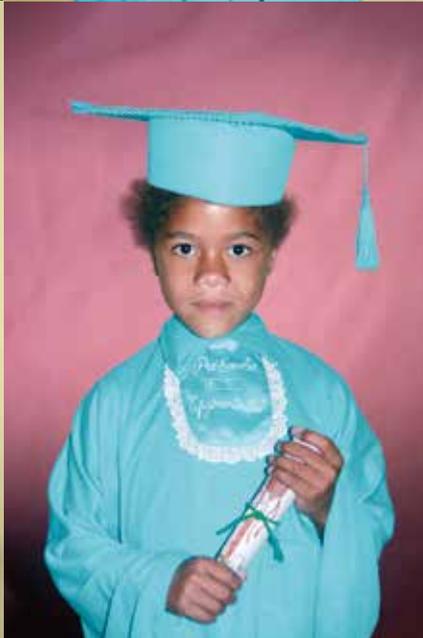


AFONSO PIMENTA RETRATISTAS DO MORRO JOÃO MENDES
RETRATISTAS DO MORRO





AFONSO PIMENTA
RETRATISTAS DO MORRO
JOÃO MENDES
RETRATISTAS DO MORRO

23 ABR - 25 AGO 2024
Curadoria **Guilherme Cunha**
Sesc Guarulhos



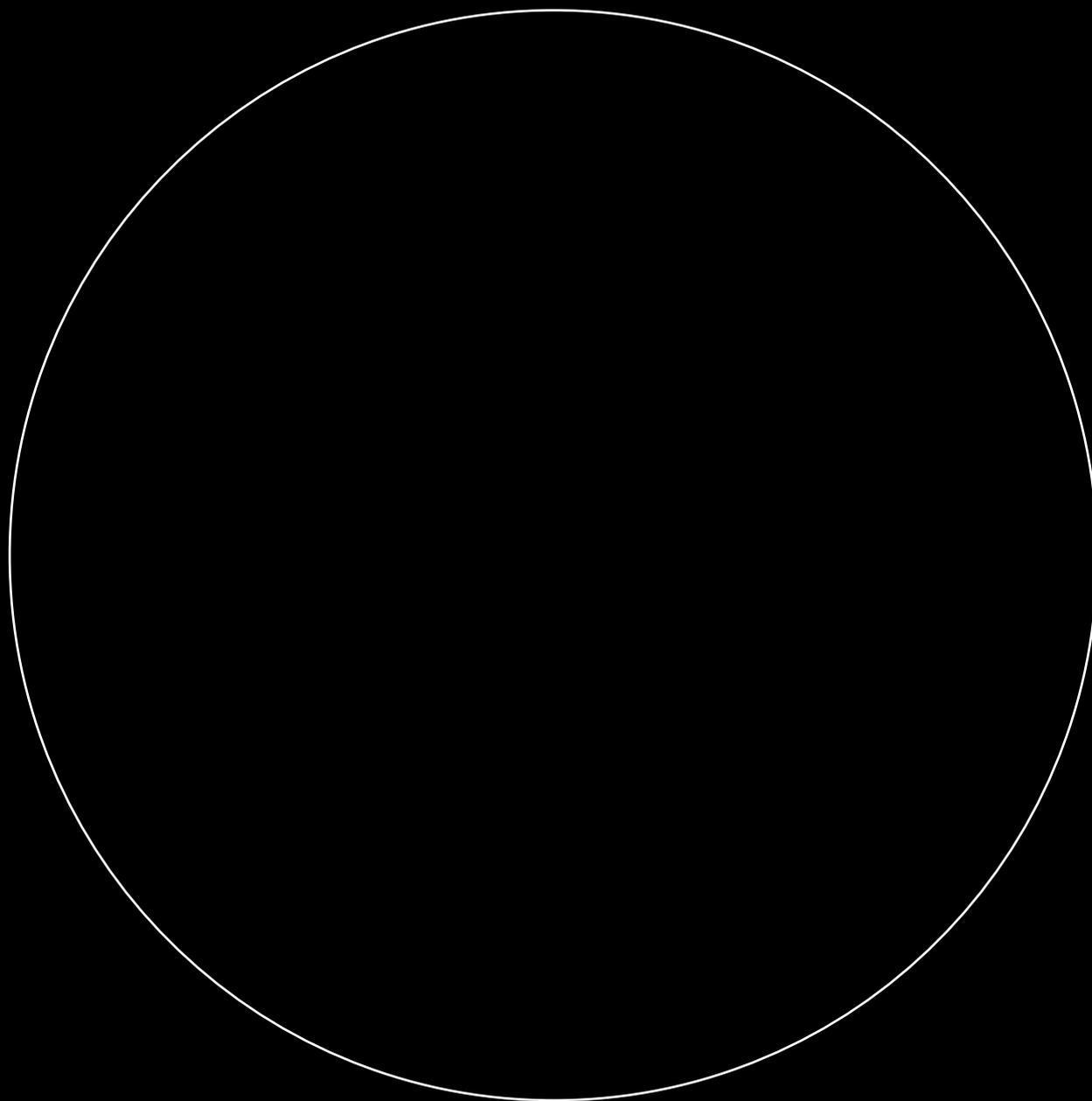


FOTO DA CAPA

Elana dos Santos, 1986
Foto Afonso Pimenta

SEGUNDA E TERCEIRA CAPA

Série *Becas*
João Mendes

FOTO DA QUARTA CAPA

Sônia, 1970
João Mendes

SUMÁRIO

	06	RETRATO: UM ENFRENTAMENTO PELA IMAGEM
IMAGINÁRIOS URGENTES: A CONSTRUÇÃO DE UMA ICONOGRAFIA INÉDITA	08	
	10	UMA ICONOGRAFIA SOBRE FAMÍLIAS E CASAS DE CHÃO DE CIMENTO QUEIMADO
DIREITO A OLHAR. DIREITO A SER VISTO. DIREITO A EXISTIR	20	
	26	LEMBRANÇA BRASILEIRA MISTURANDO SÍMBOLOS NACIONAIS, IMAGENS E PESSOAS NEGRAS OU SIMPLEMENTE UMA CARTA PARA MINHA MÃE
FOTOGRAFIA POPULAR: IMAGEM, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA MARÉ	34	
	42	BIOGRAFIAS
DEPOIMENTOS	48	
	58	CADERNO DE IMAGENS
FICHA TÉCNICA	97	

Retrato: um enfrentamento pela imagem

Filho do Zói, 1986
foto Afonso Pimenta

Ligado a contextos específicos, o campo da fotografia está inserido em perspectivas ideológicas em disputa. Mediado por um gesto que eleger a captura, o ato fotográfico não é feito ao acaso, mas carrega em si, junto ao corpo de quem o executa, uma ambiguidade: se por um lado testemunha um fragmento de espaço e tempo que localiza a imagem, por outro, produz um corte que revela apenas um aspecto da cena - literalmente um ponto de vista, incapaz de ser neutro.

Essa duplicidade permite que o registro seja compreendido como documento, inscrevendo a fotografia como guardiã e criadora de memórias. Nesse sentido, é preciso desconfiar criticamente da imagem, questionando-se sobre quais discursos está empenhada em construir. João Mendes e Afonso Pimenta, fotógrafos que atuam desde a década de 1960 em Minas Gerais, utilizam o retrato como recurso para contar sobre o cotidiano de Aglomerado da Serra, segunda maior comunidade de Belo Horizonte.

Os fotógrafos enfrentam, pela câmera, os impactos do racismo e do preconceito de classe que atravessam as referências visuais de pessoas moradoras de favelas e regiões periféricas. Mendes e Pimenta propõem uma iconografia que adere ao cotidiano, na qual as pessoas fotografadas encaram a lente e a si mesmas, podendo se reconhecer em suas realidades.

A mostra Retratistas do Morro apresenta um acervo desses dois artistas, de modo que seja possível ampliar a percepção sobre imagens da história recente do Brasil e, assim, disputar imaginários dominantes. De formaturas aos bailes de *black music*, reúne vestígios interessados em documentar a insistente produção de vida e subjetividade das pessoas que formam esta comunidade.

Exibida anteriormente no Sesc Pinheiros, obteve reconhecimento por parte da crítica e dos públicos, o que mostra a relevância do universo das negritudes e das periferias, capaz de trazer pautas urgentes da contemporaneidade. A itinerância de parte das obras por unidades da Grande São Paulo e Interior intenciona a ampliação dos debates, nos quais as histórias e aspirações dessas comunidades possam ser compartilhadas, ao mesmo tempo em que tensiona certas narrativas hegemônicas, responsáveis por ignorar ou distorcer perspectivas diversas.

O processo de restauração digital dos negativos das fotos presentes na mostra pode ser um emblemático convite ao restauro da nossa memória individual e coletiva, compreendendo o direito à própria história como alicerce para o direito de existir plenamente. Se o passado existe por intermédio do presente, cabe à ação cultural contemporânea fomentar experiências capazes de colaborar hoje com a construção de uma sociedade respeitada em sua diversidade.



Imaginários urgentes: a construção de uma iconografia inédita

O projeto *Retratistas do Morro* compreende e reconhece a existência de um movimento artístico nacional que surge historicamente, a partir da década de 1960, nas favelas brasileiras, realizado por fotógrafos que moraram e trabalharam nesses territórios, retratando o dia a dia de suas comunidades.

Essa exposição tem como motivação apresentar ao público a obra de dois de seus principais representantes: os fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta que, ao longo dos últimos 50 anos, vêm registrando os movimentos cotidianos e as memórias afetivas dos moradores do Aglomerado da Serra, uma das maiores favelas do país, localizada na cidade de Belo Horizonte.

O acervo originado pela produção de João e Afonso está estimado em cerca de 250.000 fotogramas, contendo negativos P&B (Preto e Branco) e coloridos em diversos formatos: 6x6, 120, 35mm, 1/2 35mm e monóculos.

A fim de lidar com as complexidades envolvidas na preservação desse material e, principalmente, prevenir seu desaparecimento, o projeto desenvolveu uma metodologia chamada: *SISMODI – Sistema Modular de Digitalização, Armazenamento e Distribuição de Imagens*.

Seu conjunto de ações engloba: a preservação e conservação técnica dos negativos fílmicos,

como diagnóstico de danos, limpeza físico-química, catalogação, acondicionamento, digitalização e restauração digital; a pesquisa de imagens, curadoria e historicidade, vivências comunitárias, resgate da memória oral e visual por meio de entrevistas com fotógrafos e fotografados na própria comunidade; e a inserção de todo esse conteúdo nos circuitos das artes, espaços culturais e ambientes digitais.

As fotografias de João e Afonso revelam outras versões da história recente das imagens brasileiras como se pudessem inaugurar a visão sobre um passado ainda desconhecido. Estas apresentam as trajetórias de vida, lutas e conquistas dos moradores do Aglomerado da Serra contadas a partir de suas próprias experiências.

Em meio a gestos fotográficos quase desprezíveis, voltados para o registro de uma realidade familiar e acompanhando intimamente o acontecimento de casamentos, nascimentos, batizados, jogos de futebol, velórios, formaturas e bailes, os dois fotógrafos construíram uma iconografia inédita, em que é possível acessar mudanças nos cenários social, político, econômico e cultural ocorridas nas favelas durante o último meio século.

A diretriz curatorial da mostra se baseia na pesquisa panorâmica dos acervos fílmicos, nos

diferentes aspectos e temas tratados pela obra de João e Afonso nos primeiros 20 anos de suas carreiras.

O recorte realizado aponta para uma produção fotográfica com dimensões biográficas, que acontece a partir do encontro e da escuta, da partilha de afetividades, daquilo que é importante e faz sentido também para o Outro com a intenção de aproximar realidades e ampliar o entendimento sobre as várias identidades e manifestações culturais dos diversos grupos sociais existentes no país.

A história do Brasil é um espaço cheio de grandes vazios e injustiças. Por isso, é fundamental reconhecer a importância de preservar as memórias e os patrimônios culturais que representam o fruto da experiência coletiva das populações brasileiras. E, assim, possibilitar a formação de imaginários e noções históricas baseadas em múltiplas narrativas, imagens, percepções e pontos de vista, que, sendo complementares, permitirão interpretações menos desiguais e distorcidas das realidades que nos cercam.

No contexto em que a desigualdade simbólica – ou de representação pela visualidade – é tão acentuada quanto a desigualdade social, João e Afonso encontraram meios para preencher uma lacuna no imaginário coletivo com seus registros

sobre as vivências e memórias afetivas de comunidades inteiras que tiveram suas imagens invisibilizadas por séculos. O trabalho deles traz um cenário possível em que todas as pessoas têm o direito igual de existir e manifestar suas subjetividades.

A presente publicação é uma extensão dos processos de curadoria e pesquisa que dão origem à exposição, aproximando, dessa forma, o universo editorial do arquitetônico para criar um ambiente reflexivo amplo e complementar a experiência do público. Fabiana Moraes, Francisco Valdean, Janaína Damaceno e Val Souza foram convidados para escreverem, cada um, um artigo que reflita criticamente sobre os aspectos fundamentais de transformações na história recente das imagens, iconografia e percepção sobre as populações empobrecidas no Brasil, a partir das imagens dos fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta, tendo como referência os eixos conceituais estruturantes da exposição:

- Direito igual de existir
- Direito à própria história
- Apartheid simbólico e patrimônio
- Memória, representação e identidade

Nos deixemos transformar diante da potência de tamanha beleza.

Uma iconografia sobre famílias e casas de chão de cimento queimado

Fabiana Moraes

Retrato em estúdio, 1980
foto João Mendes

10



Sou filha de um retratista do morro: José Manoel da Silva Neto, paraibano de Sapé, que mora há mais de 50 anos no Alto José Bonifácio, zona norte de Recife. Foi fotografando batizados, casamentos, festas escolares, primeiras comunhões, etc, que ele manteve, durante décadas, uma família de oito pessoas. No entanto, ao contrário dos ambientes registrados por Afonso Pimenta e João Mendes, meu pai saía do Alto para trabalhar na zona sul da cidade, mais especificamente na mais abastada Boa Viagem.

Assim, eu, minhas irmãs e meu irmão crescemos acompanhando, a quilômetros de distância, os rituais e as celebrações de pessoas estranhas a nós – não somente pela falta de proximidade, mas por ocuparem espaços nos quais, por exemplo, não faltava água na torneira durante semanas e nem desabavam barreiras e vidas quando a chuva vinha forte. Lugares nos quais a polícia não chegava correndo e chutando as portas das casas (algo que nunca aconteceu conosco, as experiências no morro continuam heterogêneas). Lugares nos quais você não passava uma hora sob o sol forte esperando um ônibus.

Entre o carinho e a raiva

Enquanto meu pai, em um exercício quase diário, separava as melhores fotografias para entregar/vender aos seus clientes, nós acompanhávamos parte do cotidiano de crianças, jovens, adultos e idosos de pele majoritariamente branca – pele esta ainda mais iluminada pela luz do flash que José utilizava. Lembro-me bem que ele, sentado no sofá da sala ou na cadeira de balanço do terraço, comentava diversas vezes as imagens, algumas com óbvio carinho, algumas com declarada raiva.

Lembro-me que meu pai pegava uma foto específica e dizia: "linda, linda, parece uma bonequinha" ao se referir à filha de alguma pessoa (cujo nome era geralmente acompanhado de "dona", quando mãe; ou de "seu", quando pai). Outras vezes, esbravejando, rasgava diversas fotografias ao meio: eram de clientes que solicitavam muitas fotos e, no final, ou ficavam com poucas delas ou mesmo se recusavam a pagar o trabalho do meu pai. Destes eu também tinha raiva e horror. Pensava no quanto eram mais pobres, mesmo com mais dinheiro do que nós.

Essa iconografia da vida alheia nos acompanha até hoje. Foi também por conta dela que aprendi a observar ao meu redor com os olhos mais abertos para o que, no senso comum, se entendia

como "normal". Mas, afinal, como eram desenhadas aquelas diferenças entre formas de viver? O que caracterizavam essas distinções e o que elas diziam sobre nossas vidas – e nossas mortes? Por que meninas como eu ou algumas das minhas irmãs não eram chamadas de "bonequinhos" nem estávamos nas publicidades que vendiam a boa vida?

Raras festas de aniversário

Convivendo com as fotos feitas por meu pai, aprendi o que era diferença. Mas teve um outro aspecto profundamente formador desse olhar: ao mesmo tempo que tornava visíveis aqueles meninos e meninas de olhos claros e bochechas rosadas, muito parecidos com os dos comerciais de fraldas ou leite que víamos na TV, Seu José também registrava uma família específica no morro – a dele própria.

Não era bem uma festa de Natal ou de aniversário: a primeira era solapada por nossas celebrações de Réveillon, eleita como a mais importante para gastar um dinheiro extra. A segunda era raríssima em uma casa com seis crianças, um número que tornava financeiramente impossível prover seis reuniões coletivas ao ano: era preciso também alimentar os tantos outros três da vizinhança que deveriam ser convidados para cada parabéns.

Mas o retratista do morro registrava sua prole em desfiles escolares: quando vestiam roupas novas; nas primeiras comunhões; nas brincadeiras sob o pé de carambola; nas viagens para a casa da nossa vó Rosa, em Sapé; quando faziam piqueniques repletos de potinhos de margarinas recheados com feijão, arroz, farinha e frango; na praia (lá, na beira-mar do então reino encantado de Boa Viagem).

A boa vida, ainda que simbólica

Já copieei usando as câmeras dos meus telefones celulares dezenas dessas imagens, das quais, na adolescência, me afastei. Reencontrá-las foi conversar com Brasis de continuidades e mudanças, um lugar que tanto mantém bem firmadas barreiras sociais quanto viu ascender e depois decair aquela que seria chamada, entre 2000 e 2012, de "nova classe C".

Eu também reencontrei aquela vida, compartilhada por nossas vizinhas e nossos vizinhos, quando me deparei com os registros de Afonso Pimenta e João Mendes, o que me fez pensar em





como o Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte, estava próximo do Alto José Bonifácio, em Recife. Um grande link entre esses lugares, pessoas e tempos é, sem dúvida, a estante, um móvel importantíssimo para que famílias de classes populares mostrassem seus troféus: um aparelho de som, uma TV, as fotos de alguma celebração, os vasos, as taças, as bebidas (muitas delas apenas água colorida com algum corante), um ramallete de flores artificiais, etc. Sempre observei com carinho e cuidado os objetos dispostos nesse móvel quase obrigatório nos anos 1970, 1980 e parte dos 1990: era nele, que aparece tantas vezes nos registros de Pimenta, que havia um resumo de uma boa vida, ainda que fosse somente desejada ou simbólica.

Também há o chão de cimento queimado colorido com pigmento – o xadrez era o mais clássico deles –, assim como as xícaras perfeitamente arrumadas no armário da cozinha e as poses orgulhosas sobre a cama forrada com colchas estampadas. Ainda nas fotos de Pimenta, converso com o Aglomerado, José Bonifácio e também Muribeca, conjunto habitacional no qual morei no começo dos 1990 com a minha mãe e onde havia o famoso baile dos sábados à noite na Associação dos Moradores.

Passávamos o dia nos preparando para aquelas horas de pista de dança, onde uma maioria preta dançava rock, *freestyle* e "sucessos internacionais". No morro, os meninos, já antes, disputavam piruetas nas ruas ao som de Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash and The Furious Five. Brilho, entrega, felicidade, beleza, criatividade. Elementos que eu não via sendo sublinhados na imprensa, nas novelas ou nos filmes quando se falava nas periferias e pobrezas.

"Por favor, pareça branco"

Todos esses elementos também compõem o belíssimo acervo de João: em suas imagens para carteiras de identidade e de trabalho, para as "fotos postais", vemos pessoas em sua maioria com um sorriso leve nos lábios, produzidas, iluminadas. Em uma palavra: régias. Os cabelos, as sobrelanceiras, os óculos, os bigodes, as roupas: tudo marca não só um tempo, mas formas de coexistir, rebeldemente, com regras sobre como ser e parecer, grande parte delas indicando uma coisa só: por favor, pareça branco. Já nas imagens de formaturas do ABC, também feitas no estúdio de João, os rostos felizes das crianças com canudos nas mãos nos jogam para frente, para déca-

das após aquele dia, para a permanência daqueles risos em rostos que merecem uma vida com saúde, trabalho, amor.

Penso no quanto essa iconografia, que soa inédita para muita gente, é ao mesmo tempo a mesma reunião de imagens na qual a maioria da população brasileira – ou popular, ou periférica, ou pobre, ou preta – historicamente se identifica. É aquela que aciona nossa memória, nosso olfato, nosso paladar; é o registro de como foi possível, apesar de tantas grandes e pequenas violências, nos manter de pé.

"Essa iconografia, que soa inédita para muita gente, é aquela que aciona nossa memória, nosso olfato, nosso paladar; é o registro de como foi possível, apesar de tantas grandes e pequenas violências, nos manter de pé"

Registros de um país inteiro

Essa é uma das belezas do trazer à tona – e especialmente em espaços menos abertos para a população que descrevi acima, como os do campo da arte – essas centenas de registros que, apesar de se concentrarem em um local, falam de um país inteiro. Não só, repare-se, o Brasil dos contextos urbanos, mas também aquele dos interiores e da ruralidade, nos quais as estantes, as xícaras, as fotos e os troféus também contam vidas diversas a partir das cozinhas e das salas de estar.

É extremamente importante, ainda pensando nesses conjuntos realizados por tantos fotógrafos dos morros espalhados pelo Brasil de "ontem", reparar no aspecto distinto das capturas imagéticas dos Joãos e Josés (as Marias, infelizmente, ficavam no escuro do machismo). Se hoje os debates sobre periferias e negritudes conseguiram produzir toda uma produção voltada justamente para mostrar a força e beleza desses aglomerados, nos anos 1970 e 1980, com a ditadura ainda vigente, as razões não eram exatamente focadas na gênese de novas visibilidades.

No entanto, as fotografias dos retratistas – feitas tantas vezes nos ambientes caseiros, nas escolas, nos estúdios – formavam todo um repertório também político, no qual essas visibilidades insurgentes eram, quase sem querer, captadas. Isso nos leva a pensar

no quanto o orgulho atual de viver em ambientes com suas escadarias e faltas d'água, com suas casas repletas de cerâmica na fachada, esses lugares nos quais diversos serviços de aplicativos se recusam a entrar, já era uma questão para esses profissionais, ainda que não fosse propriamente verbalizada, destacada. Os fios entre o passado recente, o agora e o futuro próximo unem esse sistema operacional da representação das classes e espaços populares do Brasil.

Ele está inteiro na festa de aniversário de Renatinha, feita em 1988 por Afonso. Para mim, aquela foto é não só a festa de dez anos de Patrícia, minha irmã mais velha, a única que lembro ter sido realizada em nossa família (na casa da minha mãe, Neusa, já separada do meu pai). A festa de Renatinha significa todos os aniversários infantis que nós não tivemos: nela está a ansiedade, a felicidade e o desejo de permanência de uma data, na qual todas as pessoas presentes se sentem especiais. Assim são as roupas, assim são as comidas, assim é a atenção. Que bom que essa iconografia emergiu para além de nossos modestos álbuns Kodak.

À direita, fotos em estúdio realizadas por João Mendes, na década de 70

Fabiana Moraes é professora da Universidade Federal de Pernambuco, com pesquisa centrada sobretudo em temas como hierarquização social e relação entre jornalismo e subjetividade. Vencedora de prêmios como Esso e Petrobras de Jornalismo, é autora de seis livros, entre eles "O Nascimento de Joicy" (2015) e "A pauta é uma arma de combate" (2022), ambos pela Arquipélago Editorial. Foi cocuradora das exposições "Língua Solta" (Museu da Língua Portuguesa) e "Negros na Piscina" (Pinacoteca do Ceará) e trabalhou como repórter especial do Jornal do Commercio. É colunista do The Intercept Brasil, depois de ter passado por órgãos como UOL e revista piauí.



**direito a olhar.
direito a ser visto.
direito a existir**



9 379

O meu arquivo visual se inicia com sete anos de idade. Essa não foi necessariamente a primeira foto que fizeram de mim. Lembro de ter visto na infância um retrato meu com uns dois ou três anos, mas depois essa fotografia sumiu e nunca mais a vi. Então, oficialmente, no arquivo que tenho comigo, minha primeira fotografia é uma daquelas feitas quando estamos no primeiro ano do Ensino Fundamental. Eu estava com um casaco vermelho de veludo e uma camisa branca de gola rolê, segurava um lápis e fingia que escrevia algo num livro, enquanto sorria acanhadamente para a câmera, pois tinha ficado banguela naquela semana. Meu espólio visual se inicia com essa imagem e, até os 18 anos, contabilizei um número de mais ou menos nove fotos minhas, entre elas algumas 3x4.

Para muitas mulheres negras como eu, essa realidade não é diferente. Lutando contra a pobreza na infância, as fotos eram um luxo raro, mas sua existência não pode ser explicada apenas por questões financeiras. Algo mais pesava para isso. Numa sociedade racista e excludente, ser fotografado era visto como encarar o próprio espelho e isso podia ser doloroso e dispensável.

A coragem de olhar para a câmera

Ao longo de toda a minha vida, tive uma relação difícil com o ato de ser fotografada. Sempre que pude, me esquivei de fotos, pois achava que não merecia estar ali grafada naquela imagem. As fotografias de João e Afonso dispararam gatilhos bastante dolorosos na relação que sempre tive com a minha autoimagem. Gostaria de me ater a um desses gatilhos: **os olhares**.

Nunca tive de maneira tão forte a certeza de que não era eu que observava as fotos, mas de que era observada. Ariella Azoulay fala dessa sensação quando observa os retratos de palestinos para uma das pesquisas que estava desenvolvendo. O olhar direto dos retratados de João e Afonso representa para mim, de modo bastante direto, o espelho que eu tinha medo de enfrentar. O olhar dos retratados representa o ato inicial da coragem de olhar para a câmera, que por vezes não tive. O ato representa também o desejo de ser visto. Olhar e ser visto.

Ariella Azoulay, em “O Contrato Civil da Fotografia” (2008), defende que a fotografia deve ser vista como resultante de um pacto entre os diversos sujeitos que atuam na constituição do “acontecimento fotográfico” – para além do fotógrafo. Isso coloca o retratado como um dos criadores da imagem, no sentido de que ele ajuda

em sua construção estética e, em termos ontológicos, no sentido daquilo que a fotografia expressa para o fotografado, o que chamo de desejo de autoinscrição visual. Ou seja, ela representa a autonomia do sujeito fotografado em gravar a sua subjetividade através de imagens. Isso pode parecer banal, mas, se levamos em consideração que os sujeitos despossuídos e subalternizados foram educados para odiar o que veem no espelho, ir até um fotógrafo para que sua imagem seja inscrita visualmente representa um ato de rebeldia e de desobediência visual.

"O olhar direto dos retratados de João e Afonso representa para mim, de modo bastante direto, o espelho que eu tinha medo de enfrentar. O olhar dos retratados representa o ato inicial da coragem de olhar para a câmera, que por vezes não tive. O ato representa também o desejo de ser visto. Olhar e ser visto"

Nesse sentido, defendo que as imagens de João e Afonso representam um dos momentos mais brilhantes para a construção do arquivo visual da Diáspora negra do mundo, pois marcam um dos pactos mais intensos entre fotógrafos e fotografados na produção de um acontecimento fotográfico. Se como profissionais ambos são geniais, há algo que extrapola na relação deles com os retratados: ao fazer com que os fotografados interviessem inventivamente e de modo cúmplice na produção de suas imagens, João e Afonso fazem crer ser possível que uma comunidade inteira desejasse ser representada visualmente. As imagens vernaculares de ambos revelam processos de cura e desprendimento das imagens coloniais e racistas que circulam na cultura visual pública. Elas mostram que o autoamor é possível e pode ser fotografado.

Boa parte da narrativa sobre a falta de imagens de pessoas negras na cultura visual pública justifica essa ausência pela restrição financeira de pessoas negras e de despossuídos. Como explicar, então, os milhares de negativos produzidos por João e Afonso no Aglomerado da Serra? Uma das minhas hipóteses é a de que João e Afonso mostraram à sua comunidade que ela tinha

direito a ser vista. Se, no geral, pensamos na inscrição fotográfica como inscrição de subjetividades, não podemos esquecer que a inscrição de subjetividades dos que vêm de baixo representa também um ato político fundante.

Olhados e sonhados por outros

Faz algum tempo que tenho trabalhado com a ideia de “**direito a olhar**” de Nicholas Mirzoeff (2011), porque acredito que esse conceito seja um dos que melhor traduzem o fato de que, numa sociedade em que o olhar é central como estratégia para a manutenção de poder e para a organização do campo político e do sensível, este ato, o de olhar, deva ser visto como o **direito à própria existência**. Historicamente, as classes populares são excessivamente visualizadas e vigiadas – como parte de estratégias de contenção e manutenção de poder –, mas elas têm pouco poder para disputar, no campo da cultura visual pública (Mirzoeff, 2011; Campt, 2020), a imagem que sonham para si. Os subalternos não olham, eles são olhados e sonhados por outros olhos.

João, Afonso e seus retratados reivindicam seu direito a olhar e a serem vistos. Eles reivindicam seu direito a existir e a partilhar sua existência. E a perpetuar sua existência. E a serem ancestrais encarnados que, no futuro, serão bem lembrados pelos seus.

O direito a olhar de João, Afonso e seus retratados dá origem a uma contravisualidade, a uma recusa a se verem como os poderosos os veem. É uma retomada de si e um rompimento com uma cultura visual pública racista e excludente, que tenta a todo custo impedir que os despossuídos se vejam e gostem do que veem, porque isso pode fazer com que eles ganhem “coesão como sujeitos políticos, como trabalhadores, como povo ou nação (descolonizada)” (Mirzoeff, 2011).

Antecipando o futuro

Muitas imagens de João, Afonso e seus retratados parecem ter vindo do futuro. Ouso crer mesmo que eles tenham visitado o futuro e partilhado estas imagens entre nós. Por isso, tenho esperança de que um dia, no futuro, eles me visitem e eu faça parte deste imenso álbum que eles construíram e eu possa olhar e encarar sem medo os meus espelhos e reivindicar com eles o meu direito a olhar.

Nesse futuro, não pedirei mais desculpas por ocupar espaço neste mundo. Porque já entendi que nosso direito fundamental

é o direito à existência. E é por isso que querem acabar conosco. Não é o que fazemos ou representamos. Posso fazer qualquer coisa da melhor maneira possível, mas isso nunca será suficiente, porque não se trata do que eu, como pessoa negra, faço ou não faço. Trata-se do mero fato de que eu ocupo um lugar nesse mundo. Quando eu entendo isso, compreendo melhor a função da fotografia como uma prova material e simbólica de que é impossível dizer que eu não estive aqui. Que eu não amei ou fui amada. Que eu não me diverti com os meus. Que eu não soprei velas de aniversários alheios. Que eu não fiz um mural com minhas fotografias, mostrando como meu corpo é belo. Que eu não vivi em habitações precárias, construídas a várias mãos.

Que João e Afonso tenham entendido isso em outras temporalidades mostra que esses fotógrafos, que esses dois artistas visuais (sim, é preciso nomeá-los dessa maneira) nos ajudaram a construir uma história da qual podemos nos orgulhar.

Janaína Damaceno é professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCult/ UFF). Coordena o Grupo de Pesquisas Afrovisualidades: estéticas e políticas da imagem negra, certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e é uma das fundadoras do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine).

**Lembrança brasileira
misturando símbolos
nacionais, imagens
e pessoas negras ou
simplesmente uma
carta para minha mãe**



9 279



Uma família negra posa sorridente para uma foto de aniversário. Em primeiro plano, podemos ver um bolo com uma vela indicando o número dois. A toalha que cobre a mesa combina preciosamente com a capa de botijão de gás, que pode ser visto atrás, do lado esquerdo de quem observa. Ambas, capa e toalha, têm flores bordadas. Também do lado esquerdo dessa imagem, podemos ver uma menina negra que sorri alegremente – possivelmente a aniversariante. Seu cabelo está enfeitado de forma elegante com uma tiara rosa e dois lacinhos em rosa e branco, que combinam com seu vestido branco estampado e cheio de pequenos corações, também em rosa. A expressão de alegria da menina é algo contagiante e lindo.

Uma senhora negra abraça a garotinha, enquanto parece ajudá-la a cortar o bolo. A senhora na imagem parece ser sua avó e está usando um lenço que cobre seus cabelos. A blusa verde-escura, de tricô, realça a posição que a criança está, criando uma espécie de fundo e trono. Do lado direito, um homem negro, vestindo camisa branca e calça jeans, está entre a avó e uma jovem mulher negra, possivelmente a mãe da garotinha. Ele abraça com carinho a avó e a jovem negra, sua esposa que se encontra no lado direito da foto. Ambos, pai e mãe, sorriem orgulhosos daquele momento. A mãe, uma jovem negra, também usa uma camiseta regata na cor verde. O tom marrom da pele dessas pessoas parece ganhar ainda mais destaque por essa delicada combinação de cores e texturas.

Os quatro personagens na imagem realizada por Afonso Pimenta – criança, avó, pai e mãe – olham e encaram, sorriem para a câmera, forçando o espectador, que tantas vezes é um *voyeur* pornográfico de imagens de pessoas negras, a olhar os detalhes e enxergar essas pessoas.

Ao observar essa foto me parece interessante cruzar essa imagem a uma outra, muito conhecida do imaginário brasileiro, a obra *A Redenção de Cam* (1895), pintada pelo artista espanhol Modesto Brocos, que é também um retrato de família e apresenta elementos semelhantes.

Do lado esquerdo da tela de Brocos, vemos uma senhora negra de pele retinta, de pé, na frente de casa, vestida com uma saia cor-de-rosa e um casaco escuro de tricô. Os cabelos estão presos com um lenço. Essa mulher ergue suas mãos e levanta o olhar aos céus como num gesto de exaltação e prece. Ao centro da imagem, duas

figuras centrais: uma jovem negra com uma criança de pele muito clara no colo. A jovem está posicionada entre a senhora negra e um homem branco. Assim como a senhora, a jovem negra também tem uma saia cor-de-rosa, produzindo um jogo de imagem espeelhada. Seu dedo aponta para a senhora negra, possivelmente sua mãe, como quem tenta indicar para criança: “Essa é sua avó!”. O menino está vestido com uma camisola branca e com a mão esquerda segura algo, que parece ser uma laranja. A mão direita da criança também está levantada como se quisesse se aproximar e tocar a avó.

Do lado direito, quase saindo da tela, um homem branco vestindo calça, camisa e sapato, está sentado numa semidiagonal, dando de costas para a jovem negra com o filho e a senhora negra. Ele não realiza nenhuma interação com as outras personagens. Tudo ali naquela cena parece girar em torno da relação entre a avó negra e a criança.

Ao ver essa imagem pela primeira vez, lembrei das histórias que minha mãe me contava, sobre me levar nas avós benzedeadas que com tanto carinho cuidaram de mim. E me perguntei se essa avó da pintura de Brocos também estaria bendizendo seu neto?

Cerca de dezesseis anos após sua realização, a tela *A Redenção de Cam* foi levada por João Lacerda, então diretor do Museu Nacional – Rio de Janeiro, ao Primeiro Congresso Mundial das Raças (realizado em Londres, em 1911), e utilizada para ilustrar que, no máximo em três gerações, o Brasil se tornaria branco. Este texto poderia terminar por aqui e, de maneira sucinta, demonstrar que, a partir do acervo e da imensa produção dos fotógrafos Afonso Pimenta e João Mendes, conhecidos pelo trabalho *Retratistas do Morro*, a tese de Lacerda deu com burros n'água. Afinal, o Brasil continua cada dia mais preto, sendo o país mais preto fora do **continente** africano.

Contudo, algo além disso me interessa nessas imagens produzidas por João e Afonso. Por isso, convido a todos nós a leituras mais profundas dessa produção pictórica de imagens de pessoas negras. Penso que seja essencial, nesse trajeto do entendimento das imagens de pessoas negras, observar e demarcar certos recursos formais empregados, tanto na construção das imagens quanto no pensamento sobre elas.

Entre o retrato de família produzido por Afonso Pimenta e a tela pintada por Brocos, os elementos presentes nas imagens conver-

sam, flertam e criam conexões. Temos aqui uma série de aproximações, tanto do campo gestual quanto simbólico.

Na tradição da produção pictórica, as imagens de pessoas negras tantas vezes foram e infelizmente ainda são utilizadas para demarcar vícios de violência, servindo como ilustração para o contexto de horror humano que foi a escravidão. Essas imagens constituem-se, em grande parte, de ecos, repetições e reproduções, povoando nosso imaginário e criando um arquivo mental. E assumem o disfarce de prática cotidiana.

Esse arquivo determina o que pode ser dito sobre o passado e não fornece uma descrição elaborada sobre essas pessoas, mas cataloga as declarações que as mantêm numa espécie de sala da necropsia. Assim foi preciso olhar outros meios de registros.

Numa tentativa frustrada, ou pela urgência e ânsia de que essa história e essas imagens sejam resolvidas, alguns artistas e pesquisadores manipulam essas imagens contidas nos arquivos, as modificam, ornamentam com flores e texturas e tentam criar uma espécie de santificação para que elas se tornem palatáveis para o consumo. Ao fazer isso, tentam colar como um decalque essas imagens no campo da violência simbólica, passividade, agressividade, pornografia, sexualização. Penso que, ao fazer isso, alguns artistas e pesquisadores dizem mais sobre a ideia preconcebida que têm sobre essas pessoas e da impossibilidade de enxergá-las fora do campo da violência.

"O gesto libertário da minha mãe, ao construir álbuns de família, provocou em mim um forte interesse pela história e iconografia de mulheres negras, me permitindo duvidar dos arquivos"

Entretanto, essas imagens ícones presentes nesses arquivos insistem em manter-se vivas, nos olhando profundamente e questionando: que parte de mim você acha que foi escravizada?

A observação dos retratos de pessoas negras do século XIX nos dá um imenso capital para pensar a agência e a capacidade de produzir sentidos dessas imagens. Observar essas pinturas e refletir sobre a composição dessas imagens ainda é hoje uma

prática pouco difundida na América Latina, em especial no Brasil, embora seja evidentemente urgente.

A utilização de pessoas negras como modelos, tanto na pintura como na fotografia até o século XIX, é uma discussão muito necessária para pensar a composição dessas imagens. Pois, ao participarem da composição e criação dessas imagens na fotografia de estúdio, por exemplo, não só com os seus corpos, mas também com impressões de vida, poderíamos considerar essas pessoas como criadoras desses registros fotográficos. Ao imaginar o trabalho realizado por Afonso e João, penso na relação colaborativa que altera de maneira profunda e silenciosa aquilo que chamamos da relação entre retratados e fotógrafo e proponho uma rasteira no estereótipo que definiram essas pessoas.

Mais que fabular um arquivo que pode ter sido, ao olhar e ver as imagens que foram e vêm sendo produzidas de pessoas negras, mantenho um olhar ativo para atribuir mais camadas a essas imagens, possibilitando mudar a forma como olhamos e atribuímos significados a essas imagens e pessoas.

Nesse sentido, tenho recorrido à observação da prática dos registros de álbuns de família como possibilidade de encontrar informações capazes de dar mobilidade a essas imagens, onde elas (imagens e personagens) possam existir e circular em outras esferas como beleza, prosperidade, fartura e abundância.

Ao pensar nos álbuns de família de pessoas negras no contexto brasileiro, a exemplo do que vemos no trabalho de João e Afonso, estamos diante de um documento radical, um testemunho de que essas pessoas existiram em outras esferas. Tal documentação nos dá munição para repensar a história brasileira e partir dessas imagens como símbolos nacionais, pois a gramática nelas apresentadas confronta e atualiza experiências e imaginários sobre essas pessoas.

A retomada das imagens de registros familiares e arquivos de pessoas negras pode nos ajudar, portanto, a compreender as questões como desaparecer, desaprender e reaprender o país pela memória que se reúne nesses registros e a partir deles. Ou seja, indiretamente, esses registros, imagens, falam “Brasis”, cujas memórias são orgânicas e **reposicionam** nossa identidade nacional única. Quais imagens poderiam contribuir para a construção desse país?

Quando penso na prática de registro de álbum de família, alguns elementos se destacam: entre eles, os gestos de liberdade

presentes no sorriso ou na maneira como as pessoas decidiam se mostrar e o modo como a comida aparece na composição das fotografias. A observação de imagens domésticas feitas por famílias negras (de periferias) nos informa sobre a agência daquelas pessoas. Como essas pessoas querem se apresentar?

Quem vai até à casa da minha mãe, por exemplo, vai ver o tesouro mais belo que temos: nossos álbuns de família, uma ferramenta poderosa capaz de impedir que eu e minha irmã desaparecêssemos; lembretes de amor e vida que me trouxeram até aqui.

Quando penso nesses gestos profundos de liberdade, momentos bonitos onde alegria e tranquilidade habitam o meu imaginário, com mulheres negras sorrindo, celebrando, se amando, me lembro que a prática da fotografia foi algo muito incentivado pela minha mãe – qualquer coisa era e ainda é motivo de registro.

O gesto libertário da minha mãe, ao construir álbuns de família, provocou em mim um forte interesse pela história e iconografia de mulheres negras, me permitindo duvidar dos arquivos e da autoridade de suas declarações de tudo o que tem sido dito sobre essas imagens neles armazenadas. Afinal, o que mais há para saber sobre essas imagens?

Os álbuns imantados de sensações, cheiros e sentidos me deram um capital imenso de referência. Eles servem tanto como documento social quanto como ferramenta de autoafirmação, permitindo que eu (nós) me inscreva e me (nos) situe no mundo. E que, assim, sejamos capazes de desordenar e transgredir os protocolos dessa grande fonte referencial: o arquivo histórico e a autoridade de suas declarações.

Val Souza é pedagoga pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP) e mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sua prática artística incorpora fotografia, vídeo e instalação, tendo como foco a iconografia de mulheres negras. Em 2020, recebeu a Bolsa de Fotografia ZUM do Instituto Moreira Salles (IMS). No concurso internacional Creative Contest 2022 – realizado pela Black Academy, em parceria com o Goethe-Institut Mannheim –, cujo tema foi Life Before Colonialism, recebeu menção honrosa e o prêmio de fotografia. Em 2023 foi selecionada para o programa Nova Fotografia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP).

Fotografia popular: imagem, memória e identidade na Maré



Francisco Valdean

João Batista Cruz,
o Joãozinho do Açougue, 1979
foto João Mendes



A Maré é um bairro da zona norte do Rio de Janeiro, formado por 16 favelas e com uma população de mais de 140 mil moradores, o que faz dessa região o maior bairro popular da cidade. Moro na Maré desde 1994. Em 2004, me tornei fotógrafo popular após cursar a hoje chamada Escola de Fotografia Popular (EFP), reconhecida nacionalmente pela sua metodologia de ensino. Ao longo dos últimos 19 anos, a Escola já formou mais de 250 pessoas e modificou a política de representação visual das favelas da Maré.

A EFP é fruto do projeto *Imagens do Povo*, criado em 2004 pelo fotógrafo João Roberto Ripper e pelo Observatório de Favelas. A ligação de Ripper com a Maré remonta à década de 1990, quando ele começou a documentar o lugar e promover oficinas de fotografia na favela Nova Holanda. Ripper foi, sem dúvida, o responsável pelo surgimento desse fenômeno cultural na Maré e sua atuação continua inspirando até hoje as diferentes gerações de fotógrafas e fotógrafos populares. O Observatório de Favelas, por sua vez, é reconhecido pelo impacto social dos projetos que promove no campo da pesquisa, cultura, comunicação e formação.

Em 2004, aos 22 anos, fui selecionado para a primeira turma da EFP, que na época se chamava Escola de Fotógrafos Populares. Desse grupo pioneiro, saíram 22 fotógrafas e fotógrafos populares com origem em diversas favelas da cidade do Rio de Janeiro (Rocinha, Santa Marta, Mangueira, Manguinhos, Maré e Zona Oeste). Nesse primeiro contato com a fotografia, aprendi técnica, fruição estética e política das imagens – um processo formativo que impactou minha trajetória como professor, artista, curador independente e pesquisador das imagens da Maré.

No projeto *Imagens do Povo*, comecei como aluno (2004) e cheguei a coordenador geral (2016), função que compartilhei com o fotógrafo popular Bira Carvalho até 2020. Nesse período, percebemos a necessidade de criar novas articulações com fotógrafos e fotógrafas de outras favelas do Rio e do Brasil. Em 2018, por exemplo, realizamos a exposição *Entre Maré e Alemão – relatos visuais do cotidiano*, no Sesc Ramos, no Rio de Janeiro, onde reunimos trabalhos de dez fotógrafos: cinco deles das favelas da Maré (eu, Bira Carvalho, Marcia Farias, Rosilene Millioti e veri vg) e cinco das favelas do Complexo do Alemão (Bruno Itan, Betinho Casas Novas, Josiane Santana, Monara Barreto e Rodrigues Moura). Em Belo Horizonte, Bira participou da edição de 2015 do FIF – Festival Internacional de Fotografia e eu, da edição de 2017, quando apresentei as

diretrizes do projeto *Imagens do Povo* e realizei uma oficina para fotógrafas e fotógrafos de diversas favelas da capital mineira. Em Fortaleza, nos aproximamos de Yuri Juatama, morador da favela Serrinha e autor do fotolivro *Serrinha, Luz e Cores* (2020).

O projeto *Imagens do Povo* desencadeou uma mudança de paradigma na forma da representação visual das favelas da Maré, que assim deixaram de ser retratadas por um único viés – o viés da mídia, calcado em imagens da violência.

Rompendo barreiras simbólicas

Na Maré, o deslocamento da câmera fotográfica em direção ao interior da favela representou uma das condições essenciais para o surgimento e aprimoramento da fotografia popular. Se historicamente a câmera sempre foi operada de fora para dentro das favelas, no início dos anos 2000, uma ação política foi capaz de rotacionar o objeto e provocar um giro no eixo do instrumento de poder.

O gesto político de Ripper, em parceria com o Observatório de Favelas, rompeu com barreiras simbólicas. Fomos deslocados do lugar de coadjuvantes e nos transformamos em autores de nossas próprias imagens. A câmera fotográfica na Maré não é mais apenas um instrumento gerador de imagens que nos denunciam. O equipamento agora está também a serviço da construção de imagens que reconhecemos e com as quais nos identificamos.

A fotografia popular me levou para novas trilhas do conhecimento: desde então fiz graduação em Ciências Sociais, mestrado em Antropologia Visual e doutorado em Artes – todos na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). No percurso dessa trajetória acadêmica, comecei a pensar criticamente as imagens da Maré. Em 2019, criei o Museu da Imagem Itinerante da Maré (MIIM), onde organizo inventários fotográficos, transformando-os em processos poéticos, a fim de ativar o imaginário dos visitantes desse museu ambulante acondicionado em uma caixa de papelão.

O inventário imagético da Maré que venho elaborando reúne registros fotográficos produzidos nas últimas sete décadas, tempo da existência das favelas da Maré. O catálogo que estou inventariando é dividido em “imagens das remoções”, “imagens das palafitas”, “imagens da violência” e “imagens populares”. Nessa reflexão, priorizo dois grupos que produziram e produzem imagens sobre a Maré: de um lado, os fotojornalistas ligados aos jornais de grande circulação na cidade; do outro, fotógrafos e fotógrafas

que, desde a década de 2000, geram imagens fotográficas que narram a vida cotidiana e cultural da Maré, onde vivem.

A pesquisa começou em função da minha curiosidade em conhecer as imagens produzidas na época da formação desse bairro. Ao investigar nos acervos dos jornais, principalmente no *Diário da Noite* e *O Globo*, percebi que, entre 1940 e 1955, esses dois periódicos cariocas ignoraram completamente a existência das favelas da Maré. Os primeiros registros imagéticos surgiram em 1955 e referem-se às remoções dos moradores. O segundo bloco é composto por “imagens das palafitas”, produzidas por *O Globo*, sobretudo entre o final dos anos 1970 e o início da década de 1980, quando esse veículo documentou a realização do Projeto Rio¹, gerando um acervo fotográfico significativo sobre esse tipo de habitação, que predominava nas regiões alagadas da favela Baixa do Sapateiro. Ou seja, a imprensa e o Estado produziram uma massa de imagens sobre as palafitas e ignoraram outras questões relativas às nove² favelas que na época existiam na Maré.

Se entre os anos 1950 e o início da década de 1980, as imagens da Maré veiculadas por jornais retratavam o problema da habitação, ainda nos anos 1980 entraram em cena nas páginas da imprensa as “imagens da violência” e, desde então, passaram a predominar nos meios de comunicação. No meu entender, o fluxo de produção das “imagens da Maré” só ganhou protagonismo em 2004, com o projeto *Imagens do Povo* e seu foco em documentar a vida social e cultural do lugar pelo ponto de vista dos moradores.

Fotografia popular em escala nacional

Recentemente, minha pesquisa artística deu origem à Biblioteca de Fotografia Popular (BFP), que surgiu no contexto do MIIM e conta hoje com um catálogo de 13 publicações e um total de 839 fotografias de mais de 90 autoras e autores e do Rio de Janeiro, de Belo Horizonte e Fortaleza. Hoje, no acervo da Biblioteca, temos desde publicações de grandes editoras a impressos independentes realizados pelos próprios artistas. Na última década, artistas visuais do campo fotográfico entenderam que publicar é parte importante no processo de consolidação de suas práticas estéticas e políticas.

Através da aquisição e organização de publicações para a BFP – coletadas no contexto de projetos fotográficos ou fornecidas por artistas individualmente –, busco pensar a fotografia popular em escala nacional. Em março de 2023, exibi a BFP pela primeira vez,

1. Segundo André Luís Esteves Pinto (2004, p. 38-39), o começo dos anos 1980 marca a primeira grande intervenção pública do governo federal na Maré: o Projeto Rio. Lançado pelo Ministério do Interior do governo do general João Figueiredo (1979-1985), previa o aterro das regiões alagadas com a transferência dos moradores das palafitas para casas pré-fabricadas construídas pelo extinto BNH (Banco Nacional de Habitação) nas comunidades Vila do João, Vila do Pinheiro, Conjunto Pinheiro e Conjunto Esperança. A partir de então, a Maré tem seus limites de ocupação estabelecidos numa forma parecida com a de hoje.

2. As nove comunidades originais da Maré são: conjunto Marcílio Dias, Ramos, Parque Roquete Pinto, Parque União, Parque Rubens Vaz, Nova Holanda, Parque Maré, Baixa do Sapateiro e Morro do Timbau, que se estendiam, margeando a Baía da Guanabara, da Penha até Bonsucesso (Redes da Maré, 2012, p. 82).

3. Allan Almeida, Bruno Itan, Chris, Elisângela Leite, Francisco Valdean, Felipinho 21, Josiane Santana, Jean Barreto, João Teodoro, Jones, Karla Inajara, Kamila Camillo, Léo Lima, RaH BXD e Veridiana Vidal.

4. Maré de Dentro, Entidade Maré e Feira de Fotografia Popular do MIIM.

como instalação, na coletiva “A Fotografia Popular Carioca ocupa o Hélio Oiticica”, que comemorou os 458 anos do Rio de Janeiro.

Na exposição, organizei um acervo de imagens, com o objetivo de provocar reflexões sobre o aniversário da cidade a partir do ponto de vista dos moradores das favelas cariocas, um manifesto de quem se mantém presente na paisagem e na vida sociocultural da cidade há mais de um século. A mostra no Centro Municipal de Cultura Hélio Oiticica reuniu trabalhos de 15 autores / autoras³ do campo da fotografia popular carioca, bem como de três coletivos.⁴

Assim como a experiência aqui descrita na Maré, existem muitos projetos voltados à fotografia popular por todo o Brasil, que atuam em várias frentes e se conectam por temas como imagem, memória e identidade.

“A câmera fotográfica na Maré não é mais apenas um instrumento gerador de imagens que nos denunciam. O equipamento agora está também a serviço da construção de imagens que nós reconhecemos e com as quais nos identificamos”

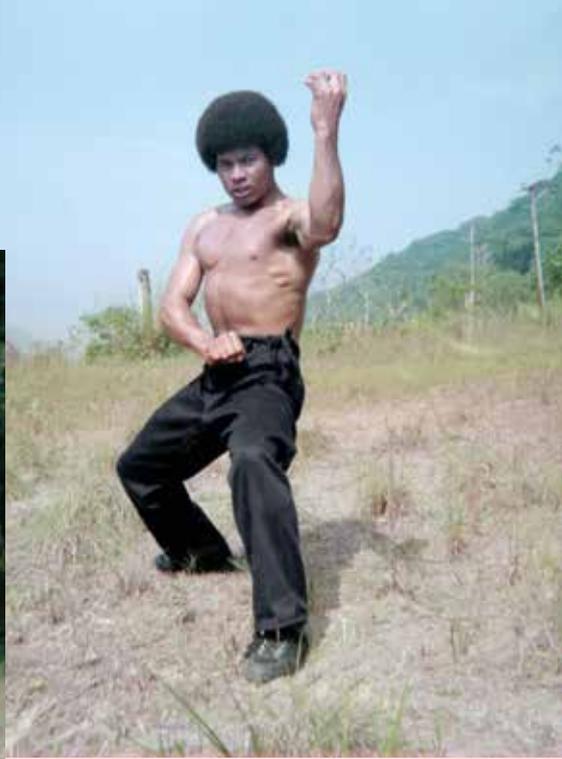
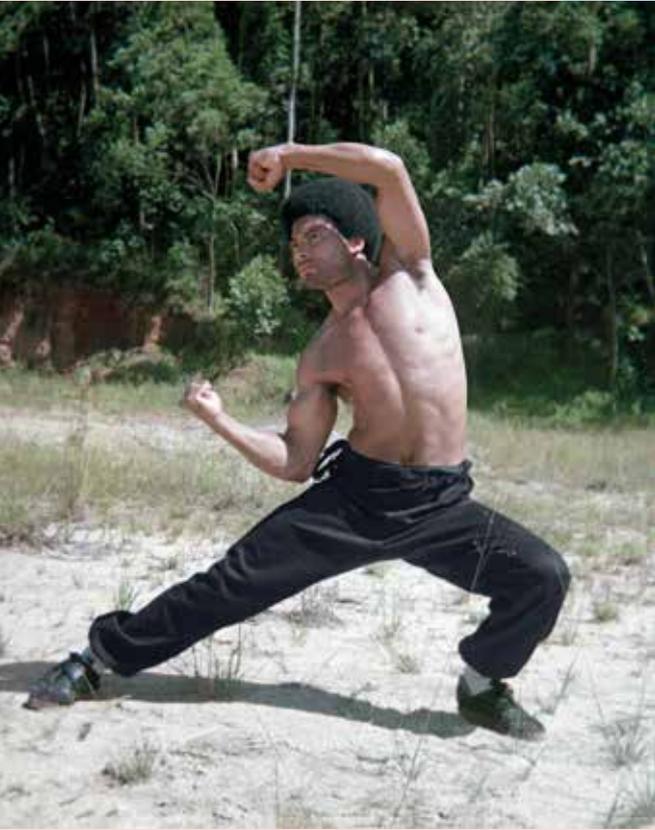
Se na Maré desenvolvemos metodologias de ensino voltadas para a produção e análise das imagens contemporâneas, o projeto *Retratistas do Morro*, por exemplo, olha para os registros de décadas passadas por meio do arquivo de Afonso Pimenta e João Mendes, fotógrafos populares que produziram um documento visual da vida social do Aglomerado da Serra, na capital mineira, sobretudo nos anos 1970 e 1980. A engenharia de reconstrução de memória afetiva operada pelo projeto mineiro, que cruza os olhares de quem retrata e de quem é retratado, tem muito a contribuir para o fortalecimento de experiências como a da Maré.

Há relatos da existência de retratistas em favelas do Rio no passado, mas, por falta de políticas de preservação da memória visual dos espaços populares, os acervos desses fotógrafos são destruídos ao fim de suas carreiras. Na Maré, temos notícias de fotógrafos como Afonso e João, mas infelizmente seus acervos fotográficos já não existem mais e com eles se foram documentos importantes da nossa vida sociocultural entre as décadas de 1970 e 1990.

Graças ao surgimento e aprimoramento da fotografia popular na Maré, conseguimos consolidar um cenário cultural importante para superar formas únicas de representar as favelas locais. Porém, ainda temos muito trabalho e desafios pela frente, como a construção de espaços de guarda e práticas voltadas à preservação da nossa produção fotográfica. Nesse sentido, o projeto *Retratistas do Morro* é uma experiência artística inspiradora para nós, fotógrafas e fotógrafos populares.

A PARTIR DA ESQUERDA, EM
SENTIDO HORÁRIO
Zé Repolho, 1970;
Pelé, 1978;
retrato em estúdio, 1980;
Wilson, filho do Pedrão, 1980
FOTOS João Mendes





BIOGRAFIAS



*Mestre Shaolin,
a versão brasileira, 1978
fotos Afonso Pimenta*

Afonso Pimenta

Afonso Pimenta, 1978
foto João Mendes

São Pedro do Suaçuí,
Minas Gerais
1954

Na década de 1960, Afonso Pimenta trocou São Pedro do Suaçuí (MG) por Belo Horizonte. Tinha nove anos quando chegou sozinho à capital mineira para morar com a madrinha, na favela do Cafezal, uma das vilas que formam o Aglomerado da Serra. Nos primeiros anos, vendeu esterco e material reciclável para sobreviver até ser contratado como gari pela prefeitura.

Aprendeu a fotografar nos anos 70, com o vizinho João Mendes, dono do Foto Mendes, loja especializada em serviços fotográficos no bairro da Serra. Aos vinte e poucos anos, Afonso virou assistente de João, sem abandonar o emprego de gari. Quando encerrava o expediente na prefeitura, rumava para a loja, onde ficava imerso no mundo das câmeras e dos processos de revelação.

Na mesma época, o espírito inquieto e o desejo de melhorar de vida levaram Afonso a se aventurar como operário em empregos temporários Brasil afora. Além disso, costumava viajar para campeonatos de arte marcial, inclusive no exterior. Ganhou o apelido de Leão, graças ao porte atlético e o cabelo *black power*. Quando voltava para Belo Horizonte, reatava a parceria com João. Entre idas e vindas, trabalharam juntos de 1973 a 1982.

A carreira de fotógrafo profissional deslanchou no início da década de 1980, quando começou a fotografar o baile soul, organizado por Misael

Avelino dos Santos, um dos criadores da Rádio Favela. O baile, que acontecia aos finais de semana no DCE da PUC (Diretório Central dos Estudantes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais), atraía frequentadores do Aglomerado e de outras comunidades de Belo Horizonte.

Ao longo da década de 1980 e início dos anos 1990, Afonso registrou vários bailes espalhados pela cidade. Acompanhou os movimentos culturais de música e dança que afirmavam a potência da identidade cultural negra em Belo Horizonte. Fotografou os concursos de dublagem, os dançarinos que reinavam nas pistas e os grupos de amigos que se divertiam ao som de funk, soul e outros gêneros musicais. Isso tudo em meio à repressão policial que costumava invadir os salões de dança e prender os frequentadores. Foi o momento em que Afonso mais trabalhou com fotografia, já que os registros dos bailes divulgaram seu nome, sobretudo entre os moradores do Aglomerado da Serra.

Nos anos 1980, passou a fazer o que define de “corpo a corpo”, indo ao encontro dos clientes com sua câmera fotográfica. Assim, quando a fotografia era privilégio de poucos, documentou o cotidiano e a intimidade do morro nas casas, botequins, becos. Nas últimas duas décadas, as câmeras dos telefones celulares vêm lhe roubando a clientela. Apesar disso, Afonso avisa: “Não largo a fotografia de jeito nenhum”.



19 9 78

Oldsmobile

João Mendes

Autorretrato, década de 70
foto João Mendes

Iapu, Minas Gerais
1951

Aos oito anos, João Mendes começou a trabalhar na roça com os pais, em Taquaraçu, zona rural do município de Iapu, onde nasceu. Em 1963, mudou-se com a família para Ipatinga (MG) em busca de melhores condições de vida. Logo que chegou, foi vendedor ambulante, engraxate e pregador de taco para ajudar no orçamento de casa. Só ganhou o primeiro sapato (e assim mesmo de segunda mão) aos 13 anos.

Após passar por vários empregos e vender picolé nas ruas de Ipatinga, João teve seu primeiro contato com a fotografia. Entre os 14 e 16 anos, trabalhou no Foto Badi, comércio especializado em serviços fotográficos. Autodidata, passou a fotografar festas, como cerimônias de casamento, e, por conta de um convênio do patrão com a delegacia da cidade, também fazia retratos para ficha criminal e registrava ocorrências policiais.

Na segunda metade da década de 1960, João se mudou com a família para Belo Horizonte e viveu no Aglomerado da Serra por três décadas. Primeiro, na companhia dos pais e irmãos. Depois, ao lado de Marli, com quem é casado desde 1973 e tem três filhos. Hoje o casal mora em um apartamento nos arredores do Aglomerado.

Em 1972, João abriu o Foto Mendes e se estabeleceu como um dos primeiros fotógrafos profissionais do bairro da Serra, em Belo Horizonte. Porém, vale lembrar que ele trabalhava com fotografia na capital mineira desde 1966, ano em que chegou na cidade.

As fotografias em preto e branco apresentadas na exposição foram feitas entre 1966 e 1982, com uma câmera Yashica Mat, de médio formato, e retratam moradores do Aglomerado da Serra. São fotos em 3x4 para documentos, sobretudo para carteira de identidade, ou então as chamadas fotos postais, 6x9, que costumavam ser enviadas aos parentes e amigos no interior por aqueles que haviam migrado para a capital mineira. “Eu colocava os fotografados de perfil, sorrindo. A inspiração do enquadramento vinha dos cartazes dos políticos em campanha que eu via nos postes da Serra. Para incrementar, eu também fazia um jogo de luz no cabelo do retratado e ficava show!”, lembra o fotógrafo.

Em seu acervo também estão presentes as “fotografias de beca” ou de formatura, que retratam crianças de várias idades, moradoras do Aglomerado da Serra, celebrando o momento da formatura. João prestou esse serviço em escolas da rede pública localizadas no bairro da Serra por quase 30 anos, entre 1985 e 2012.

Graças ao jeito gentil e à preocupação com os problemas do bairro, João ficou conhecido como “Prefeito da Serra”. Desde 1973 sua loja permanece no mesmo endereço e até hoje é uma referência na região. Tendo o estúdio como *habitat* predileto, arregimentou ao longo das últimas cinco décadas um inestimável acervo imagético da comunidade local, com cerca de 40 mil retratos.





DEPOIMENTOS

A IMAGEM COMO ESPAÇO DE ESCUTA

IMAGENS QUE A GENTE BUSCA NA MEMÓRIA

Depoimento de Afonso Pimenta

“Essa foto foi tirada na casa do Seu João, o pai do Dudeca e da Iraci. Ele tinha outros filhos. Uma família muito benquista. Na frente da casa, tinha um boteco. O Dudeca mora nessa casa até hoje. Na época da foto morava muita gente ali.

Nessa foto está a esposa do Dudeca, a Cida; o Charuto, que é amigo da família, com duas crianças no colo; e o Zé Alberto, cunhado do Dudeca e da Iraci, junto com o menino da Iraci, o Erick. Zé Alberto é muito gente boa, Charuto também. Zé Alberto é casado com a irmã do Dudeca e da Iraci, e também morava nesta casa. Esse do cantinho direito, me parece que é o Seu João. Viveu, coitado, até não aguentar mais.

Eu fiz uma boa amizade com esse pessoal. Essa foto foi espontânea, você pode ver que eles não estão nem preparados. Zé Alberto estava sem camisa, os meninos não estavam arrumados, a Cida num alinhamento mais ou menos. Acho que devem ter tirado essa foto mais por causa dos meninos, aí reuniu todo mundo.

Na foto dá para ver a televisão a válvula, atrás do Zé Alberto. Tinha que ligar 20 minutos antes de começar uma programação! Quase todos os registros que fiz nas casas trazem crianças. São fotos que a gente busca na memória. Você nem sabe que fotografou, aí, quando vê a foto, vem tudo à mente!”.

Cida, Charuto (sentado),
Zé Alberto, o menino Erick e os
bebês Renato e Daniela, 1988
foto Afonso Pimenta

“NAQUELE TEMPO EU ERA MAIS FELIZ, VIA MUITOS AMIGOS”

Depoimento de Charuto, fotografado
por Afonso Pimenta

“Nesta foto está meu compadre Zé Alberto; esse menino maior que está perto dele é o Erick, filho da Iraci, minha amiga; essa é a Cida, minha comadre. Eu estou carregando no colo meus dois afilhados: Renato e Daniela, filhos da Cida e do Dudeca. O Dudeca não está na foto. Nem a Iraci. Hoje Renato está com uns 35 anos. Continuo tendo contato com eles.

Aqui eu tinha uns 34 anos. Naquele tempo, jogava bola! Até os 48 anos, eu corria três quadras, não era igual esses jogadores profissionais que correm um pouquinho e vão beber água! Eu não cansava.

Olhar essa foto traz muita lembrança. De quando eu era novo, quando fazia minhas trapaceadas amorosas [risos]... Acho que eu gostava de alguém naquela época. Hoje em dia, meu namoro é comigo mesmo. Naquele tempo eu era mais feliz, via muitos amigos. A maioria Deus já despachou. Toda vida adorei criança, até hoje toda criança pode chegar que não me estranha. Acho que por isso Dudeca e Cida me deram os meninos pra batizar. Batizei e busquei no hospital quando nasceram.

Vim de Rio Casca [MG] com dois anos de idade, em 1954, e fui morar no Aglomerado da Serra. Desde então, estamos nesse terreno. Não saio daqui não, só dentro do paletó de madeira, que é a hora que não tem mais jeito, tem que sair mesmo, né? Aqui vou em qualquer lugar, rodo aí tudo. Só saio daqui carregado.

Quando era criança, tinha um campinho perto da minha casa. Foi lá que me colocaram o apelido de Charuto, foi o tal de Bilu que morava aqui. Mataram ele. Eu, pequenininho, do lado de tanto grandão! Eles começaram a me chamar de toquinho. Um me chamou de charuto e eu apelei. Aí já viu: apelei, pegou! Só minhas irmãs me conhecem pelo nome. Se procurar Charuto, todo mundo sabe.

Teve uma época que comprei uma máquina da boa, automática, pra tirar foto. Fiquei com ela seis meses, saí bêbado, tirei foto e esqueci a máquina no boteco! Essa blusa da foto eu troquei com um cara. Eu gostava de mostrar que era forte, mas não era forte nada, era álcool puro. Eu trabalhava até sexta, saía na sexta e só voltava segunda-feira direto pro serviço. Aproveitei muito, graças a Deus”.

**“SEMPRE QUE PASSAVA O RETRATISTA,
A GENTE CORRIA E TIRAVA FOTO”**

Depoimento de Iraci Raimunda de Sousa

“Essa foto foi em 1988. Eu não estou nela, mas meu filho, Erick, está. Sempre gostei de colocar no Erick essa roupinha vermelha da foto. O tênis azul. Meu pai, José Raimundo, morava nesta casa, que era a casa da minha irmã. Dudeca, meu irmão, também morava no mesmo lugar, no andar de cima. Não lembro se no dia da foto era aniversário, se era alguma festa. Tenho muita saudade da casa da minha irmã, de ficar lá com meu pai, sinto saudade dos meus sobrinhos.

Nessa época, a gente sempre ia pra casa da minha irmã no final de semana. Sempre que passava o retratista, a gente corria e tirava foto. Era o Afonso que passava. Quando tinha aniversário, batizado, a gente chamava o Afonso. Ele tirou foto dos meus dois meninos, deve ter um ano e pouco que Afonso renovou os retratos deles pra mim.

Eu nasci em Rio Casca [MG], vim pra o Aglomerado da Serra com nove anos e agora vou fazer 70. Meus dois filhos nasceram aqui. Minha mãe morreu muito nova, papai morreu com 80. Eu que cuidava dele. Não posso mais sair sozinha, porque tenho uma perna mecânica há 15 anos e não consigo andar direito.

Tenho saudade da época em que o Erick estava bem. Ele já nasceu com problema de cabeça, mas não dava trabalho nenhum. Foi depois dos 20 anos que as coisas pioraram. Ele teve crise de depressão por causa da morte do meu marido, que não era o pai dele, mas os dois eram muito apegados. O médico falou que Erick regrediu desde então. Tenho que ficar com ele 24 horas por dia. Se tem uma coisa que me dá medo é não poder cuidar do meu filho. Isso me preocupa demais”.

“A PRIMEIRA VEZ QUE VI ESSA FOTO, Ô MEU DEUS DO CÉU!”

Depoimento de Terezinha da Paixão Santos

“Essa Tereza da foto é a Tereza mais feliz do mundo! Tinha acabado de chegar o príncipe da minha vida. O sorriso desse menino diz tudo, não precisa falar mais nada. Coisa mais linda! Isso foi um presente de Deus. Esse menino devia ter uns três meses de vida, era tudo de bom.

Lembro que chamei Afonso pra tirar essa foto. Eu morava neste barraco de três cômodos, com 12 filhos. Nesse barraco, tinha um quarto com um guarda-roupa, uma penteadeira e essa caminha. No meio, tinha uma cozinha e, no fundo, mais um quarto. Tinha duas beliches. Dormia com dois meninos na cama e o resto eu punha no colchão no chão. Um do lado do outro. E essa blusinha branca que estou na foto era uma das melhores que eu tinha. Eu só tinha umas quatro peças de roupa e mais uma que era de sair.

Não sou infeliz hoje, está tudo mais do que bem. Mas, se fosse pra voltar no tempo, voltaria para essa fase. Hoje em dia, sobramos nós três aqui em casa: eu; Geraldo, meu companheiro há mais de 40 anos – ‘essa pelinha’ que fica me enchendo o saco [risos] –; e Lurdinha, minha irmã. A primeira vez que vi essa foto, ô meu Deus do céu! É tão bonito! É tão lindo, não tem explicação, é tudo de bom! Vendo isso aqui estou voltando lá atrás, há mais de trinta anos.

Naquela época, peguei a Rosimeire, minha filha adotiva. Peguei o Gilberto, meu filho adotivo. Foi todo mundo bem cuidado. Apesar das dificuldades, a gente conseguiu. Deus deu sabedoria. Deu certo e até hoje está dando. Eu tive coragem, gente, de adotar um menino de 20 anos, pra tentar tirar ele das drogas: o Preto. Peguei esse menino na rua, levei pra dentro de casa. Consegui segurar esse menino dentro da minha casa, sem droga, uns três anos. Depois não deu mais. Não tinha mais controle sobre ele, aí soltei. Mas ele é uma benção na minha vida também, me liga sempre. E diz para o Geraldo: “Ô pai, cuida bem da minha mãe”!

Tive que trabalhar muito na vida! Meu pai criava porcos e eu tinha que catar lavagem pra alimentar os bichos. Às 5 da tarde, eu ia catar lixo. Levava os

filhos maiores comigo pra ajudar. Pegava a maçã que estava com um lado bom e um lado podre, cortava o lado podre e o outro que prestava colocava numa geladeira azul que eu tinha. Tudo para os meninos comerem no outro dia. O resto, podre, eu dava pros porcos comerem.

Mas vamos falar de coisa boa. O Afonso [*Pimenta*] fez parte da minha vida, vocês não têm noção. Todas as fotos que tenho são do Afonso. Tinha vez que eu não tinha dinheiro, ele me deixava pagar depois. Foto de festa junina, de netinho, primeira dança dos netinhos.

Lembro do casamento do Afonso! Vi os meninos dele bebês. A amizade nasceu na rua, tirando retrato. Afonso e eu éramos bem novos. Eu tinha uns 15 anos e ele já tirava foto minha. Ele era muito bom conselheiro, sempre falava: ‘Cuidado’! Apesar de ser um menino novo, nunca vi Afonso com um cigarro na boca. O nome dele era trabalho, só andava com essa máquina pendurada no pescoço. Não sei por que o Afonso não fotografou o meu casamento, lembro que não deu. Graças a Deus, porque, no dia, minha sandália fez o favor de arrebentar dentro do cartório. Andei igual mula manca pra ninguém perceber.

O João [*Mendes*] também é impressionante! Quando era nova, eu tinha até vontade de namorar com o João, acredita? Ele era tão bonito... Eu ia no João tirar foto só pra fazer gracinha, pra ver se ele me dava uma chance. Mas nunca deu, negócio dele era só tirar foto. João e Afonso são patrimônios da Serra!

Quando saí do Aglomerado da Serra, sofri demais. Fui criada lá, gente! Fui pra lá com seis anos. Quando saí, foi uma tristeza, uma solidão, uma amargura. Fui forçada a sair, não tive escolha. Jogaram o dinheiro na minha conta e falaram: ‘Desocupa a casa’! Eu não podia ficar, porque os marreteiros estavam chegando pra botar a casa no chão. Aquilo foi uma amargura, difícil demais.

Não quero voltar pra Serra, porque já tenho 62 anos. Vou investir aqui neste bairro em que estou morando agora, lá em cima já está pronto, com cerâmica, tudo pintado, bonitinho. Quero deixar esta casa que estou construindo para meus filhos. Não sei de onde vem, mas tenho uma força danada dentro de mim”.

Tereza e o filho, 1987
foto Afonso Pimenta





“SORRIR COM OS OLHOS NÃO É PROIBIDO”

Depoimento de João Mendes

“Eu me lembro que esse garotão deu trabalho. No dia, tinha um outro garoto lá que parecia muito com ele. Mas nem a professora, nem as meninas que trabalhavam na cantina, conseguiam definir quem era quem, porque os dois eram parecidos demais. Aí as mães foram pegar as fotos dos filhos com a professora e nem elas sabiam qual era a foto do próprio filho. Virou aquela confusão!

A diretora não sabia, e a professora também não. Daí coloquei os dois meninos encostados na parede. Observei e encontrei a diferença entre eles. Sabe onde? A orelha era diferente! Um tinha a orelha ‘encumbucada’. Daí eu disse para os dois meninos: “Essa foto aqui é a sua e essa outra foto aqui é dele”. Isso foi motivo de risos junto com as mães. A orelha de um é reta e a do outro é meio ‘encumbucadinha’. Engraçadinho demais esse menino!

Na foto ele está com um sorriso meio preso, está travando o sorriso. Ele tem uma janelinha, essa idade de seis anos é a época de trocar os dentinhos. Ele está segurando para a janelinha não aparecer. Muitas vezes, a mãe pedia para não deixar a criança sorrir. Mas a gente vê que ele está sorrindo com os olhos, é claro. Foi muito importante, gostei de fazer esse trabalho.

Muitas vezes as pessoas vêm hoje tirar retrato para identidade e falam assim: “Posso sorrir pra foto?”. Eu digo: “Não pode, mas você pode sorrir com os olhos, não tem problema nenhum”. Eu brinco com as pessoas e falo que assim fica alegre! Por exemplo, bato umas cinco chapas e vou mostrando. E digo: “Olha, você está com o rosto meio fechado. Abre a expressão um pouquinho. Hoje mesmo aconteceu umas três vezes aqui, a pessoa não estava sorrindo, porém ti-

nha uma expressão alegre. Se não pode sorrir, então melhor sorrir com os olhos, isso não é proibido...

Mas, voltado à foto desse menino de beca. Fiz muitas fotos de formatura. Todo ano sempre tinha umas 65 crianças mais ou menos. Eu fazia a foto de todas de beca. Em um ano, cheguei a fotografar 105 crianças. Muitas vezes, umas seis a oito não tinham condições de pagar. A diretora chegava e me perguntava como poderia ser feito. Eu pensava que, se uma criança visse a outra pegando uma foto e ela não tinha a sua, isso ia deixar um trauma nela. Eu não queria saber disso não. Então, muitas vezes, fazia o seguinte: eu liberava as fotos e falava que podia entregar. Não fazia questão e recebia o que era possível. Eu falava: “Quem não pagar, pode deixar que libero para as crianças”. Eu autorizava, a diretora pegava e entregava.

Por que eu fazia isso? É a mesma coisa de quando você está comendo perto da criança e ela não pode comer. É muito chato. Como é que você vai dar um alimento para uma criança e a outra fica sem? Tem dez crianças e você larga cinco sem chocolate? É esquisito ‘pra daná’. Acho que a criança vai ficar com aquele trauma, nunca vai esquecer. Por menor que ela seja, ela vai lembrar por muitos anos que aconteceu aquilo.

Esse tipo de foto é uma recordação muito importante. Tem mãe que eu via pegando foto na secretaria da escola, ela pegava a foto e a gente via a lágrima correndo de emoção. Ver o filho, depois que os pais lutaram com muita dificuldade, com um diploma, era como se estivesse pegando um diploma de faculdade ou de um doutorado. A criança de seis anos, a foto de beca, e a mãe se emocionando: vi isso acontecer várias vezes na escola. Hoje a gente não vê uma mãe se emocionando mais com foto de criança, porque é proibido tirar retrato na escola, não sei por qual motivo. Sinto saudades dessa época. O tempo não volta, né?”

“LEMBRANÇA É O QUE A GENTE TEM”

Depoimento de João Cardoso dos Santos

“Ah, essa foto me traz muita recordação! Época boa! Eu ia pra balada de madrugada, saía do serviço e ia direto pra gandaia. Era solteiro, não tinha nada pra fazer. Morava sozinho, tinha 17 anos. Casou muda tudo... Tem filho, neto, preocupação e as responsabilidades dobram.

Acho que tirei essa foto pra mandar pra minha namorada, que é minha esposa hoje. A gente se via só final de semana e eu mandava as fotos pelo Correio. A família dela era de Guanhães, em Minas Gerais, e eu nem conhecia meu sogro quando casei. Eu gostava de dançar discoteca. Mas, assim que casei, tirei o *black*, porque minha esposa não gostava de cabelo grande.

Sempre tirei foto com o João. Ele tirou retrato de todos os meus meninos. Dou preferência pro João porque é amigo antigo. Ele é um cara batalhador, de luta, de paz, muito amigo de todo mundo. Nessa época da foto, eu trabalhava em um supermercado, depois passei a ser trocador de ônibus, de trocador fui ser garçom e aqui estou até hoje.

Se pudesse voltar no tempo, seria bom. A gente vive hoje uma vida muito apertada, corrida. Mas vamos continuar, né? Já estou me aposentando também. Acho que vou parar, curtir minha família, dar mais valor à minha mulher. Até o fim da vida. Sinto muita saudade dos amigos do Aglomerado da Serra. O tempo não volta, mas, pelo menos, lembrança a gente tem”.

“UM GARFO MUITO DOIDO”

Depoimento de João Mendes

“Este que está na foto é o João [*Cardoso dos Santos*]. Hoje ele trabalha como garçom no Bar do Balthazar, que fica aqui perto da loja. Essa foto foi feita na década de 1970, acho que em 1976 mais ou menos. Vinha muita gente aqui tirar essas fotos, para mandar para as namoradas. Ou então para os parentes no interior. O formato era 6 por 9, foto postal.

O João era cliente, vinha bastante. Ele e a família sempre tiravam retrato aqui. Na época dessa foto, ele devia estar com uns 18 ou 19 anos, eu devia ter uns 24, 25. O pessoal tinha mania de tirar foto. Ficava diferente, mexia no cabelo. Esse cabelo tipo Michael Jackson, cheio de vida e tal. Eles gostavam e tiravam constantemente foto preto e branco.

Tinha um pente especial que o João usava. Chamava ‘ouricador’. Um garfo, um garfo muito doido. É até proibido, a polícia não gostava que andassem muito com ele, é até meio perigoso. Se usado em briga, pode machucar o adversário. Era um arame, um garfo despontado. Ele tacava aquilo no cabelo. Foi na época das calças pantafona, boca larga. Passava o ‘ouricador’ no cabelo, colocava aquelas calças largonas e saía abafando.

Hoje, não sei por qual motivo, sabe o que aconteceu? João alisou o cabelo. Eu falei: ‘Não, para com isso!’ Ele está parecendo o Batista [*personagem do programa*] do Jô Soares com aquele cabelo liso”.

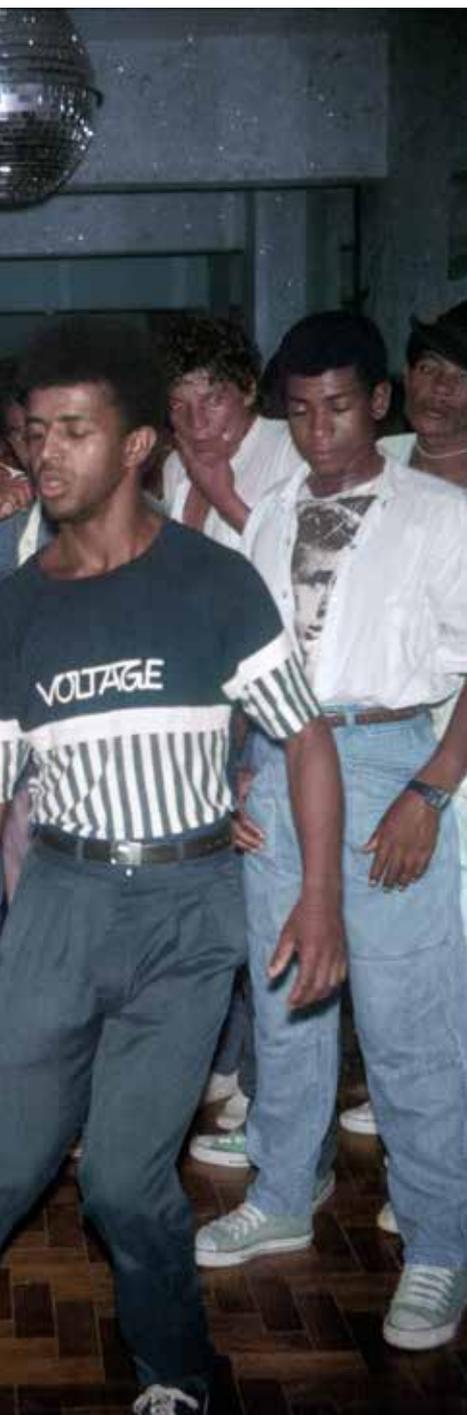








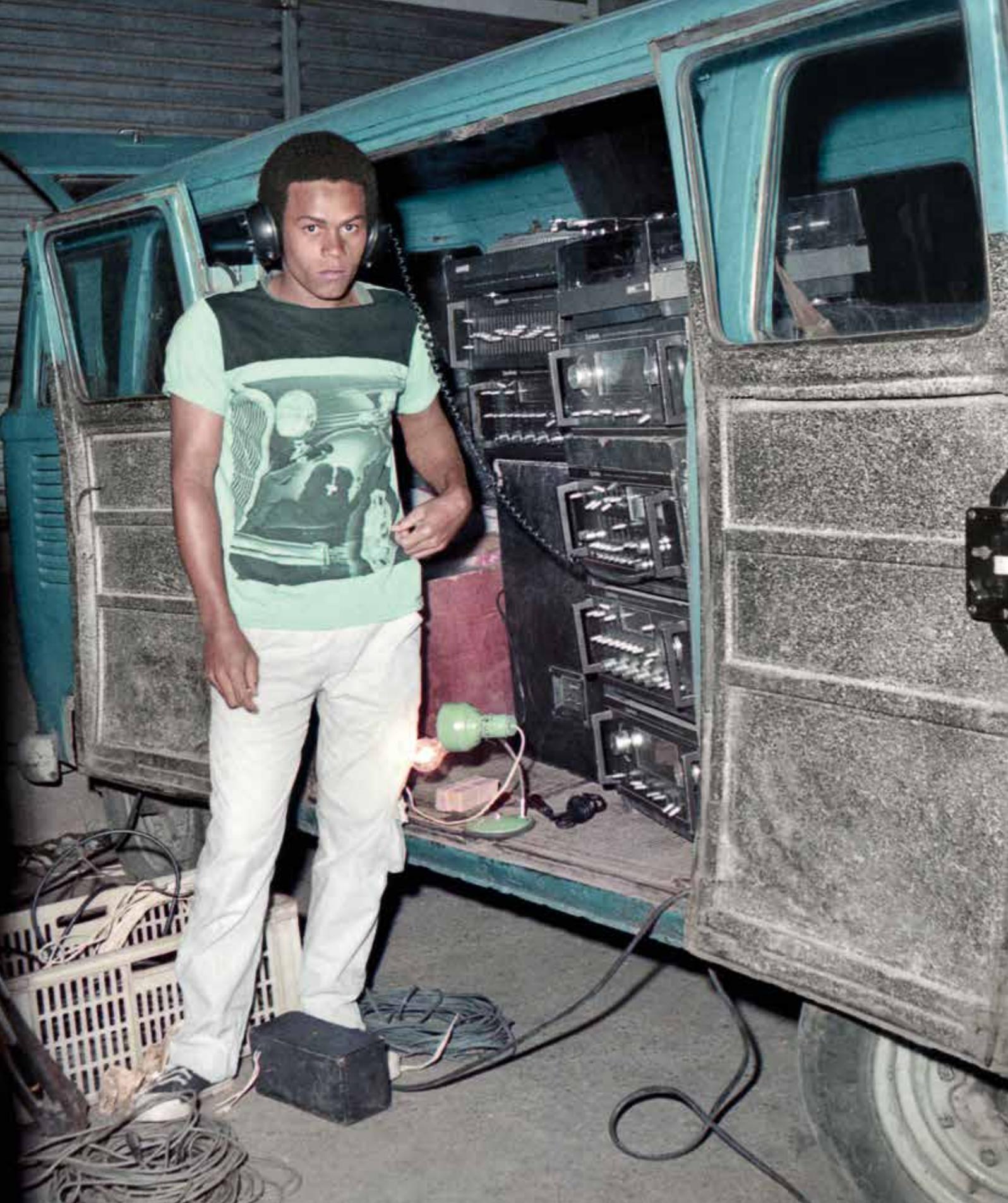
NA PÁGINA ANTERIOR
Peri, Umaí, Baianinho e amigo, 1989
foto Afonso Pimenta





NAS DUAS PÁGINAS
Desfile de moda no Baile Black Soul, 1986
foto Afonso Pimenta

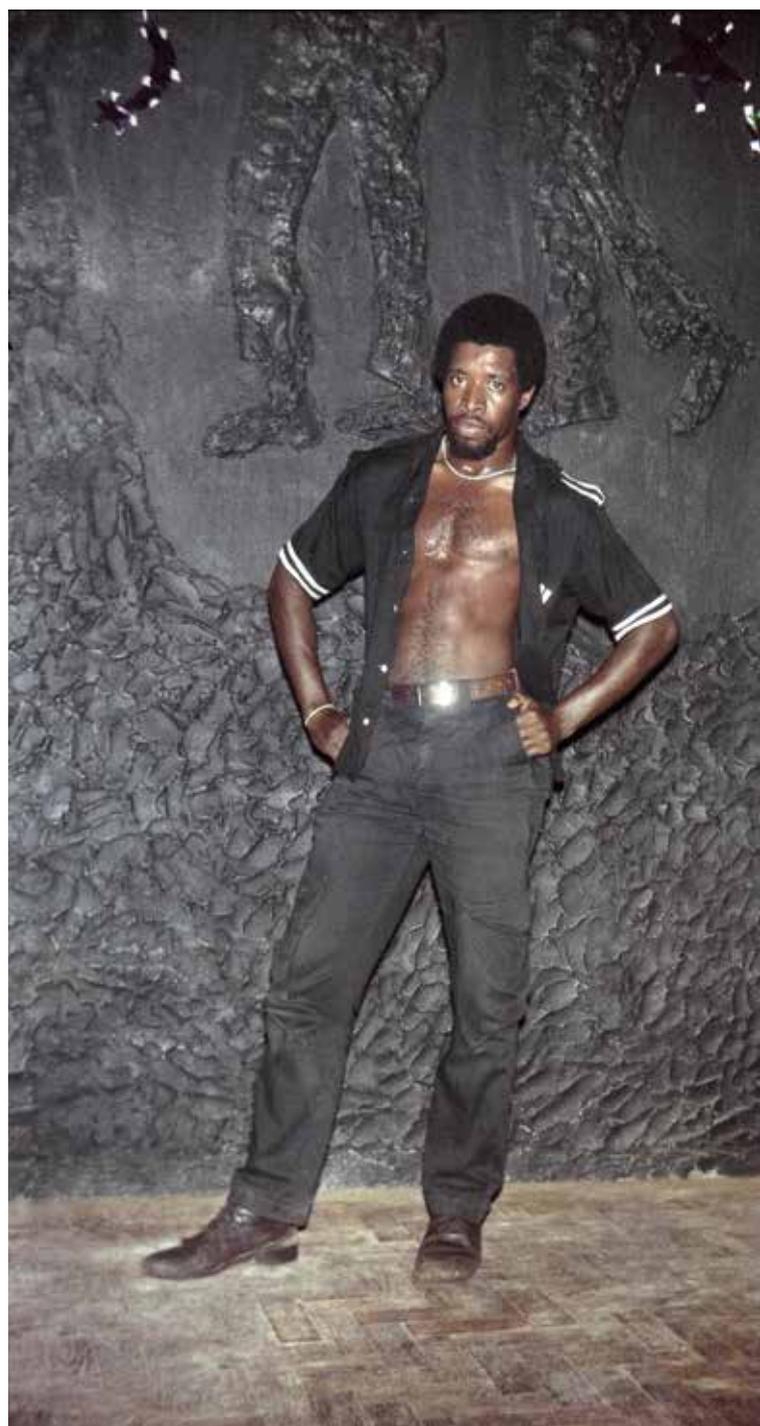




AO LADO
Francisco no Baile Som no Ponto, 1988
foto Afonso Pimenta



ACIMA
Dj Júlio, 1987
foto Afonso Pimenta



DA ESQUERDA PARA A DIREITA
Os dançarinos de soul Adailson Pereira da Silva, 1985;
Negão do Açougue, 1987; e Fernando Black, 1987
foto Afonso Pimenta



ABAIXO

A partir da esquerda, Marcelo Santos, Renata
(Negona), Marcelino Braga (Ganso), 1986
foto Afonso Pimenta



AO LADO

Cristina (Pingo), Quinzim
(camisa branca) e amigo, 1986
foto Afonso Pimenta

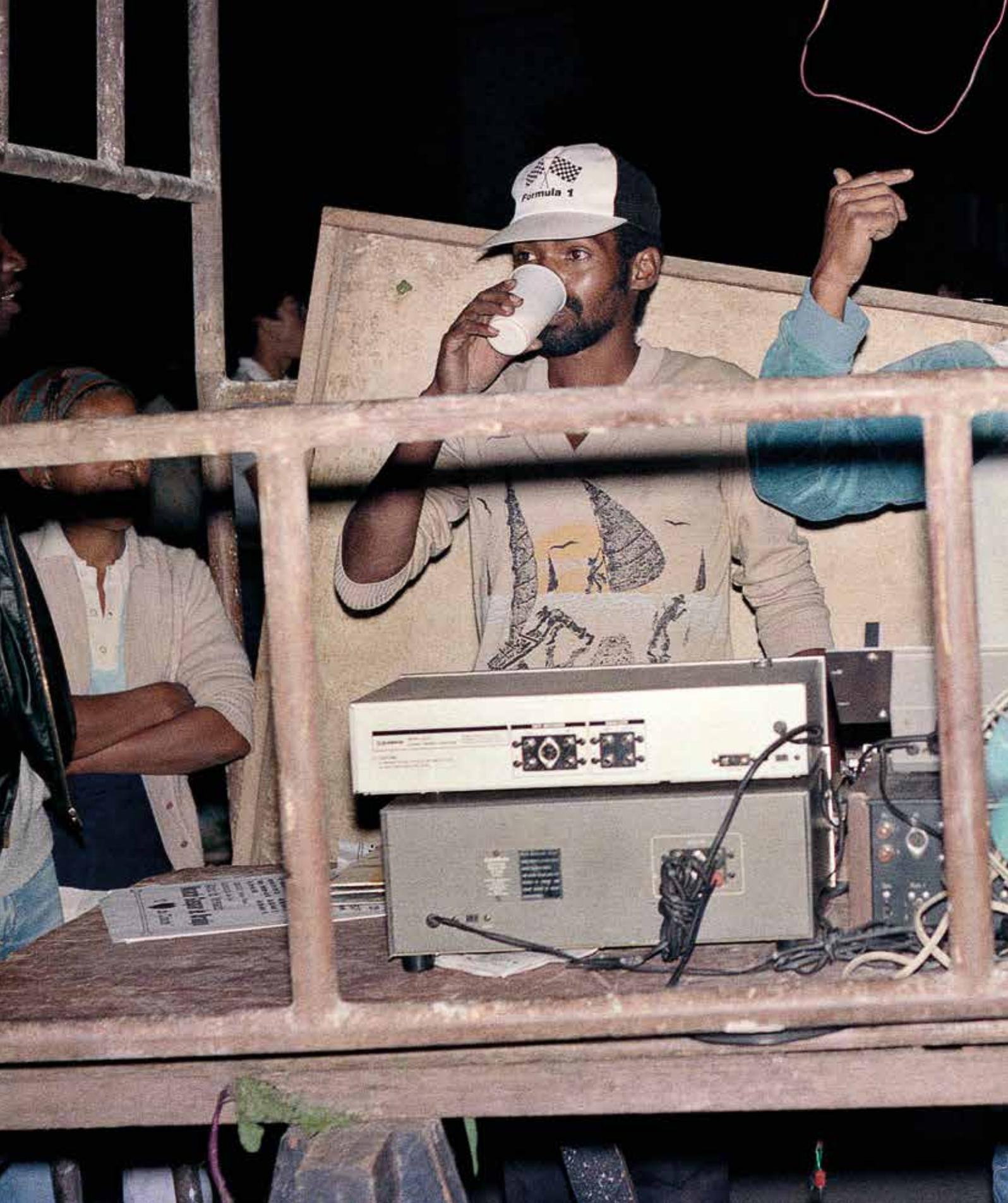




AO LADO
Turma dos Black's, 1987
foto Afonso Pimenta



ACIMA
Sócia de Michael Jackson, 1987
foto Afonso Pimenta





SUPER SACOLÃO
B. HORIZONTE



NA PÁGINA ANTERIOR
A partir da esquerda, Nerimar
e Misael no Som no Ponto, 1988
foto Afonso Pimenta



DA ESQUERDA PARA A DIREITA
Chapada, 1989; Panela, o capoeirista, 1989
foto Afonso Pimenta

ABAIXO
Retrato 3x4, 1991
foto Afonso Pimenta



AO LADO
Edinéia com guitarra na igreja, 1988
foto Afonso Pimenta







DA ESQUERDA PARA A DIREITA
Laudenir e Juarez, 1980; Bin e esposa,
1987; Isa e namorado, 1987
fotos Afonso Pimenta



AO LADO
Arlene e namorado, 1988
foto Afonso Pimenta



ACIMA
Beijo de Lico e esposa, 1991
foto Afonso Pimenta





DA ESQUERDA PARA A DIREITA
Casamento de Wilson com a filha
da Dorli e Francisco, 1980
foto João Mendes;
Maria Ângela e vizinhança, 1987
foto Afonso Pimenta

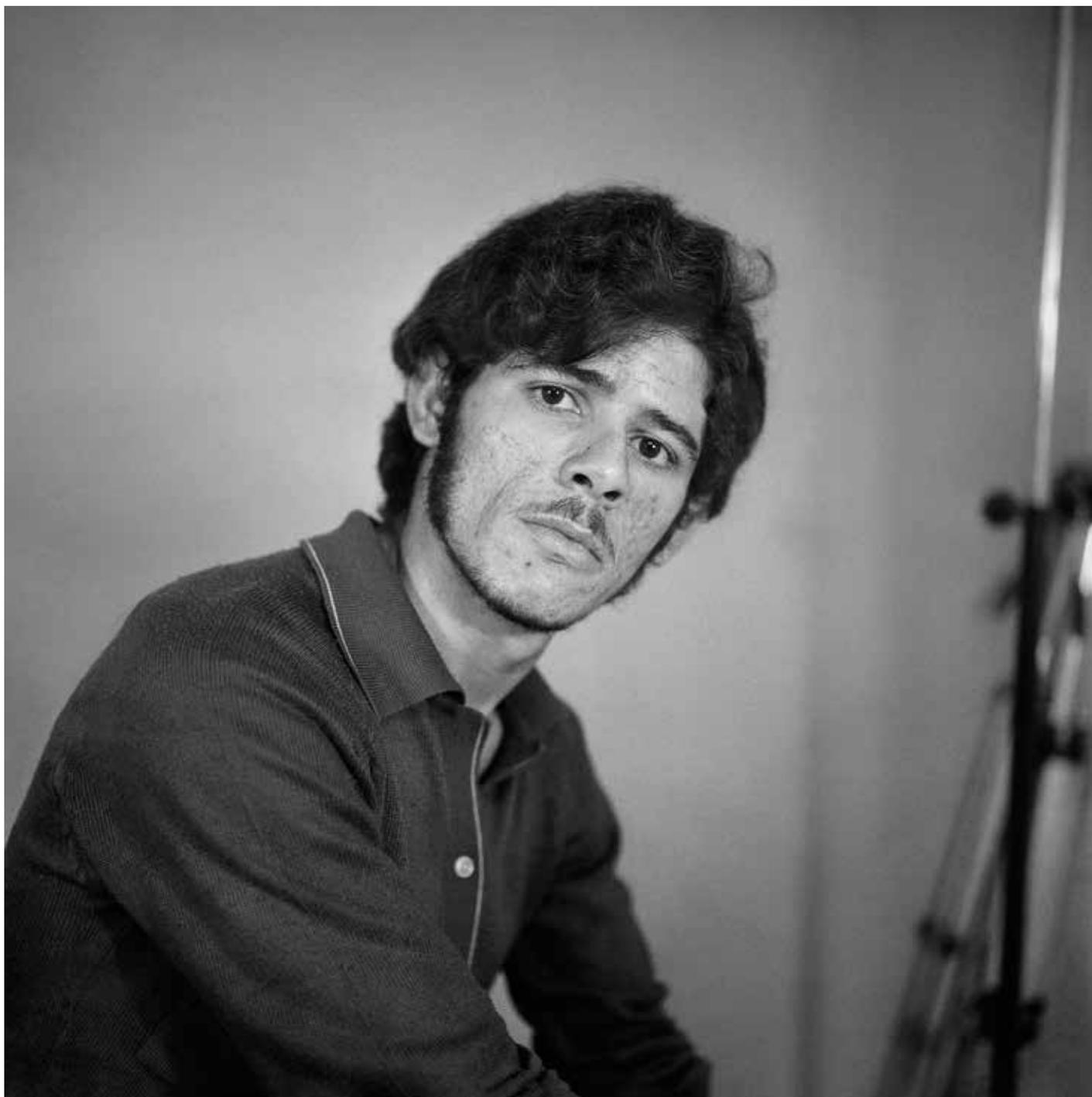


NAS PÁGINAS 86 E 87
Casamento de Nicinha, filha da Luluta, 1990
foto Afonso Pimenta

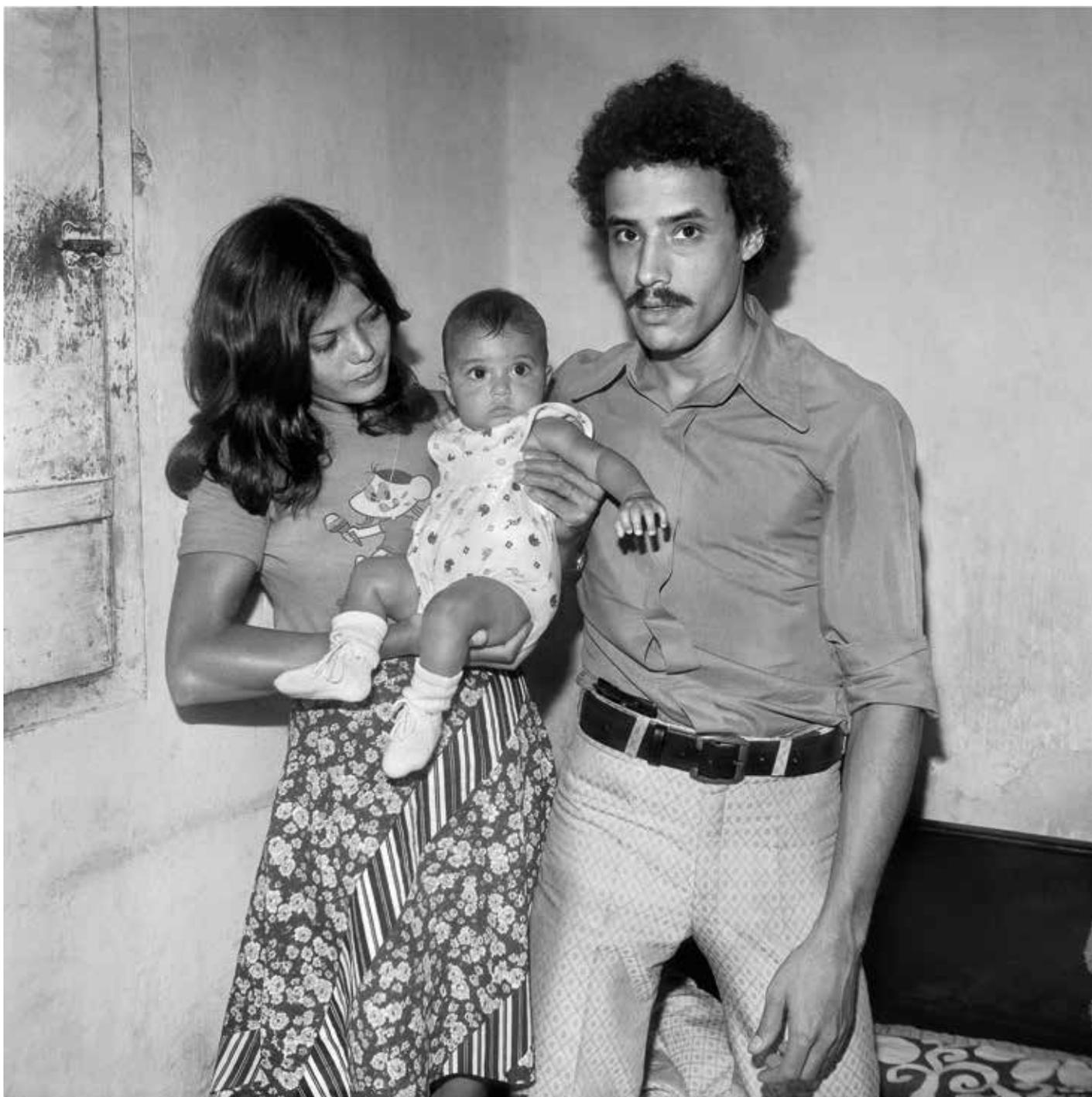






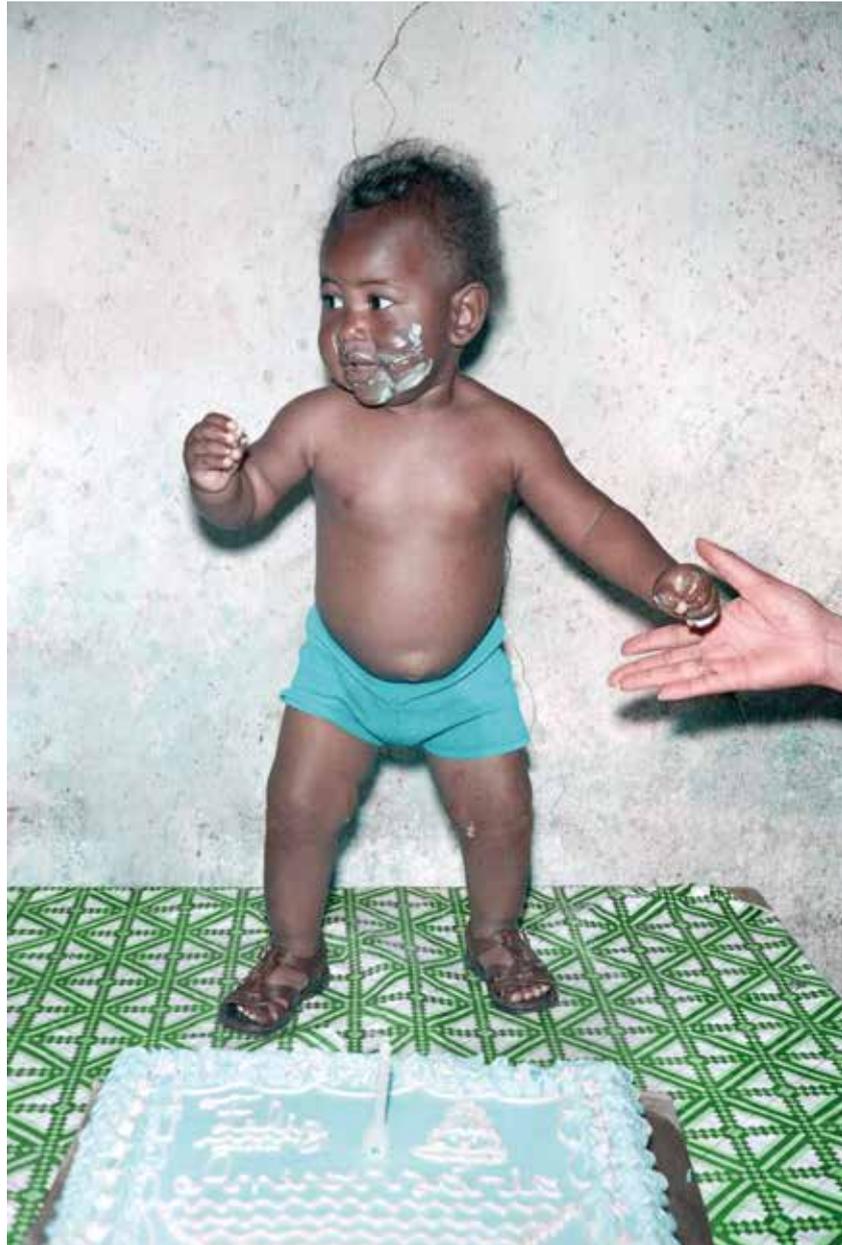


João e Marli, 1976
foto João Mendes

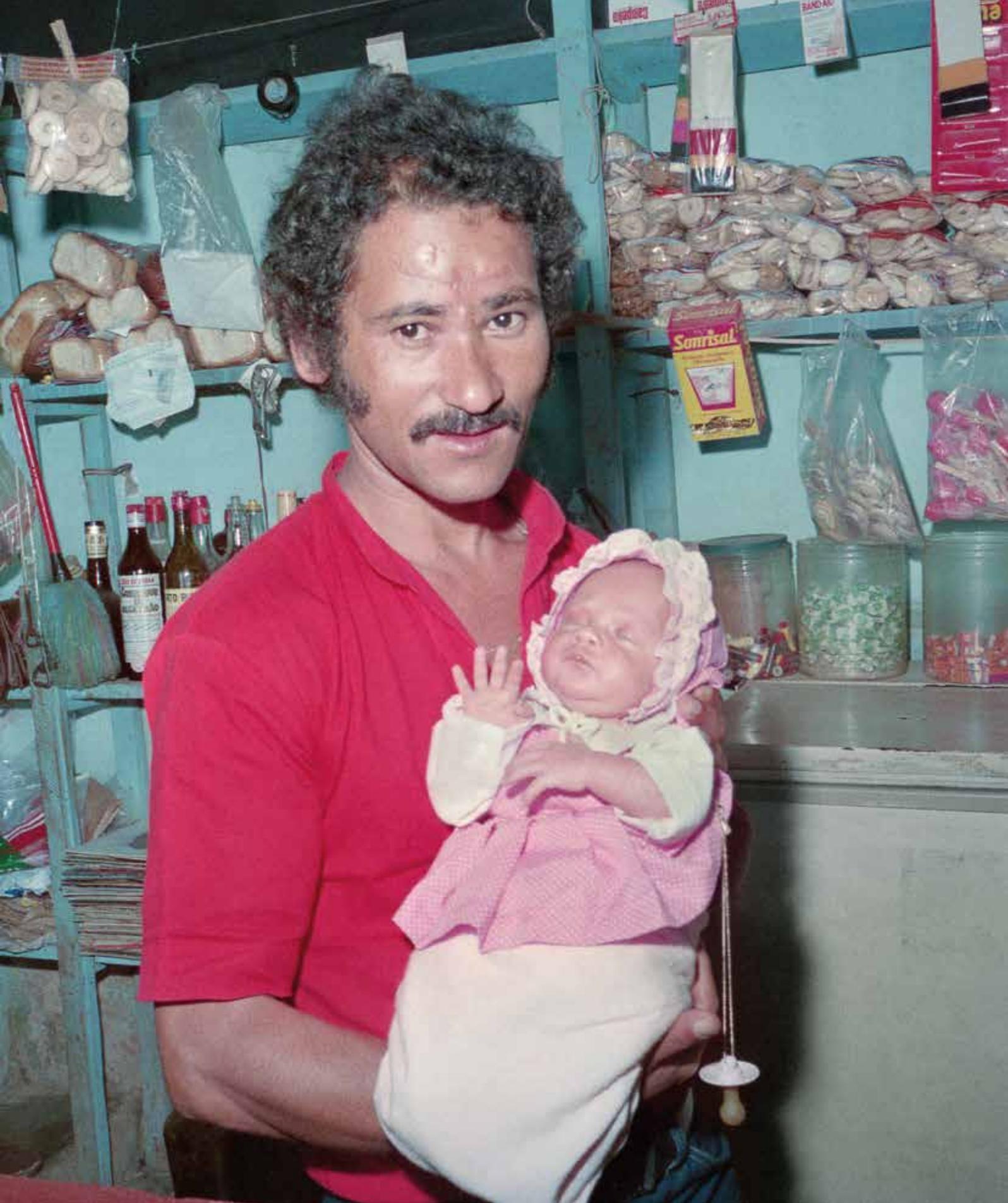


Luzia e José Maria, o Jacaré,
com seu afilhado Marcus Pimpão, 1978
foto João Mendes

ABAIXO
Aniversário na chácara, 1992
foto Afonso Pimenta

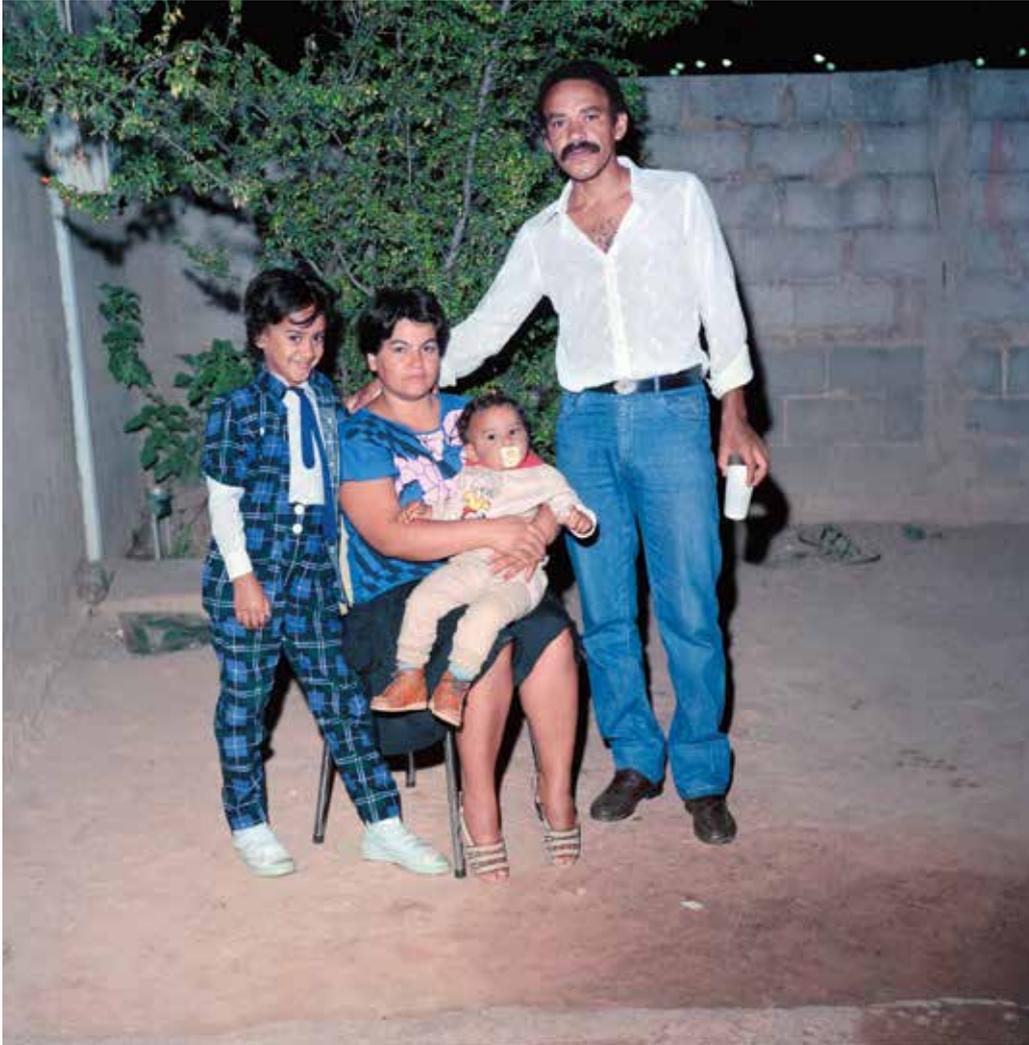


AO LADO
Antônio Paulista com um bebê
da vizinhança, 1988
foto Afonso Pimenta





AO LADO
Retrato de família, 1986
foto Afonso Pimenta



ACIMA
Aniversário da Shirley, 1990
foto João Mendes

DA ESQUERDA PARA A DIREITA
Menina no Carnaval, 1988;
Sobrinho do Pico com as caixas de som, 1993
foto Afonso Pimenta



NA PÁGINA 96
Filhas do Loirinho, dançarino de soul, 1988
foto Afonso Pimenta





SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Luiz Deoclecio Massaro Galina

SUPERINTENDENTES

Técnico-social

Rosana Paulo da Cunha

Comunicação Social

Aurea Leszczyński Vieira Gonçalves

Administração

Jackson de Andrade Matos

Assessoria Técnica e de Planejamento

Marta Raquel Colabone

GERENTES

Artes Visuais e Tecnologia Juliana Braga de Mattos

Estudos e Desenvolvimento João Paulo Leite

Guadanucci **Artes Gráficas** Rogério Ianelli

Difusão e Promoção Lígia Moreira Moreli

Sesc Guarulhos Oswaldo Almeida Jr.

RETRATISTAS DO MORRO

Afonso Pimenta e João Mendes

IDEALIZAÇÃO, COORDENAÇÃO, CURADORIA E PESQUISA

Guilherme Cunha

EQUIPE SESC

Adriano Alves Pinto, Amanda Sobral, Camila Ferreira,

Camila Yamamoto, Cherrye Mendes, Claudionor

Duarte, Cleizer Marques, Danilo Praxedes, Estella

Heimann, Fabíola Tavares Milan, Fernanda

Paccanaro, Higor Ferreira, Ian Herman, Igor Jatobá,

Izaídis Pereira Jr., Jackeline Toldo, Joana Mota,

Juliana Okuda Campaneli, Juliana Souto, Juliane

Braga, Karina Camargo Leal, Karine Mendonça, Mara

Rita Oriolo, Pedro Ribeiro, Rafaela Vieira, Sílvia Hirao,

Silvio Basílio, Tina Cassie, Valmir da Silva,

Vinícius A. Corrêa e Willians Mota

Produção Executiva Pink Pineapple **Coordenação**

de Produção (SP) Adelaide D' Esposito **Produção**

Waléria Dias **Assistente de Produção** Aurize Ribeiro

Produção Belo Horizonte Ass. Cultural Laboratório

de Ideias, Luiza Therezo, Luana Duarte, Kelly Cristina

da Silva **Digitalização** Cyro Almeida, Danielle Luce,

André Oliveira **Restauração e Tratamento Digital**

Geraldo Peixoto, Pedro Zajden, Heloísa Nascimento,

Jardel Prado, Cyro Almeida, Danielle Luce, Flávia

Peluzzo, Ricardo Baroni **Conservação de Acervo**

Fotográfico Lara Prado, Camila Bueno Marques

Salera **Entrevistas** Carina Santos, Kelly Cristina da

Silva **Edição de Áudio** Marcus Soares - Colesterol

Productions **Impressão** Fine Art Atmosphere

Projeto Expográfico Ricardo Amado **Assistente**

de Expografia Amanda Câmara Lima **Desenho de**

Luz André Boll **Identidade Visual e Design Gráfico**

Estúdio Claraboia **Designers** Felipe Daros, Luciana

Orvat, Yasmin Amorim **Coordenação Editorial** Ana

Paula Orlandi **Apoio Editorial** Soraia Vilela **Revisão de**

Textos Elani Souza Gomes **Projeto de Acessibilidade**

Janela Produtora Cultural **Intérpretes de Libras** Anne

Magalhães, Gabrielle Martins, Nayara Rodrigues,

Victória Magalhães, Tito Motta, Carlos Iris **Projeto**

de Audiovisual Patrícia Mesquita **Montagem Fina**

Gala **Arte Laudos de Conservação** Alex Costa, Gil

Chaves **Molduras** Artfactory **Transporte** Millenium

Coordenação Educativa Cozinha Arte e Educação

– Débora Rosa **Supervisão do Educativo** Amanda

Cavalcante Ferreira **Estagiários** Amanda Silva da

Rocha, Gabriel Alves Oliveira, Isabele Oliveira Rocha,

Leonardo Santana, Miguel Alcides Vieira da Silva, Taigo

da Silva Alves **Cenografia** Vetor Consultt Gestão de

Negócios LTDA **Equipamentos de Iluminação** Mlc

Locações, Produções e Eventos Piaf **Equipamentos**

de Audiovisual Luzi Locação de Equipamentos

Audiovisuais **Registro Fotográfico para Catálogo**

Everton Ballardin Registro Fotográfico da Exposição

Ricardo Amado

Famílias tipográficas:
Moret (Jamie Chang) & **Ivy Style Sans** (Jan Maack)
Papel: **Couchê 140g/m²**
1ª Tiragem: **1.000**





Sesc Guarulhos

Rua Guilherme Lino dos Santos, 1200

Tel.: 11 2475-5550

📍📞/sescguarulhos

sescsp.org.br/guarulhos