

O olhar engajado: inclusão visual e cidadania¹

Milton Guran

Tomemos como ponto de partida que cada cultura e sua expressão em identidades sociais engendram maneiras específicas de viver neste planeta. Nossa riqueza como espécie repousa nesta diversidade que contempla não só uma grande variedade de condições ambientais, mas infinitas possibilidades de ser em si e de se organizar socialmente, possibilitando os incontáveis caminhos válidos para a realização plena do ser humano.

A interação – mais ou menos violenta – entre culturas diversas, com troca de valores e formação de novas identidades sociais e o conseqüente desaparecimento de outras tem a idade da nossa espécie. É assim que se desenvolveu o processo de construção da vida social no planeta. A novidade deste momento da globalização está na abrangência e na velocidade do processo em curso e na desproporção, em nível planetário, entre a cultura hegemônica agente da globalização e “todo o resto”. No passado, o domínio de tecnologias bélicas – a exemplo das primeiras armas de fogo no século XVI e da metralhadora no século XIX – foi fundamental para que a Europa conquistasse a América e a África, causando, por sinal, o desaparecimento de muitas das suas culturas mais importantes. Hoje é o domínio dos meios de comunicação e dos seus instrumentos por parte das culturas hegemônicas que vem levando ao aniquilamento de culturas demográfica e economicamente mais vulneráveis. Nos locais onde a correlação de forças ainda permite – como na América Latina – as culturas alvos da ofensiva mediática globalizada ainda resistem, ora incorporando elementos da cultura dominante para resistir, ora resistindo por meio da introdução das suas

¹ Trabalho apresentado no *Visible Rights Conference at Harvard University – 2007*

próprias referências culturais no seio da cultura que se impõe. O resultado disso são as chamadas “culturas híbridas” de que nos fala Nestor Garcia-Canclini, antropólogo argentino radicado no México, nas quais tradição e modernidade, local e global convivem e se combinam. A comunidade hispânica nos Estados Unidos e as nossas grandes cidades latino-americanas são bons exemplos de novas cartografias culturais.

A imagem, com destaque para a fotografia, se constitui em uma das principais, senão na principal, arma desse enfrentamento. Isso porque a imagem é testemunho, é modelo, é o que se vê, tudo ao mesmo tempo, portanto, é o que de fato subsiste. Não é por outra razão que, pelo mundo afora, vemos governantes mais preocupados com sua imagem – no sentido mais amplo do termo - do que com a própria eficiência dos seus governos. Se a imagem de um governante não é boa junto à opinião pública, trabalha-se a mídia, e não os planos de governo. Hoje mais do que nunca, parecer parece ser mais importante do que efetivamente ser.

A ofensiva globalizante impõe uma proposta cultural – valores morais, organização social, comportamentos, diversão e arte – que se traduz em produtos, mercadorias, sendo, portanto, uma verdadeira guerra comercial.

Numa época em que a cidadania se confunde com o consumo e os *shopping centers* assumem a versão *high tech* da praça pública, instaura-se um novo princípio civilizatório. A ofensiva global impõe uma proposta cultural, na qual valores morais, comportamentos, projetos sociais, princípios de sociabilidade, enfim, toda a base de constituição do sujeito moderno foi disposta à lógica do mercado. Uma proposta que se materializa em mercadorias a serem consumidas vertiginosamente, em mais um produto ou marca a serem disputados na guerra de imagens desejáveis. Entretanto, o mais grave, a meu ver, é que a proposta cultural hegemônica no atual processo de globalização – produzida pelos países centrais em

aliança com as elites regionais, no que toca ao essencial – não é nem de longe a melhor maneira de se viver neste planeta.

E a fotografia, qual o papel que ela desempenha nesse processo? Primeira das imagens técnicas, a fotografia já nasceu como um instrumento da modernidade, beneficiando-se da aura de prestígio conferida pela técnica e pelo saber científico, enfim, pela ilusão de progresso representado pela máquina que dominava o imaginário do homem na virada do século XIX para o XX. Legitimada pelo caráter científico do aparelho que a produz, a fotografia contou com crédito ilimitado junto ao público desde o seu surgimento: para todos, olhar uma fotografia era como ver o mundo com seus próprios olhos, pois a fotografia era considerada a representação cientificamente exata do mundo visível.

“Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...”,

dizia o poeta Fernando Pessoa, no começo dos novecentos (*Ficções do interlúdio* – Alberto Caeiro), e continua:

*“Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra
qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho a minha altura.”*

Pois é, o que nós podemos ver hoje em dia se expandiu, através da fotografia e das demais imagens técnicas, muito além dos horizontes da nossa aldeia. Atualmente, nossa aldeia é global. Até o advento da fotografia a humanidade só conhecia a imagem comprometida com a imaginação do artista, ainda que fosse cópia da realidade. O conteúdo dessa imagem era necessariamente contaminado pelo seu autor, a quem se poderiam atribuir erros e acertos, levando assim a uma credibilidade relativa do conteúdo

apresentado. A fotografia, entretanto, reproduzia a realidade e, no seu processo de popularização, serviu primeiro para retratar as pessoas, tal qual elas eram, e o mundo em que todos viviam.

Diante da semelhança incontestável entre o referente e o resultado – afinal, era uma imagem analógica, resultado da impressão da realidade sobre uma placa fotossensível – as pessoas passaram a ver a fotografia como uma espécie de “janela” para o mundo, na feliz expressão de Gisèle Freund, quando afirma que o surgimento da fotografia “(...) *muda a visão das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que ocorriam a sua volta, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia abre-se uma janela para o mundo. (...) ao ampliar o campo de visão, o mundo se encolhe. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo onde cada um vive. A fotografia inaugura o mass-media quando o retrato individual se vê substituído pelo retrato coletivo.*”

Para o grande público, por mais incrível que parecesse uma determinada cena, era verdade, porque ali estava a foto para provar. Todos nós sabemos, entretanto, que esta “verdade” é extremamente relativa, já que uma fotografia expressa sempre uma série de escolhas do autor e, por via de consequência, a sua visão das coisas. Sabemos também que, ao longo de sua história, a fotografia foi sistematicamente adulterada por aqueles que temiam a própria força de testemunho dela, ou que queriam se beneficiar dessa força.

O século XX viu a imagem técnica se impor nas comunicações humanas como um dos principais instrumentos de informação através da mídia impressa, da televisão e, mais recentemente, da Internet. E, agora, com a tecnologia digital e a transmissão de dados por satélite, está em curso uma revolução cuja amplitude ainda estamos tentando avaliar. No entanto, é

indiscutível que a imagem digital e os procedimentos que permitem tratar digitalmente uma imagem qualquer, inclusive fotográfica, são de enorme utilidade e representam um grande avanço, que pode e deve ser usado no sentido de democratizar a informação.

O correio eletrônico, com as listas de discussão, os *blogs* e *fotologs* constituem instrumentos de troca de idéias com eficácia e alcance até então desconhecidos na história da comunicação. O advento dos *sites* representa, para a imagem, o que a imprensa de Gutenberg representou para a palavra escrita. Os *sites* são verdadeiros livros em construção permanente, a custo mais baixo para quem produz e quase gratuito para quem utiliza. A entrada em cena dos celulares que produzem imagens digitais ainda não teve seu impacto bem percebido, mas, para termos uma idéia do volume que isso significa, o *site* www.zonezero.com (2005) informou que, em julho de 2004, foram comercializados sete vezes mais celulares com câmeras do que o número total de câmeras fotográficas e digitais absorvidas pelo mercado, sendo que a estimativa é de que esses celulares podem produzir, no prazo de um ano, cerca de 65 bilhões de imagens.

Mas, antes de qualquer coisa, essa nova tecnologia veio facilitar a oferta de imagens, através da possibilidade de difusão instantânea de uma informação visual em nível planetário, com sua distribuição também instantânea e a custo muito menor. Essas vantagens são ainda mais significativas na cobertura de eventos, já que do repórter fotográfico para a redação e desta para a oficina gráfica a coisa se passa como a mesma rapidez e eficiência. No caso da tomada digital de imagens, ganha-se ainda um tempo preciosíssimo ao se evitar todo o processo de revelação química do filme e ampliação da fotografia.

O tratamento digital das fotografias substitui ainda com vantagens os procedimentos de laboratório que no processo tradicional corrigem

distorções de contraste ou mesmo, em casos extremos, de enquadramento. Esses procedimentos fazem parte do próprio processo fotográfico e estão perfeitamente incorporados à mecânica de leitura e de compreensão de uma fotografia. Eles alteram os elementos constitutivos da imagem com intuito de tornar mais eficiente a transmissão dos seus dados de conteúdo, sem alterá-los na sua essência. Convém enfatizar, porém, que a manipulação tradicional de laboratório, no trabalho corrente do jornalismo dos tempos analógicos, não chegava a substituir pessoas nem ambientes, como vimos acontecer em algumas das melhores publicações impressas do mundo.

Essa extrema facilidade que o processo digital oferece de se retrabalhar a imagem, deturpando seu conteúdo e mesmo inventando notícias, é que acabou por se constituir em um grave problema. É célebre o caso da revista norte-americana *National Geographic*, que já tinha aproximado as pirâmides do Egito para melhor compor uma capa (v. 161, n. 2, fev. 1982) e que em 1988 juntou digitalmente uma foto do Presidente Reagan olhando o relógio com uma outra do Gorbatchev fazendo um gesto igual e ainda uma terceira da Praça Vermelha em Moscou de fundo, para anunciar na sua capa o fim da Guerra Fria (Vol. 173, n.4, abril 1988). Ora – já perguntava o teórico americano Fred Richtin logo depois do episódio, em obra clássica sobre o assunto –, que editor de uma revista séria teria coragem de anunciar por escrito que o presidente dos Estados Unidos tinha se encontrado com o secretário-geral da então União Soviética sem que esse encontro tenha efetivamente acontecido? Com essa pergunta, chamava a atenção de todos para o fato de que existe com a imagem uma liberdade de manipulação que não se aplica ao texto. Parece que as pessoas acham que a imagem é difusa na sua capacidade de informar, enquanto o texto teria o monopólio da precisão. Infelizmente não é assim, e, apesar dos perigos que se avizinham, a imagem ainda é, hoje mais do que nunca, percebida como a verdadeira expressão da verdade pelo grande público. Aí está o exemplo já

clássico das fotos da prisão de Abu Gharaib, no Iraque, para nos demonstrar isso mais uma vez.

Outra questão fundamental decorrente da introdução da tecnologia da imagem digital diz respeito ao futuro dos bancos de imagens e da produção e distribuição de fotos novas e de arquivo. Na década de oitenta se levava de sete a oito minutos para transmitir uma fotografia em preto e branco e vinte minutos para uma em cores, o que fazia com que as grandes agências internacionais da época (AFP, AP e Reuters) só pudessem transmitir cerca de 80 fotos por dia cada uma. Com isso, elas deixavam uma parte do mercado para as agências menores e para os fotógrafos independentes, o que garantia também um mínimo de pluralidade no enfoque e nos conteúdos das fotos à disposição da mídia internacional. Em dados de 2001, com a tecnologia digital, a AFP já oferecia mais de quinhentas imagens por dia e admitia que pudesse facilmente elevar esse número para dois mil, se isso se mostrasse rentável. Uma oferta desse porte não deixa mais espaço algum para as pequenas agências e para os fotógrafos independentes, que têm um custo operacional muito maior. Resultado: desapareceu a pluralidade.

É nesse quadro que poderosos grupos internacionais, como Getty e Corbis (a empresa criada por Bill Gates para operar na área da imagem) entram em cena, comprando importantes acervos de fotografias. Um exemplo emblemático é a compra, pela Corbis, da agência francesa Sigma – uma das estrelas do fotojornalismo independente, criada em 1973 a partir de uma dissidência da agência Gamma: após três anos de administração da agência, a Corbis anunciou, em 2001, a demissão de 93 dos 191 empregados, incluindo entre os demitidos todos os 42 fotógrafos da casa. Apesar da reação dos demitidos e da imprensa em geral, a demissão se consumou e, desde então, a produção de novas imagens é feita só por encomenda, negociada caso a caso. O interesse da Corbis é apenas explorar

a credibilidade da marca Sigma e o conteúdo dos 42 milhões de fotos arquivadas pela agência que, combinadas no *Photoshop*, podem gerar infinitas imagens para infinitos usos.

Chegamos, enfim, àquela terrível situação em que se, por acaso, algum diretor de arte ou editor de variedades entender que precisa de uma foto de uma criança vestida de vermelho brincando em um campo de flores amarelas com um cachorro malhado ao por-do-sol, basta um bom técnico de informática para resolver o seu problema. E, ao mesmo tempo, nos criar um outro muito maior: o de termos como referência um mundo definitivamente virtual, globalizado por alguns grupos econômicos obedecendo a interesses que certamente não serão os nossos.

A força da fotografia, como sabemos, vai muito além da informação jornalística: ela se manifesta na publicidade, na propaganda, na representação visual da vida e do mundo em si, com uma ênfase especial para a representação do universo afetivo e familiar consubstanciado no álbum de família. Esse potencial da fotografia como formadora de opinião em nível planetário foi evidenciado de modo exemplar no já citado episódio das imagens da tortura de cidadãos iraquianos por soldados norte-americanos. A simples publicação das imagens levou a uma tomada de consciência – com o consequente posicionamento político – da opinião pública em escala mundial. É interessante notar que essas imagens são tão impactantes pelo seu conteúdo literal como pelo simples fato de existirem. Feitas com equipamento amador, sem sofisticação alguma de linguagem, em si elas são extremamente simples e diretas, até ingênuas em termos fotográficos. Outro dado importante é que apesar do absurdo dos atos mostrados e das implicações políticas, não prosperou a tentativa de certos círculos políticos de contestar a sua autenticidade. Nem sequer se levou em consideração se se tratava de fotografia analógica ou de imagem digital

tratada no *Photoshop*. No seu conjunto, cada uma legitimou a outra, e o fato de estarem no mesmo registro visual dos álbuns de família certamente contribuiu para a sua credibilidade junto ao grande público, já que “falavam uma língua” que todos podiam entender.

Retomando o fio do nosso raciocínio, a imagem técnica – fotografia, cinema e vídeo e imagem digital – tem sido o instrumento imprescindível para implantação da comunicação de massa, essa circulação ininterrupta de informações de todo tipo que se constitui no cerne da globalização, tal qual a vivemos hoje.

A fotografia, em especial, aparece como um instrumento multiplicador da representação de si, tanto no plano pessoal como social, com profundas raízes no imaginário ocidental. **Além disso, se a fotografia é hoje um atestado de cidadania, pela via dos diferentes registros de controle do estado capitalista, ela pode ser muito mais se associada às políticas de democratização e aos processos de inclusão social. O direito à informação, o direito à representação, o direito à educação visual, enfim, o direito à imagem, estão necessariamente relacionados às políticas de identidades próprias, à redefinição dos sujeitos sociais em termos planetários, como indiquei logo no início.** Portanto, este é um dos aspectos do atual momento da globalização que eu gostaria de comentar mais detidamente, de modo que voltaremos a ele mais adiante.

A natureza polissêmica da imagem fotográfica, que aceita diversas variáveis de interpretação do conteúdo principal segundo a vivência de quem a lê, acentua o seu caráter universal. Todos a veem como expressão da verdade (“isso realmente aconteceu”, versão mediática do “ça a été” do Barthes) e como suporte ao qual podem agregar as suas respectivas vivências.

A velocidade e a abrangência das comunicações atuais potencializaram enormemente essas características da imagem fotográfica. É verdade que com a Internet há uma certa democratização da informação fotográfica, mas há, porém, um outro lado da questão que é extremamente perigoso, que é a prevalência esmagadora de quem controla o processo. Isso tanto no nível global – do país hegemônico sobre os demais países centrais, e destes em relação aos periféricos – como dentro das sociedades nacionais – das classes dominantes sobre o povo em geral. No processo atual, ao mesmo tempo em que aumenta o poder de articulação de quem maneja esses novos instrumentos tecnológicos, diminuem os recursos de resistência cultural daqueles que já se encontram excluídos da maioria dos benefícios desta ordem global. Por outro lado, creio que a massificação das imagens cria uma não imagem que, pela sua naturalização, acaba decalcando a presença na representação; a experiência de viver é substituída pela experiência da fruição visual – os ambientes de jogos virtuais corroboram essa perspectiva. Assim, a onipresença das imagens técnicas ilude o sujeito contemporâneo, que acredita agir de forma autônoma quando não passa de um mero executor de programas, e Flusser já apontava para isso.

A esse perigo estão submetidos sujeitos de diferentes procedências sociais, do rico ao pobre, pois o acesso ao equipamento virtual já define um lugar social, que só efetivamente poderá ser revolucionado pelo conhecimento, pela capacidade de burlar o programa, de aprender e criar. É aí, creio eu, que a inclusão visual expressa o seu valor revolucionário, pois não é somente aprender a usar o equipamento, mas aprender a pensar e a criar a partir de um dispositivo de tecnologia.

Um aspecto que eu gostaria de focar aqui mais detidamente é o que diz respeito à formação ideológica desses segmentos sociais. Na representação mediática, quem detém os meios e a produção da imagem

representa o mundo à sua maneira. Isso quer dizer que constroi a imagem de si que melhor lhe convém, e representa o outro a partir das idéias pré-concebidas do que esse outro deva ser, para que o mundo funcione de acordo com os seus interesses.

Sendo a fotografia uma representação do mundo visível, um rastro de vida, é a própria vida por trás da foto que potencializa o valor da imagem. Uma sociedade ou um grupo social quando abre mão de produzir a sua própria imagem está renunciando a si mesmo e, assim, começa a deixar de existir enquanto sociedade ou grupo social distinto. Essa afirmação, por tudo o que já disse, implica numa aporia, que merece ser pensada – pois esse abrir mão não implica deixar de produzir imagens, mas delegar a outrem a produção da sua própria imagem. O ato de delegar na sociedade capitalista está associado ao consumo e à radical separação entre o ter e o fazer. Esse processo é histórico e está alicerçado no desenvolvimento do próprio sistema capitalista e na superação do artesanato pela industrialização. Hoje em dia se produz em série até o artesanato – o exemplo da standardização do artesanato indígena na Amazônia é um bom exemplo disso, mas poderíamos estender a outras frentes do planeta. Referir-se à passagem desse processo para a fotografia implica, justamente, refletir sobre o momento, no qual o sujeito-autor-fotógrafo é separado da sua criação pela suspensão de determinados procedimentos artesanais e pela sua substituição por procedimentos industriais. O que está embutido na câmera digital ou no celular é um programa, resultante de um processo de standardização das formas de representar fotograficamente.

Em novembro de 2000, o pensador espanhol radicado na Colômbia Jesús Martin-Barbero afirmou, em conferência no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (*Jornal do Brasil*, 4.nov.2000), que

“assistimos a uma profunda reconfiguração das culturas tradicionais que responde não só à evolução dos dispositivos de dominação como também à intensificação da comunicação e interação com as culturas de cada país e do mundo. Dentro das comunidade, esses processos de comunicação são percebidos às vezes como ameaça à sobrevivência de suas culturas, ao mesmo tempo a comunicação é vivida como uma possibilidade de romper a exclusão, como experiência de interação que, se comporta riscos, abre novas figuras de futuro.”

No Rio de Janeiro, como em todas as grandes cidades do mundo, uma parte importante da população é sistematicamente excluída da produção da própria imagem, sendo sempre e sistematicamente apresentada ao conjunto da sociedade sob o impacto da tragédia – catástrofes, guerra de quadrilhas e confrontos com a polícia – o que só faz aumentar o preconceito com o qual essa parte da população é vista pelo conjunto da sociedade, e diminuir sua auto-estima. Além do mais, sendo excluídas da produção da imagem e se constituindo assim em virtuais analfabetos visuais, esses setores da população não têm a menor condição de se preparar para utilizar corretamente os equipamentos urbanos modernos e demais instrumentos de trabalho, o que acentua ainda mais a sua situação de exclusão.

No momento em que as classes socioeconômicas mais favorecidas já começam a abandonar a fotografia analógica em favor da imagem digital, a “inclusão visual” dos menos favorecidos no universo de produção da imagem – pelo menos da sua própria imagem – é mais do que urgente, ainda que/principalmente porque essa prática fotográfica se faz com câmeras sem lentes (*pinhole*) ou aparelhos rudimentares baratos e descartáveis. **É precisamente através da operação de um procedimento artesanal que se cria a base do pensamento fotográfico, sem a qual esses sujeitos seriam meros operadores de câmera digital, sem sentir a**

presença da imagem como rastro do real. Isso significa estender a todos o direito à sua própria imagem que, aliás, veio com a invenção da própria fotografia, a qual permitiu àqueles que não tinham rosto na representação da vida social pela pintura, até meados do século XIX, se transformarem em sujeitos da representação da sua própria história.

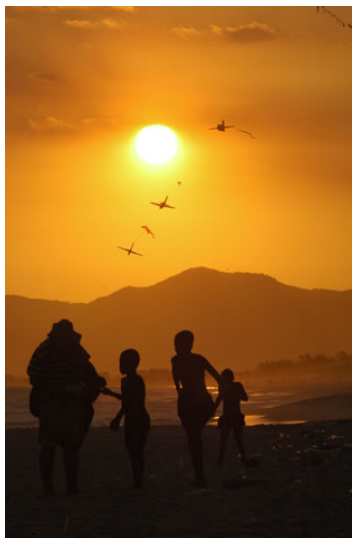
No Rio de Janeiro, a exemplo do que vem sendo feito em diversas partes do mundo, dezenas de projetos de inclusão social, baseados na utilização da fotografia – que nós chamamos de projetos de “inclusão visual” – estão sendo atualmente realizados em favelas, comunidades desfavorecidas, associações de moradores e escolas públicas de bairros populares. São projetos que visam a valorizar a auto-estima dessas comunidades, a formar profissionalmente os jovens, dando-lhes acesso a instrumentos para o exercício da sua cidadania, além de valorizar suas próprias relações sociais, propiciando-lhes uma visibilidade social baseada no que suas comunidades possuem de melhor, reinventando, dessa forma, a condição de habitantes de verdadeiros guetos.

Esses projetos fazem parte de um movimento mais amplo de democratização da cultura cotidiana e da cultura política que têm sido em muito impulsionadas pelo advento dos meios eletrônicos e pelo surgimento de organizações não-tradicionais que – cito Nestor Garcia-Canclini – *“intervêm nas contradições geradas pela modernização, em que antigos agentes são menos eficazes ou carecem de credibilidade”*.

A fotografia produzida nesses projetos surpreende tanto pela sua forma quanto pelo seu conteúdo. Essa fotografia pode, ao mesmo tempo, por diversas motivações, passar ao largo dos cânones estéticos da cultura ocidental – que, apesar de tudo, representa o contexto cultural no qual se encontram - mas igualmente representar esses mesmos cânones, associando uma utilização intuitiva clássica a novas escolhas de conteúdo,

ou simplesmente se apropriando de atitudes, procedimentos e características das classes mais favorecidas para dar visibilidade às suas próprias relações pessoais e sociais que não são jamais apresentadas.

Entre os muitos projetos de inclusão visual que têm participado dos Encontros sobre Inclusão Visual promovidos pelo *FotoRio – Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro* (www.fotorio.fot.br) em 2004, 2005, 2006 e 2007, destacam-se a Escola Popular de Fotografia e a agência Imagens do Povo (www.imagensdopovo.org.br). Criada em 2004 pelo fotógrafo João Roberto Ripper na favela da Maré, no âmbito da ONG Observatório das Favelas do Rio de Janeiro (www.observatoriodefavelas.org.br), a Escola visa a formar e capacitar fotógrafos provenientes dos bairros populares mais desfavorecidos para atuarem como verdadeiros “porta-vozes visuais” da sua própria realidade. O curso, que tem seu diploma conferido pela Universidade Federal Fluminense, é concebido como extensão universitária, com 540 horas/aula, sob a coordenação acadêmica do Professor Dante Gastaldoni.



Adair Aguiar
Imagens do Povo

Mais imagens disponíveis em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/27/06.html>

Esse projeto se complementa com a [agência Imagens do Povo](#), que é um banco de imagens e uma central agenciadora de serviços fotográficos. Contando com o apoio da Unicef desde 2006, o projeto já formou diversos profissionais que ingressaram no mercado de trabalho (atualmente dois deles trabalham como funcionários da Prefeitura do Rio de Janeiro) e produziu inúmeras exposições fotográficas que ocuparam os mais prestigiosos centros culturais do Rio de Janeiro.



Projeto Mirada - Grupo Mão na Lata

Mais imagens disponíveis em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/27/06.html>

Outro projeto que merece ser destacado é o do grupo [“Mão na Lata”](#), intitulado Oficina de Imagens e Narrativas. Esse projeto, criado e coordenado pela fotógrafa Tatiana Altberg, começou em 2003, para jovens estudantes das escolas públicas da favela da Maré, desenvolvido em parceria com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré-CEASM (www.ceasm.org.br) e o Programa de Criança Petrobras. Hoje suas novas parcerias são REDES - Redes de Desenvolvimento da Maré e o Observatório de Favelas. As oficinas desenvolvem a criatividade e a capacidade narrativa através da fotografia e da literatura, estimulando a construção, por parte dos alunos, de um olhar crítico e ao mesmo tempo poético sobre a

comunidade e o mundo em que vivem, abrindo espaço para que redescubram, através da produção de imagens e textos, beleza e valores positivos no seu cotidiano. Recentemente, o grupo lançou o livro “Mão na Lata e Berro D’água”, uma interpretação de “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água”, de Jorge Amado, feita com fotografias *pinhole*. Como testemunho do apuro técnico, da sensibilidade e da qualidade estética do trabalho do grupo, o livro foi lançado por uma importante editora brasileira (Ed. Nova Fronteira) na Festa Literária Internacional de Paraty- FLIP, em 2006, um dos mais prestigiosos eventos da cultura erudita no Brasil.

Através das fotografias produzidas por esses projetos de inclusão visual, a outra metade da sociedade – para usarmos a consagrada expressão do fotógrafo dinamarquês Jacob Riis no seu clássico livro sobre a população mais pobre de Nova York do final do século XIX, *How the other half lives* – tem a possibilidade de construir e dar a conhecer a sua própria estética: o olhar dirigido a si próprio que escapa do gueto social ao qual foi confinado e se opõe ao olhar exterior que tem marcado a documentação social desde as suas origens.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **La chambre claire**: note sur la photographie. Paris: Gallimard/Seuil, 1980.

FREUND, Gisele. **Photographie et société**. Paris: Seuil, 1974.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2000.

RICHTIN, Fred . **In our own images**: the coming revolution in photography. New York : Aperture, 1990 .