimentos sociais em canais previamente não controlados. A produção amadora tornou-se uma maneira eficaz de solicitar atenção para situações e eventos que a grande imprensa muitas vezes ignora. Usuários das redes sociais passaram a exercer ativismo político e assumir uma posição de resistência diante de governos, grandes organizações e estruturas empresariais.

4 Essa ideia se baseia na descrição de qualidades associadas à profissão de fotógrafo de guerra que Basil Clarke, oficial britânico que atuou como correspondente durante a Primeira Guerra Mundial, fez em 1917.

5 Entre 1908 e 1917, Lewis Hine fotografou crianças que trabalhavam em fábricas e minas de carvão durante mais de doze horas por dia. As imagens foram divulgadas pelo National Child Labor Committee e contribuíram para sensibilizar a opinião pública e dar mais credibilidade aos relatórios que exigiam o fim do trabalho infantil nos Estados Unidos. Robert Capa foi um dos mais influentes fotógrafos do século XX, conhecido por registrar

revelando bastante masculino, pois ocorre que os grandes nomes do fotodocumentarismo mais citados pelos historiadores da fotografia são quase todos homens, vistos como figuras destemidas, cobertas por uma certa aura de heroísmo e providas de valores morais [6] – a antítese do paparazzo.[7] Boa parte dos documentaristas é herdeira de uma tradição inaugurada no século XIX: a da foto-denúncia, um subgênero do documentário.[8]

Graham Clarke (1997, p. 145) informa que "documento" significa "evidência" e pode ser remetido a *documentum*, um termo medieval para um papel oficial. Em outras palavras, uma evidência que não deve ser questionada, um relato verídico respaldado pela autoridade da lei. Já a palavra "documental" foi criada pelo filósofo inglês Jeremy Bentham no início do século XIX, enquanto a ocorrência do termo "documentário" surgiu pela primeira vez em 1926 num artigo de John Grierson sobre o filme *Moana*, de Robert Flaherty. Na terminologia

conflitos com proximidade inédita. Atuou em grandes eventos históricos, como a Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Mundial e a Guerra da Indochina. Foi cofundador da agência Magnum, que revolucionou o fotojornalismo ao garantir maior autonomia aos fotógrafos. W. Eugene Smith, após sua saída conturbada da revista americana *Life* em 1955, passou a dedicar-se a projetos documentais e tornou-se um dos principais nomes da fotografia humanista. Em *Minamata*, no início da década de 1970, Smith documentou a vida dos moradores de uma aldeia pesqueira japonesa vítima dos efeitos letais de uma criminosa poluição industrial de mercúrio. O trabalho, um dos mais notáveis do documentarismo fotográfico, é considerado um manifesto ecológico e humanista. Sebastião Salgado construiu uma carreira marcada por projetos fotográficos de longo prazo (*Trabalhadores*, *Êxodos* e *Gênesis*) e trabalhos em mais de 120 países, associando imagens com alto apuro estético e compromisso ético. O fotógrafo foi também defensor do meio ambiente e da justiça social. Com sua esposa Lélia Wanick Salgado, fundou o Instituto Terra, dedicado à restauração de áreas degradadas da Mata Atlântica do Brasil. James Nachtwey é uma das figuras centrais da fotografia documental e do fotojornalismo contemporâneo, conhecido por sua cobertura de conflitos armados e crises humanitárias. Segundo Vincent Lavoie (2010, p. 187), Nachtwey "encarna de forma exemplar a figura mítica do repórter audaz e heroico, totalmente dedicado a registrar situações de crise". Entre suas obras mais conhecidas está *Inferno* (1999). Nachtwey contribuiu para consolidar a fotografia documental como instrumento de denúncia e consciência pública global.

6 Os processos de reconhecimento da crítica fotográfica e de instituições como museus de arte tenderam a privilegiar uma narrativa autoral associada ao risco e à denúncia, atributos culturalmente ligados ao masculino, relegando com frequência a produção feminina a leituras marcadas pela noção de sensibilidade ou cotidiano urbano. Nesse sentido, é possível afirmar que o caráter masculino da fotografia documental clássica não decorre da ausência de mulheres atuantes no campo, mas do modo como o cânone historiográfico foi construído e legitimado. Fotógrafas documentaristas contemporâneas de autores como W. Eugene Smith – a exemplo de Dorothea Lange, Marion Post Wolcott, Eve Arnold e Inge Morath – produziram trabalhos fundamentais ao longo do século XX, boa parte deles no interior dos mesmos circuitos institucionais (agências, revistas ilustradas e programas estatais) que consagraram seus colegas homens. No Brasil, duas fotógrafas podem ser consideradas exceção à regra: Claudia Andujar e Maureen Bisilliat.

7 Enquanto a figura do fotodocumentarista expressa admiração e respeito, a do paparazzo é vista às vezes como desprezível e sem integridade. O documentarista estaria pronto para enfrentar o perigo a fim de denunciar injustiças sociais e defender a verdade. Já o paparazzo estaria disposto a tudo para tomar fotografias de pessoas ricas e famosas, de forma intrusiva e agressiva, e vendê-las a sites e revistas sensacionalistas – como o personagem interpretado por Walter Santesso no filme *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini.

8 Jacob Riis é um dos pioneiros no uso da fotografia como instrumento de luta contra injustiças sociais. Em 1888, a documentação fotográfica que ele produziu de imigrantes marginalizados e indigentes nos bairros pobres de Nova York foi essencial para que as autoridades substituíssem alojamentos insalubres por moradias decentes (CLARKE, 1997, p. 147).

fotográfica, a palavra começou a ser usada no final dos anos 1920 com o sentido de informar, testemunhar ou provar. Na opinião de Clarke (1997, p. 145), "a fotografia documental, como gênero, invariavelmente se apoiou nesse quadro de autoridade e significado".

Essa noção é tributária, em boa medida, de uma particularidade fundamental do fotográfico: a conexão física entre a imagem e o referente que ela denota. Ou seja, o próprio objeto presente diante da câmera fixa sua imagem sobre uma superfície sensível por intermédio da ação óptica da luz e de processos químicos ou digitais/matemáticos. Diversos autores, entre eles Roland Barthes e Susan Sontag, embora ressaltando que a câmera não é um agente reprodutor neutro, destacaram que a fotografia é vista como um registro e funciona como prova de que algo existiu. "Na fotografia jamais posso negar que a coisa *esteve lá*, diante da câmera" (BARTHES, 1984, p. 115). "Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto" (SONTAG, 2004, p. 16).

Embora o discurso da fotografia como "expressão da verdade" tenha sido discutido desde o século XIX e hoje boa parte dos críticos veja a imagem fotográfica como uma "interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos", a fidedignidade subentendida ao meio fotográfico, que atesta sobre a existência de uma realidade, é fundamental para o documentário. Susie Linfield (2012, p. 39), ao se perguntar por que as fotografias são tão eficazes em nos fazer ver a crueldade, afirma: "Em parte, creio, porque as fotografias nos trazem a realidade do sofrimento físico com uma literalidade e uma irrefutabilidade que nem a literatura nem a pintura podem reivindicar".

Além disso, o fotógrafo documentarista se vale de um direito universal abstrato que sempre teve: o de falar para todos no espaço público. A maneira como ele historicamente compreende o seu ofício está baseada na ideia de sair para retratar o "outro", trazer de volta a sua imagem e exibi-la ao maior número possível de pessoas. Nesse sentido, a fórmula tradicional do documentário pode ser resumida a: *eu*, o documentarista, falo sobre *você*, o personagem, para *eles*, os espectadores.

No entanto, esse suposto mandato não apenas para registrar, mas para expor, vem sendo questionado pelos estudos decoloniais e pelo fortalecimento dos movimentos identitários. O fotodocumentarista passou a se deparar, por exemplo, com desafios a respeito do "lugar de fala" e da "representatividade". Afinal, a atividade documental implica quase sempre alguma distância entre quem fotografa e quem é fotografado, o que torna possível

questionar a narrativa em primeira pessoa e a equação predominante entre autor, sujeito e espectador – fatores que muitas vezes contribuem para que certos estereótipos acabem sendo reforçados. Isso é notável no protesto contra a exposição fotográfica de Sérgio Carvalho. O coletivo Cholitas da Babilônia não contestava a autenticidade nem a veracidade das imagens, mas a representatividade do fotógrafo para produzi-las e expô-las. "Parem de querer visibilizar e comecem a escutar, parem de querer dar soluções a problemas que seus corpos não conhecem nem conheceram", afirma um trecho do manifesto do coletivo de migrantes. Em resposta, o Sindicato dos Auditores Fiscais publicou uma nota afirmando ter sido alvo de censura e que "o real sentido da exposição era chamar a atenção para a ocorrência de trabalho escravo na indústria da moda em algumas das milhares de oficinas que se multiplicam em São Paulo".

Ronaldo Entler (2025), ao escrever um artigo sobre o caso da "Oficina do suor", afirma: "Para muitos de nós, [...] surpreendente o fato de que pessoas que têm um mesmo inimigo possam estar em lados tão opostos da batalha. Mas não é difícil medir essa distância. Ela é aquela que tem distinguido dois papéis, o de sujeito e o de objeto dos discursos que alcançam circulação". Infelizmente, trata-se de um embate habitual, por meio do qual manifestantes e fotógrafo estão separados e antagonizados: de um lado, o "nós", de dentro do círculo, e, de outro, "eles", os de fora. Mas a verdade é que qualquer resposta a essa situação será sentida como inadequada. John Berger (2017, p. 55), em um texto escrito em 1972 em que comenta uma fotografia tomada por Don McCullin durante a Guerra do Vietnã, que mostra um pai agachado com seu filho nos braços (FIG. 2), "ambos sangrando profusamente o sangue preto das fotografias em preto e branco", afirma: "Aqueles que estão na situação fotografada, os que seguram a mão do moribundo ou que tratam uma ferida, não estão vendo esse momento como nós o vemos, e suas reações são de uma categoria totalmente diferente".

FIGURA 2: Don McCullin, Vietnã, 1968
FONTE: Aperture Magazine # 214, 2014, p.44

Quatro décadas depois, em uma de suas últimas aparições públicas durante uma conferência na Biblioteca Britânica, ao ser perguntado sobre o "grande movimento de pessoas pelo mundo", no contexto da crise dos refugiados que na época dominava o debate público na Europa, Berger disse: "Tenho pensado na responsabilidade do narrador ser hospitaleiro". Para Mauricio Lissovsky (2017), o escritor britânico "concluíra há muito tempo que não podia haver nada mais revolucionário, nem mais corajoso em nossos dias, do que ser hospitaleiro. Uma hospitalidade que não diria respeito apenas aos personagens e aos objetos da narrativa, mas deveria necessariamente incluir o leitor". Lissovsky então, de maneira quase premonitória, em que parecia prever um debate futuro, desloca a reflexão de Berger da literatura para a imagem, especialmente para a fotografia: "Que tremendo desafio para a fotografia e para os fotógrafos que passaram tanto tempo aprendendo a ser incisivos, argutos, imediatos, provocativos". E interroga: "Pode nossa fotografia, uma fotografia, ser 'hospitaleira'"?

As reflexões de John Berger e Mauricio Lissovsky, além do episódio da exposição *Oficina do suor*, de natureza política e marcada por uma multiplicidade de variáveis entre quem observa e quem é observado, contribuem para explicitar um problema enfrentado hoje pela fotografia documental: a tensão entre o fotógrafo, herdeiro de uma tradição inaugurada no século XIX, que considera legítimo falar do outro e pelo outro, e as novas demandas éticas

que apontam para uma reconfiguração dos regimes de representação, como maior participação do retratado na narrativa. Inserido na busca por uma compreensão mais aprofundada do fotodocumentarismo contemporâneo, este artigo sustenta que narrativas colaborativas, processos participativos e estratégias de coautoria podem constituir caminhos possíveis para a crise de representatividade pela qual passa a fotografia documental. Apresenta-se a seguir três experiências relativamente recentes que exemplificam esforços empreendidos por fotógrafos para se ajustarem, manterem-se atuantes e relevantes no documentarismo.

## 2. Práticas de reconfiguração documental

**Basetrack –** Após vários anos cobrindo a guerra do Afeganistão, o fotojornalista freelancer Teru Kuwayama recebeu um convite para se incorporar a um batalhão de fuzileiros navais americanos na província de Helmand. Era o décimo ano de uma guerra que continuava distante do cotidiano dos americanos nos Estados Unidos, em 2010. Com outros quatro fotógrafos – Balazs Gardi, Omar Mullick, Rita Leistner e Tivadar Domaniczky –, Kuwayama decidiu adotar um método de trabalho diferente, e criou o Basetrack, um projeto concebido não para vender imagens às empresas jornalísticas mas para conectar os soldados a seus familiares e amigos nos Estados Unidos. A maioria das fotos foi tirada com telefones celulares [9] e distribuída por meio de um site WordPress, do Flickr e do Facebook, o principal canal do Basetrack, onde integrantes da equipe e do batalhão, as famílias dos soldados e qualquer pessoa interessada, podiam postar comentários.

Financiado pela Fundação Knight, o Basetrack criava narrativas a partir de duas ações complementares. A primeira pautava-se na representação de atos banais do cotidiano dos militares. Sem a preocupação de emular fotos específicas do repertório do fotógrafo de guerra (explosões, feridos e mortos), reverenciadas em prêmios de fotojornalismo, registrou fuzileiros na central de internet e exercitando-se com aparelhos de ginástica; corpos tatuados; homens rezando; mulheres à espera de alimentos num campo de refugiados; tropas patrulhando a região e revistando aldeões etc. (FIG. 3). A segunda usava o material fotográfico, acrescido de vídeos e pequenos textos, para incentivar os retratados a tecerem

9 Ainda hoje, uma câmera de celular, como a de um iPhone, é considerada uma ferramenta controversa no fotojornalismo por ser associada à prática amadora, portanto incompatível com a profissão de repórter-fotográfico.

comentários pelo Facebook levando o público – notadamente seus parentes e amigos – a envolver-se na discussão sobre a vida no batalhão. Por meio da internet, os militares serviram-se do material postado pelos fotógrafos para relatar experiências e conversar com pessoas que estavam distantes.

FIGURA 3: Basetrack, Afeganistão, 2010-2011
FONTE: Aperture Magazine # 214, 2014, p.120

Para tornar o processo mais transparente, o Basetrack criou um dispositivo chamado "ferramenta de redação", que permitia aos soldados bloquearem fotografias e textos que considerassem impróprios, pudessem colocá-los em perigo ou expor inadequadamente a identidade de um morador local que, por exemplo, trabalhasse como intérprete para os militares. Eles eram orientados a explicar as razões da censura, que podiam ser lidas quando o internauta passava o cursor sobre o conteúdo vetado. O método, que representava uma suspensão parcial da posição privilegiada do fotógrafo, funcionou de forma eficiente até que oficiais começaram a considerar problemática boa parte das discussões, entre elas algumas aparentemente inofensivas como um corte de cabelo irregular ou pais que queriam saber por que seus filhos usavam meias de uma determinada cor e não de outra durante as patrulhas. Após sete meses, a experiência de uma "linha direta entre os militares e seus entes queridos" foi então interrompida e os fotógrafos deixaram o Afeganistão. Mesmo assim o coletivo manteve sua página no Facebook, que continuou sendo atualizada por dois anos. "No fim das

contas, não se tratava de fotografia; tratava-se de abrir canais de comunicação. As fotografias não eram o produto; eram a tática", afirma Kuwayama (2014, p. 119). A fotografia de guerra deixou de ser a voz única do repórter-fotográfico para se tornar uma plataforma de múltiplas perspectivas.

***Kurdistan: In the Shadow of History*** – Em 1991, a fotógrafa Susan Meiselas, da agência Magnum Photos, integrou uma missão da Human Rights Watch dedicada a investigar os crimes do regime de Saddam Hussein contra a população curda, incluindo a exumação de corpos enterrados em valas comuns após a campanha genocida de Anfal, no Norte do Iraque. Durante o trabalho de escavação, Meiselas notou um problema do fotodocumentarismo tradicional: registrar o presente sem compreender profundamente o passado. "Eu me sentia estranha – fotografando o presente enquanto entendia tão pouco sobre o passado. Agora percebo que a exumação dessas valas me levou a anos de escavações adicionais" (MEISELAS, 2019). O resultado é *Kurdistan: In the Shadow of History* (1991-2009), um projeto que buscava reconstruir a história e a cultura do povo curdo a partir de fragmentos de imagens e narrativas ao longo de mais de um século.

FIGURA 4: Jamal Osman mostra uma foto de si mesmo como combatente de uma rebelião em 1963
FONTE: Susan Meiselas, 1991, Magnum Photos

*Kurdistan: In the Shadow of History* aproxima-se mais de um arquivo do que de uma reportagem fotográfica tradicional. Meiselas reuniu fotografias históricas; documentos de arquivo como cartas, mapas e jornais; imagens de álbuns de família e de viajantes, missionários e soldados; além de relatos dos próprios curdos (FIG. 4). Essa composição criou um mosaico que revelava a riqueza da cultura curda e os múltiplos níveis de interpretação sobre sua história, desde relatos coloniais até memórias íntimas de famílias. A fotógrafa trabalhou junto a pesquisadores, historiadores e membros da diáspora curda – os curdos, que vivem em sua maioria nas fronteiras do Iraque, Irã, Síria e Turquia, são o maior grupo étnico do mundo sem país.

> Com o tempo, meu papel se dividiu entre criadora e colecionadora. Parei de fazer fotografias, exceto para reproduzir fotos de famílias já existentes com um sistema Polaroid. Sentia um imenso prazer ao me sentar com as famílias. [...] Seus preciosos originais permaneciam com eles, mas nos permitiam fazer cópias para levar conosco. Eram momentos privilegiados: ser convidada a entrar, ouvir os narradores de histórias e depois comer e dormir no chão de suas casas [a hospitalidade aparece aqui em sua dimensão concreta]. Em todos os lugares éramos estrangeiros, mas éramos recebidos com confiança assim que as pessoas compreendiam que estavam contribuindo para uma memória coletiva (MEISELAS, 2019).

Além da publicação de um livro e de uma exposição, o projeto se expandiu, em 1998, para o ambiente digital com o site akaKURDISTAN.com, onde pessoas de todo o mundo podiam contribuir com fotos e histórias. Meiselas (2014, pp. 29, 30) acredita que se o projeto tivesse sido criado dez anos depois, portanto na era do smartphone e do compartilhamento de imagens pelas redes sociais, a relação de troca com o público teria sido mais dinâmica por causa da escala e da rapidez com que tudo se transforma atualmente. A autora, que ao longo de uma carreira de mais de cinco décadas se transformou em uma das principais vozes no debate a respeito de novas narrativas e múltiplas colaborações no fotodocumentarismo, afirma: “Se falamos de colaboração, parceria criativa ou novas relações entre fotógrafo, fotografado e espectador, trata-se de expandir o papel do fotógrafo e de encontrar novas maneiras, tanto econômicas quanto criativas, de sustentar a narrativa documental” (MEISELAS, 2014, p. 30).

***Agata*** – Um encontro acidental entre a fotógrafa Bieke Depoorter e uma jovem polonesa, Agata Kay, trabalhadora sexual em um clube de strip-tease em Paris, em 2017, tornou-se uma experiência relacional, performativa e compartilhada relevante na fotografia documental contemporânea. Durante três anos, Depoorter e Agata estabeleceram uma

colaboração contínua, que se desdobrou em sessões fotográficas encenadas, conversas íntimas e uma convivência atravessada por afetos, tensões e projeções mútuas. O projeto não se limita, portanto, à produção de fotografias: cria um campo de experiência comum, no qual identidade, representação e poder são constantemente renegociados.

O projeto se desenvolveu como uma criação colaborativa, em que Agata não era apenas objeto do olhar, mas também agente ativa da cena. Ela participava da construção das imagens, sugeria poses, escolhia figurinos, encarnava personagens, interpretava versões de si mesma (FIG. 5). Nesse processo, Depoorter descolocou o eixo tradicional da autoria ao propor uma fotografia dialógica, na qual a subjetividade da retratada contamina, questiona e desestabiliza o olhar da fotógrafa. A série também assume um caráter construído da fotografia. As imagens oscilam entre o documental e o ficcional, entre o espontâneo e o encenado, criando um território ambíguo, onde não é possível distinguir com clareza onde termina o registro e onde começa a fabulação.

FIGURA 5: Agata
FONTE: Bieke Depoorter, 2021, Magnum Photos

Assim, *Agata* (2021) não é apenas uma série sobre uma mulher específica, mas uma reflexão sobre o próprio ato de fotografar: seus limites, possibilidades de encontro e zonas de ficção. O projeto aprofunda o interesse de Depoorter, fotógrafa da agência Magnum Photos, pelas relações de confiança entre estranhos, presente em trabalhos anteriores como *Ou Menya*

(2011) e *I Am About to Call It a Day* (2014). *Agata* é uma obra que expõe o fato de que toda imagem é uma negociação – entre quem olha, quem é olhado e quem depois irá olhar. "Os relacionamentos que estabeleço com meus retratados são a base da minha prática artística. Trabalho de forma colaborativa com eles. Esse método é utilizado como uma solução para o crescente desconforto de ver as pessoas que fotografo como objetos", afirma Depoorter (2025), acrescentando "que as histórias resultantes são sempre parcialmente minhas, parcialmente deles."

## 3. Conclusão

Ao longo da maior parte da história, o protagonismo quase exclusivo da fotografia documental tem sido exercido por uma figura considerada intrépida, solitária e testemunha ocular dos fatos. As transformações na sociedade atual parecem exigir que esse tipo de porta-voz dos dramas e das injustiças do mundo dê lugar a uma conjunção de forças, incluindo os próprios retratados. Cada uma das experiências apresentadas na sessão anterior propõe um conjunto distinto de técnicas e uma postura diferente dos fotógrafos em relação aos temas abordados. Os projetos do coletivo Basetrack e das fotógrafas Bieke Depoorter e Susan Meiselas não eliminam as tensões inerentes à prática documental, mas operam em graus distintos de colaboração, cada um com seus limites e contradições. O que aproxima esses autores é a recusa em naturalizar a autoridade do fotógrafo e a tentativa de redistribuir, ainda que parcialmente, as posições de controle das narrativas. Ao escrever sobre poder, consentimento e obrigações na fotografia documental, Jörg Colberg afirma:

> Um dos problemas mais importantes da fotografia é o desequilíbrio de poder entre quem opera a câmera e quem se encontra diante dela. A menos que haja uma real colaboração em curso, é o fotógrafo quem toma as decisões que determinam como o retratado aparecerá na(s) imagem(ns). Usei "real" antes de "colaboração" de propósito: ao contrário de muitas pessoas, não considero que uma simples conversa informal com o retratado constitua colaboração. Uma colaboração implicaria a construção conjunta da imagem, na qual fotógrafo e retratado conversam sobre como este deseja ser representado, o que o fotógrafo enxerga nele ou nela etc. (COLBERG, 2014).

Sob essa perspectiva, Meiselas funciona como um contraponto ético ao caso da *Oficina do suor*. Enquanto a exposição de Sérgio Carvalho foi percebida como resultado de uma apropriação unilateral de uma experiência alheia, *Kurdistan: In the Shadow of History* se estrutura como um processo de escuta prolongada e de redistribuição simbólica da autoria. A

fotografia não fala pelo povo curdo. Ela cria condições para que múltiplas vozes se inscrevam em um espaço comum, de construção de uma memória coletiva. O que pode reduzir o mal-estar ético do bem-intencionado fotógrafo brasileiro – se é que ele existiu – é a ideia de que é preciso denunciar o trabalho análogo à escravidão e restituir a liberdade das trabalhadoras migrantes nas oficinas clandestinas de costura. No entanto, como este artigo procura demonstrar, alguns autores têm procurado transformar os modos de enunciação da fotografia documental, deslocando-a da lógica de falar sobre o outro para a construção de narrativas compartilhadas – como na obra de Depoorter e na atuação do Basetrack no Afeganistão.

> A suspensão da posição privilegiada do fotógrafo [...] e a reconceitualização da fotografia como uma atividade da qual muitos participam transformam os outros, de posições passivas ou secundárias, em participantes cujas reivindicações não podem mais ser automaticamente ignoradas (AZOULAY, 2014, p. 55).

Se a tradição do fotodocumentarismo foi construída sob o signo da autoridade – do fotógrafo que testemunha, registra e revela ao mundo –, o presente parece exigir outra postura: menos a de porta-voz e mais a de hospitalidade, entendida como abertura ética ao outro por meio de estratégias colaborativas, participativas e de coautoria. A hospitalidade desloca o eixo da representação da exposição do outro para a construção de uma relação com o outro – e, nesse movimento, redistribui responsabilidades entre quem fotografa, quem é fotografado e quem consome as imagens. Talvez o futuro da fotografia documental não esteja mais na fórmula “eu falo sobre você para eles” mas na enunciação “nós construímos juntos algo que também interpela quem olha”.

## Referências

AZOULAY, Ariella. Photography and Its Citizens. In: **Aperture Magazine # 214**. Nova York, n° 214, p. 52-57, mar./jun., 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BEAUMONT-MAILLET, Laure. Cette photographie qu’on appelle humaniste. In: **La photographie humaniste, 1945-1968, autour d’Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2006.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CLARKE, Graham. **The Photograph**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

COLBERG, Jörg. Power, Consent, and Obligations. In: **Conscientious Photography Magazine**. July 27, 2020. Disponível em: https://cphmag.com/power-consent-obligations/.

DEPOORTER, Bieke. Blinked Myself Awake. **Magnum Photos**, maio, 2025. Disponível em: https://www.magnumphotos.com/arts-culture/blinked-myself-awake/

ENTLER, Ronaldo. Imaginários que cativam: sobre as representatividades da fotografia documental. **Revista ZUM**, 2025. Disponível em: https://revistazum.com.br/colunistas/imaginarios-que-cativam/. Acesso: Fev. 2026.

KUWAYAMA, Teru. Basetrack. Conversation with Teru Kuwayama. **Aperture Magazine # 214**. Nova York, n° 214, p. 118-120, mar./jun., 2014.

LAVOIE, Vincent. **Photojournalismes: revoir les canons de l'image de presse**. Paris: Édition Hazan, 2010.

LINFIELD, Susie. **The Cruel Radiance: Photography and Political Violence**. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

MEISELAS, Susan. Kurdistan: A Family Album. **Magnum Photos**, maio, 2019. Disponível em: https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/susan-meiselas-kurdistan-a-family-album/. Acesso: Fev. 2026.

MEISELAS, Susan. Photography, Expanded: Conversation with Chris Boot. **Aperture Magazine # 214**. Nova York, n° 214, p. 27-31, mar./jun., 2014.

RITCHIN, Fred. Of Them, and Us. **Aperture Magazine # 214**. Nova Iorque, n° 214, p. 42-47, mar./jun., 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.