

OLHAR COM O CORAÇÃO: O AMOR DIFERENCIAL COMO FUNDAMENTO DA FOTOGRAFIA HUMANISTA¹

Virgilio Cesar de Mello Libardi²

Maria Cristina Dadalto³

RESUMO: Este artigo analisa a fotografia humanista sob a perspectiva da autoria, investigando como a subjetividade do fotógrafo se inscreve na imagem. A partir do estudo de caso de Ratão Diniz, propõe-se o conceito de *amor diferencial* como força mobilizadora da fotografia humanista. Utilizando o método biografemático, identificamos como sua trajetória pessoal atravessa sua obra, transformando sua fotografia em um espaço de encontro e resistência. Conclui-se que o *amor diferencial* não é apenas um elemento da fotografia humanista, mas seu requisito fundamental, pois é ele que possibilita uma representação ética e comprometida com os sujeitos fotografados.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia humanista. Biografema. Ratão Diniz. Amor diferencial.

¹ Artigo baseado em fragmento da pesquisa de doutoramento do primeiro autor (LIBARDI, 2024).

² Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo, em estágio de Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma Universidade. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo. E-mail: virgiliolibardi00@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3162-6554>.

³ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, professora do Departamento de Ciências Sociais e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: mcdadalto@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7925-3929>.

SEEING WITH THE HEART: DIFFERENTIAL LOVE AS THE DRIVING FORCE OF HUMANIST PHOTOGRAPHY

ABSTRACT: This article analyzes humanist photography from the perspective of authorship, investigating how the photographer's subjectivity is inscribed in the image. Using Ratão Diniz as a case study, it introduces the concept of differential love as the driving force behind humanist photography. Applying the biographematic method, we identify how his personal trajectory permeates his work, transforming his photography into a space of encounter and resistance. The study concludes that differential love is not merely an element of humanist photography but its fundamental requirement, as it enables an ethical and committed representation of the photographed subjects.

KEYWORDS: Humanist photography. Biographeme. Ratão Diniz. Differential love.

MIRAR CON EL CORAZÓN: EL AMOR DIFERENCIAL COMO FUNDAMENTO DE LA FOTOGRAFÍA HUMANISTA

RESUMEN: Este artículo analiza la fotografía humanista desde la perspectiva de la autoría, investigando cómo la subjetividad del fotógrafo se inscribe en la imagen. A partir del estudio de caso de Ratão Diniz, se propone el concepto de *amor diferencial* como fuerza movilizadora de la fotografía humanista. Utilizando el método biografemático, identificamos cómo su trayectoria personal atraviesa su obra, transformando su fotografía en un espacio de encuentro y resistencia. Se concluye que el *amor diferencial* no es solo un elemento de la fotografía humanista, sino su requisito fundamental, ya que posibilita una representación ética y comprometida con los sujetos fotografiados.

PALABRAS CLAVE: Fotografía humanista. Biografema. Ratão Diniz. Amor diferencial.

INTRODUÇÃO

A fotografia, desde o seu surgimento na Europa oitocentista, esteve no limiar entre a objetividade e a subjetividade, entre o documento e

a expressão. Em sua materialidade, a fotografia se apresenta como um índice da realidade, uma inscrição do mundo visível que atesta, segundo Barthes (1984), a presença inegável do referente sob a fórmula do “isso foi”. No entanto, sua função ultrapassa a mera inscrição da representação do referente. Como observa Dubois (1994), a fotografia vai além, ela participa ativamente na construção de “realidades”, se configurando em um espaço de significação onde interagem diferentes agentes: o fotógrafo, o referente e o espectador.

Nesse sentido, a produção de imagens fotográficas, longe de ser uma simples transcrição do mundo visível, envolve escolhas que determinam não apenas o que será inscrito, mas também como essa inscrição ocorrerá. Inevitavelmente, essas decisões influenciam a maneira como as fotografias, depois de postas em circulação, serão percebidas e compreendidas pelos espectadores.

Em todas as fotografias, independentemente de seu uso ou sua finalidade, a relação entre documento e subjetividade se manifesta. No entanto, no campo da fotografia humanista, essa relação se intensifica. A fotografia humanista busca representar o humano em sua complexidade, enfatizando experiências de vida, relações sociais e afetos. Diferente da fotografia jornalística ou documental, não se concentra apenas na informação factual ou na organização de imagens em série para documentar um evento, mas na construção de uma narrativa visual que aproxima o espectador das condições humanas representadas.

É importante distinguir, também, a fotografia humanista da fotografia humanitária. Esta se estrutura em torno da representação de crises e tenciona uma mobilização para ações imediatas, frequentemente explorando o choque visual e o apelo emocional para sensibilizar o público. Já a fotografia humanista, propõe um olhar que não se limita à urgência do acontecimento. Seu foco está na experiência humana em sua complexidade, permitindo leituras que vão além da contingência do momento representado.

Conforme argumenta Rouillé (2009), a fotografia humanista não é definida apenas por seu objeto – o ser humano –, mas por um modo de produção e recepção que envolve uma relação específica entre fotógrafo,

fotografado e espectador. Mais do que ilustrar uma condição, a imagem humanista constrói um espaço de encontro, onde a dimensão subjetiva e afetiva se inscreve na fotografia. Trata-se, portanto, de uma abordagem que não apenas revela aspectos sociais ou documentais da existência, mas instaura uma experiência visual que ressoa entre os entes envolvidos nessa trama. A imagem se inscreve na memória e na imaginação, ativando conexões subjetivas e emocionais que extrapolam o quadro. O fragmento do mundo visível suspenso no tempo e a carga simbólica dos elementos ali presentes se tornam veículos para experiências que estão além do contexto original da imagem.

Fotógrafos humanistas, então, produzem imagens que ampliam as possibilidades de leitura ao evocar sentidos, afetos e contextos que ressoam na experiência do espectador. Essa construção não se dá de maneira unilateral, mas se insere em um tecido relacional que transforma a fotografia em um espaço de encontro e produção contínua de significações (AZOULAY, 2012).

É nesse cenário que atua a fotografia humanista. Ela abduz, de início, as intenções e os discursos daquele que a produz, inscrevendo na imagem um referente: a experiência vivida do indivíduo ou grupo representado e, após circular, alcança o espectador, que a recodifica, interpretando-a através de seu *habitus*.

O conceito de *habitus*, como argumenta Bourdieu (2011), refere-se às disposições duráveis e adquiridas ao longo da vida, que moldam as percepções e comportamentos individuais. O *habitus* está presente tanto na maneira como o espectador recodifica e interpreta a imagem, quanto no fotógrafo, cujas escolhas são profundamente moldadas por suas experiências sociais, culturais e históricas. Ao produzir a imagem, o fotógrafo não é um sujeito neutro ou isento de contexto, mas carrega consigo um conjunto de disposições adquiridas, que influenciam desde a escolha do que será fotografado até a maneira como o referente será representado. As escolhas e decisões do fotógrafo de o que e como representar são permeadas por sua visão de mundo, pela sua trajetória de vida e pelas influências culturais que formam seu *habitus*.

Diante disso, o conceito de biografema, desenvolvido por Roland Barthes, se torna uma chave analítica potente para pensar e compreender a agência do fotógrafo. O biografema, que, segundo Barthes (2003), é entendido como um fragmento de vida que ressurgue nas obras literárias de forma indireta, pode ser igualmente aplicado à autoria das fotografias humanistas. Nesse caso, o fotógrafo inscreve, na imagem, elementos de sua própria história, subjetividade e visão do mundo, não apenas de maneira passiva, mas como um sujeito ativo que, atravessado por seu *habitus*, revela suas experiências, sentimentos e leituras pessoais. Assim, a fotografia humanista se torna um campo de expressão onde o sujeito criador e o objeto produzido se interpenetram, formando uma relação íntima e reflexiva.

Essa aproximação entre fotografia humanista e a abordagem biografemática constitui o objetivo central deste texto. Adaptando o percurso da escrita biografemática descrito por Corazza (2014), aplicarei esse método à vida e obra do fotógrafo carioca Rato Diniz. O intuito deste artigo é validar o biografema como ferramenta analítica para a autoria na fotografia humanista, explorando como fragmentos visuais condensam experiências de vida, discursos e subjetividades. Afinal, a fotografia não necessariamente representa a realidade, mas a reinscreve, dando forma às narrativas visuais que carregam a subjetividade dos agentes envolvidos.

AMOR DIFERENCIAL: DEMARCANDO A FOTOGRAFIA HUMANISTA

Sou constantemente afetado por fotografias, principalmente pelas humanistas. O impacto dessas imagens em mim não se restringe à análise teórica ou experimental; ele reverbera no modo como percebo o mundo e me relaciono com as histórias ali representadas. A fotografia humanista estabelece uma conexão que ultrapassa a estética ou a técnica: há algo mais profundo, um nó essencial que liga fotógrafo, referente e espectador a uma experiência compartilhada. Ao me deparar com essas imagens, sou levado a refletir sobre minha própria forma de olhar, sentir e compreender as narrativas que elas convocam.

Essas fotografias nos interpelam de maneira visceral, nos deslocam da posição de simples observadores e nos confrontam com questões fundamentais: como percebemos o outro? Como reagimos diante da dor e da vulnerabilidade? De que maneira nos envolvemos com as histórias e os sujeitos que emergem dessas imagens? Esse efeito não se dá apenas no campo do pensamento racional; ele se impõe como uma experiência sensível, como um contato direto com o que há de mais humano.

Foi na tentativa de nomear e descrever essa relação afetiva e transformadora que se formulou o conceito de *amor diferencial*. Esse termo busca dar conta da dinâmica complexa que atravessa o fotógrafo, o referente e o espectador, instaurando um espaço de trocas em que subjetividades, experiências e afetos se entrelaçam. A fotografia humanista carrega consigo as marcas desse encontro.

O fotógrafo, nesse contexto, não se mantém alheio ao que fotografa. Ele se aproxima, se envolve, compartilha e, muitas vezes, se transforma no processo. O *amor diferencial* manifesta-se como uma força que vai além da empatia convencional: trata-se de uma experiência densa e transitória, em que o fotógrafo se inscreve no outro e, ao mesmo tempo, reconhece algo de si nesse contato. Esse processo não resulta apenas em uma imagem, mas em um testemunho visual da relação estabelecida, em um vestígio sensível das interações que ali se desenrolaram.

A formulação desse conceito se apoia nas contribuições de Chela Sandoval e Roland Barthes. Sandoval (2000), em *Methodology of the Oppressed*, propõe a ideia de consciência diferencial como uma forma de resistência e navegação dentro das estruturas de poder. Barthes (2003a), em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, discute o amor como algo fragmentário, que se constrói nas margens do discurso, naquilo que escapa à totalidade. A partir dessas influências, o *amor diferencial* pode ser compreendido como um afeto que se desloca, que se adapta às singularidades de cada experiência e que carrega consigo a responsabilidade ética da representação.

Esse amor não é apenas um vínculo emocional entre fotógrafo e referente ou como o espectador percebe essa relação, mas um compromisso ativo com as histórias e realidades que atravessam e transbordam das imagens. Ele desafia hierarquias, questiona estruturas de poder e se recusa

a objetificar seus sujeitos. O *amor diferencial* é, portanto, o que define e distingue a fotografia humanista: uma prática que não apenas vê, mas se deixa afetar; que não apenas registra, mas constrói narrativas visuais carregadas de subjetividade e compromisso ético.

BIOGRAFEMA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE

O conceito de biografema, formulado por Roland Barthes, emerge como uma abordagem fragmentária e subjetiva para compreender a figura do autor na literatura. Diferentemente das concepções tradicionais de biografia, que buscam linearidade cronológica e coesão na trajetória de uma pessoa, o biografema privilegia elementos dispersos, traços singulares que emergem nos textos e que, mais do que compor um retrato totalizante, revelam aspectos sensíveis e indissociáveis da escrita do autor.

Essa noção, que Barthes desenvolve em *Sade, Fourier, Loyola* (BARTHES, 2005) e aprofunda em *Roland Barthes por Roland Barthes* (BARTHES, 2003), propõe que a identidade de um autor se manifesta de forma pontual e afetiva em sua obra. O biografema, portanto, não é uma história totalizante de vida ou algo que se concentra na lógica cronológica dos acontecimentos, mas um percurso em busca de vestígios subjetivos que irrompem no texto, detalhes que ressoam e persistem na leitura.

Ao transpor esse conceito para o campo da fotografia humanista, podemos pensar o biografema como um princípio estruturante da autoria fotográfica. Se na literatura ele se inscreve em palavras, na fotografia ele se revela nas escolhas estéticas, nos enquadramentos, nas atmosferas criadas e, sobretudo, na maneira como o fotógrafo se inscreve em sua própria imagem. O biografema na fotografia humanista se manifesta nos traços recorrentes que atravessam a obra de um autor, marcando sua presença de maneira subjetiva e afetiva.

Como já mencionado, a fotografia humanista não é apenas um registro do outro, mas também um espaço onde o fotógrafo se reconhece e se projeta, instaurando uma relação sensível e indelével com aquilo que fotografa. Assim, o biografema se torna uma chave interpretativa essencial para compreender como a autoria se constitui: não como um nome

que assina uma obra, mas como um campo de ressonâncias afetivas e fragmentárias que atravessam a imagem e estampam o *habitus* do seu autor.

O MÉTODO

O método biografemático apresentado por Corazza (2014) baseia-se na obra de Roland Barthes e, como já mencionado, foi concebido para estudos sobre autores literários, conectando obra e escritor por meio da seleção de fragmentos difusos de vida, em vez de uma biografia convencional. Aqui, esse método foi adaptado para ser aplicado às relações entre a obra e vida do fotógrafo carioca Ração Diniz, sob uma perspectiva reflexiva. O processo se desenvolveu nos seguintes passos:

1) Identificação da fantasia: partiu-se da premissa de que toda obra autoral carrega uma fantasia, uma subjetividade que precisa ser identificada e reconhecida, conforme aponta Corazza (2014). No caso do fotógrafo estudado, a fantasia emerge quando ele atribui sentido intencional às imagens, inserindo-se no sistema mítico da semiologia de Barthes (2001). Uma espécie de “tabuleiro”, onde novos sentidos passam a ocupar significantes que já haviam sido esvaziados para darem espaço aos discursos dominantes: de ódio, de subjugo e, por vezes, carregados de preconceitos contra os que habitam as áreas periféricas do Rio de Janeiro.

Esse processo de ressignificação é conduzido por um amor que não se restringe ao sentimento romântico, mas que se manifesta na relação com os outros (no caso em questão, com os iguais), como um ato de justiça e testemunho: “[...] fazer justiça àqueles que conhecemos e amamos, isto é, testemunhar por eles (no sentido religioso) [...]” (COSTA, 2022, p.440). Trata-se do amor utópico descrito por Barthes (2003a) e retomado por Sandoval (2000) como um caminho para a emancipação dos oprimidos. Um amor indisciplinado, obstinado e até anárquico, capaz de desafiar e subverter os enredos que moldam as narrativas sociais e regulam os comportamentos esperados. Foi nesse ponto que a fantasia se deixou perceber.

2) Leitura de imagens: antes da escrita, foi realizada a leitura das imagens em três níveis, interligados à construção do biografema. A leitura primária consistiu no primeiro contato com as fotografias, respeitando

o tempo necessário para que elas agissem sobre mim, permitindo a apreensão de seus códigos visuais e de sua carga afetiva. Em seguida, a leitura sociológica buscou compreender a crítica social incorporada nas imagens, entendendo que compreender não significa julgar, mas perceber como os significados se articulam nos registros fotográficos. Por fim, a leitura histórica levou em conta que as imagens são pretéritas, podendo haver descompassos temporais entre o contexto de sua produção e aquele de sua leitura, o que, eventualmente, impacta sua interpretação no presente.

O método biografemático, conforme Corazza (2014), não se apresenta como uma estrutura rígida, mas como um processo de criação que se desenvolve na medida em que é aplicado. Mais do que um conhecimento fixo e universal, trata-se de uma perspectiva interpretativa que se constrói em diálogo com a obra e a vida do autor. Nesse percurso, o pesquisador se imbrica na tessitura biografemática, na medida em que articula as imagens e os fragmentos vitais do fotógrafo.

3) Escrita biografemática: Após identificar a(s) fantasia(s) e realizar as leituras, partimos para a escrita biografemática, integrando a vida e a obra de Ração Diniz. Nesse processo, seguimos as orientações de Corazza (2014) que sugere a construção de um inventário de traços biografemáticos por meio de uma pesquisa intensa sobre o autor:

[...] através da seleção, recolhimento e revalorização de resíduos difusos, excertos, cortes, hiatos, esgarçamentos miúdos, imagens inacabadas, fluidos pulsantes (sempre em vias de se mostrar), que povoam o que foi e o que não foi mostrado nas formas de ‘Anotação do Presente’, em sua ‘proliferação densa’: documentos pessoais, diários, depoimentos, entrevistas, memórias, confissões, correspondência, álbuns, cadernetas, fotografias, autorretratos, testamentos, hieróglifos, etc. (CORAZZA, 2014, p.55).

Nessa abordagem, foi feita uma busca por fragmentos e resíduos da vida do autor: conversas pessoais, entrevistas, depoimentos, matérias na imprensa, memórias, álbuns, fotografias. Além disso, foram realizadas duas entrevistas semiestruturadas *on-line* com o fotógrafo, com duração de

aproximadamente duas horas cada, o que permitiu acessar informações ainda não divulgadas ou publicadas. Todo esse material, visto e revisto, possibilitou camadas de interpretação que se complementam.

BIOGRAFEMA DE RATÃO DINIZ

No método biografemático, como já mencionado, a identificação da fantasia é o primeiro passo para compreender a inscrição subjetiva do autor em sua obra. No caso da fotografia humanista, essa fantasia se cristaliza na forma do *amor diferencial*, um conceito que transcende o mero envolvimento emocional e se materializa nas práticas e escolhas visuais do fotógrafo.

Ratão Diniz, codinome de Marcos Diniz da Silva, ao fotografar as comunidades dos subúrbios do Rio de Janeiro, imprime em suas imagens uma marca de afeto e proximidade que vão muito além de fotografias bem resolvidas tecnicamente. Esse *amor diferencial* se revela na maneira como ele se aproxima daqueles que fotografa como alguém que partilha das mesmas experiências e vivências. Seu envolvimento profundo é a chave para entender a natureza de suas imagens. Em seu trabalho, o afeto é uma constante, um elemento essencial que permeia toda sua produção. Sua obra é dependente dessa fagulha amorosa, que se manifesta na empatia, na intimidade e no respeito mútuo entre ele e os personagens de suas fotografias.

Ratão retrata as comunidades em uma narrativa visual que dignifica seus residentes, mostrando suas lutas, suas alegrias, suas festas e suas manifestações culturais. Essa atitude, que engloba uma postura ética, respeito e carinho pelos sujeitos fotografados, se torna perceptível quando suas aspirações ganham visibilidade na imagem. Ele não busca a estetização da vulnerabilidade, mas sim a representação autêntica das vidas que estão ao seu redor. Nesse sentido, esse *amor diferencial* é o motor que impulsiona sua atividade fotográfica, um amor que reconhece o valor intrínseco de cada pessoa retratada e que se esforça para mostrar ao mundo a beleza e a dignidade que muitas vezes são negligenciadas ou distorcidas.

As manifestações artísticas das comunidades periféricas são um dos principais temas que atravessam a obra de Ratão Diniz. Sua lente se

volta com especial atenção para os signos visuais que emergem desses territórios e que constituem, por si, formas de enunciação cultural. O grafite (Figura 1), por exemplo, ocupou um papel central no início da carreira do fotógrafo, servindo não apenas como pano de fundo, mas como elemento narrativo ativo que reforça a identidade dos espaços e dos sujeitos representados. Esses murais urbanos, frequentemente pintados em muros de escolas, casas ou vielas, tornam-se, em suas fotografias, mais do que imagens decorativas: são declarações públicas de pertencimento, de memória e de enfrentamento. Na fotografia de Ratão Diniz, esses grafites se convertem em códigos visuais que falam de resistência, orgulho e transformação social.

FIGURA 1: Mural do artista Eduardo Cobra.
Rio de Janeiro. Ratão Diniz. 2009.



Fonte: Cedida pelo fotógrafo.

Além do grafite, o movimento dos bate-bolas (Figura 2), tradicional nas periferias do Rio de Janeiro durante o carnaval, aparece com recorrência significativa na obra de Ratoão Diniz. O fotógrafo se dedica a representar essa manifestação cultural não apenas por seu apelo visual – com suas fantasias exuberantes, cores intensas e máscaras enigmáticas –, mas, sobretudo, pelo significado profundo que carrega.

FIGURA 2: Bate bola. Favela Parque Maré, Complexo da Maré, Rio de Janeiro. Ratoão Diniz. 2024.



Fonte: <https://www.instagram.com/ratoaodiniz/>.

O bate-bola, para Ratoão, não é um evento meramente folclórico ou exótico: é memória afetiva. Em seus relatos, essa prática remete diretamente à magia de sua infância, à vivência dos carnavais nas ruas, à expectativa pela chegada dos grupos fantasiados, ao encantamento das crianças diante do espetáculo popular. Trata-se de um rito que conecta gerações, atravessa o tempo e reafirma o vínculo simbólico entre os moradores e seu território.

Ao fotografar essas cenas, Ratão não apenas registra, mas reinscreve em imagem esse universo simbólico que também o constitui.

São manifestações, frequentemente percebidas com estranhamento fora das favelas – muitas vezes associado ao mistério, ao ruído ou até ao medo – que ganham em suas fotografias outra dimensão: a do pertencimento e da continuidade histórica. Com o olhar de quem vive por dentro do que fotografa, Ratão nos apresenta um carnaval que escapa aos circuitos turísticos e comerciais da cidade: um carnaval de rua, de invenção, de resistência estética. Suas imagens revelam como essa prática expressa uma potência criadora que emerge das periferias e que transforma o espaço urbano em palco de afirmação cultural. Cada retrato de bate-bola é, assim, uma celebração da vitalidade comunitária, um gesto de reconhecimento das formas populares de expressão que resistem, reinventam e afirmam modos próprios de viver a festa, o corpo e o território.

Outro aspecto recorrente na obra de Ratão Diniz é a forma com a qual ele retrata a comunidade: não como um espaço de confinamento, mas como uma extensão da casa e do cotidiano dos seus moradores. Suas fotografias mostram crianças brincando livremente entre as vielas, jovens se apropriando dos espaços para o lazer e a socialização, e a vida comunitária acontecendo em praças improvisadas, lajes e ruas estreitas. Afinal, essa é e foi a dinâmica na qual o indivíduo Ratão Diniz se construiu.

A Figura 3, mostrando moradores reunidos no Beco da Alegria⁴ para assistir a uma partida de futebol, exemplifica a projeção das casas para a rua, uma característica dessas comunidades. As áreas comuns, como ruas e becos, tornam-se espaços de encontros, desafiando as limitações físicas e a falta de espaço privado. Essa cultura de ocupação e vivência dos espaços públicos é uma resposta criativa às condições adversas, transformando a rua efetivamente em um espaço coletivo.

De todo modo, essa coesão contrasta radicalmente com as representações hegemônicas da favela como um lugar de perigo e precariedade. Em vez disso, Ratão Diniz constrói imagens que evidenciam a relação afetiva e de pertencimento dos moradores com o espaço que habitam.

⁴ Beco da Alegria é o logradouro em que Ratão Diniz nasceu, cresceu e reside ainda hoje.

A favela, em sua obra, é apresentada como um território vivo, pulsante e repleto de histórias, um lugar que carrega marcas da criatividade e da resiliência de seus habitantes.

A favela usa a rua como extensão da nossa casa, às vezes até incomodam os vizinhos, mas é nossa cultura, né? A falta de espaço também [...] A galera fecha a rua para fazer festa. Então, a rua é o nosso lugar de lazer [...] Das nossas brincadeiras de garrafão, amarelinha, carniça, enfim, pique-esconde, banho de chuva no verão, aquela tempestade que cai em janeiro, março. Enfim, esse lugar é o nosso lazer, é uma das melhores memórias que eu tenho na minha vida. Assim, no sentido de vivência, isso me traz muitas boas lembranças, né? (DINIZ, 2020).

FIGURA 3: Jogo de futebol. Beco da Alegria, Maré, Rio de Janeiro. Ratão Diniz. s.d.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/rataodiniz/>.

Esse trecho da entrevista revela que Ratão Diniz percebe a favela a partir de suas memórias: destacadamente as amizades e as brincadeiras

de infância (Figura 4) emergem em suas representações imagéticas e reforçam a importância dessas atividades na construção de sua identidade e na formação de sua visão de mundo. Mais do que apenas recordações afetivas, essas experiências marcam um modo específico de viver e se apropriar do espaço urbano.

A rua, que em muitos contextos é pensada como lugar de passagem ou de controle, assume na favela o estatuto de território simbólico: é chão comum, extensão da casa, palco da vida coletiva. É nesse espaço que se forjam laços de solidariedade, que se experimenta a liberdade, mesmo em meio às restrições materiais. Ao valorizar essas memórias em sua fala e em sua produção fotográfica, Ratão devolve complexidade e humanidade a um ambiente muitas vezes retratado apenas a partir da falta ou da violência. Ele nos convida a olhar para a favela com outros olhos – olhos que reconhecem ali uma potência de vida e de invenção cotidiana, onde o lazer, o afeto e a resistência se entrelaçam.

FIGURA 4: Crianças brincam ao entardecer, morro do Adeus, Alemão- Ratão Diniz. s.d.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/rataodiniz/>.

A trajetória de Ratão Diniz é marcada por uma relação complexa e contrastante com seus progenitores, um vínculo que parece ter deixado marcas profundas tanto em sua visão de mundo quanto na maneira como fotografa. Se, por um lado, a memória de seu pai lhe desperta críticas ao machismo e à ausência, por outro, a mãe é a presença firme, a referência de luta e resiliência.

A mãe de Ratão deixou o Nordeste ainda muito jovem, trazida ao Rio de Janeiro para trabalhar como empregada doméstica. No entanto, a promessa de um futuro melhor se transformou rapidamente em exploração. Ainda assim, ela seguiu firme, criando seus quatro filhos com rigor e dedicação, sem jamais transferir para eles o peso de suas dificuldades. “Minha mãe sempre foi muito rígida e é interessante, porque minha mãe nunca botou pressão para trabalharmos [...] eu tenho isso comigo, muito agradecimento, porque é diferente de muitas famílias” (DINIZ, 2020), diz Diniz. Esse respeito e essa admiração se desdobram diretamente em sua maneira de retratar a figura feminina.

A relação entre mães e filhos emerge em sua fotografia de maneira recorrente (Figura 5). Ratão documenta o afeto, a proteção e os laços que estruturam a vida nas comunidades, capturando cenas de cuidado e presença. Em seus registros, a maternidade é reverenciada: “A dedicação que minha mãe teve na criação da gente, de pegar no pé da importância da educação, de estudar, foi uma coisa muito forte” (DINIZ, 2020), ele afirma, destacando como esse aprendizado se reflete nele como indivíduo.

Por outro lado, sua relação com o pai, que faleceu quando ele ainda era bebê, traz uma percepção crítica sobre o machismo que ele identifica na história familiar: “Apesar de não ter conhecido, [...] me incomoda mais a atitude dele que acarretou minha mãe ficar refém” (DINIZ, 2020). Essa reflexão parece impulsionar o compromisso de Ratão em retratar mulheres de maneira digna e respeitosa, valorizando suas trajetórias e seu papel na estrutura social da comunidade.

FIGURA 5: Mãe da Favela McLaren, complexo da Maré. Ratão Diniz. 2015.



Fonte: Cedida pelo fotógrafo.

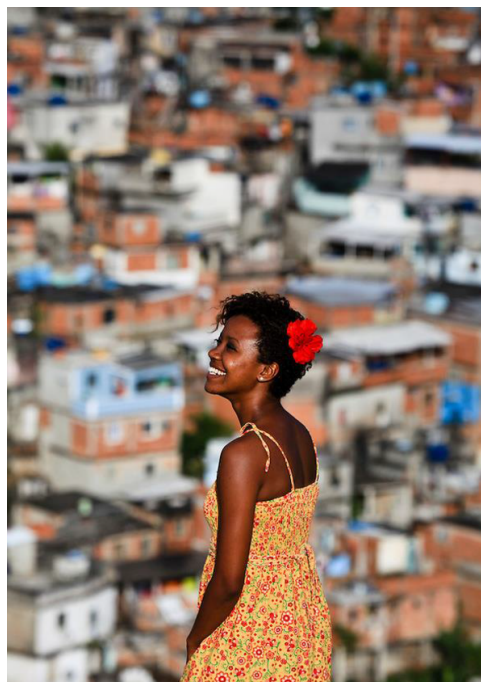
Suas fotografias também revelam a força feminina para além da maternidade. Ratão constrói representações das mulheres em múltiplos contextos: no trabalho árduo do cotidiano, nas práticas culturais e artísticas, na mobilização política e na sustentação afetiva das comunidades. Em todas essas situações, o que emerge de suas imagens não é a vitimização nem a idealização dessas personagens, mas a afirmação plena de suas existências – com seus desafios, contradições e potências.

O corpo feminino em suas fotos nunca é um corpo passivo: é agente, presença marcante no território. Se sua relação com o pai lhe ensinou sobre as feridas do machismo – suas ausências, imposições e violências simbólicas – foi com sua mãe que ele aprendeu a reconhecer a força persistente, silenciosa e amorosa das mulheres que sustentam o tecido social das favelas. Essa dualidade – entre crítica e admiração – se traduz

em sua obra com intensidade. A câmera de Ratão não apenas observa, mas reverencia: há nas imagens uma escolha ética pela dignidade, uma busca por representar essas mulheres como pilares, como faróis, como forças que sustentam e transformam o mundo ao seu redor.

Além disso, a figura feminina preta, ativa e forte, com a favela como cenário, aparece em outras imagens de Ratão (Figura 6). A pose elevada e orgulhosa dessas mulheres opera como um manifesto visual, uma homenagem à sua mãe, conhecida como “Dona Viver”. Essa postura não é apenas uma afirmação de identidade e resistência, mas também uma forma de immortalizar a força e a dignidade dessas mulheres em meio às adversidades.

FIGURA 6: Mayara Souza de Assis, com as casas ao fundo do Morro das Palmeiras, complexo do Alemão, Rio de Janeiro. Ratão Diniz. 2015.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/rataodiniz/>.

A relação de Ratão Diniz com a segurança pública foi moldada desde a infância por experiências traumáticas e pelo contato direto com a violência nas favelas. Desde muito jovem, ele percebeu que a presença do Estado em sua comunidade se manifestava quase exclusivamente sob a forma da repressão. Esse sentimento se intensificou à medida em que crescia, tornando-se um eixo central em sua fotografia.

Uma das lembranças mais marcantes de sua infância foi a invasão policial à sua casa, quando ainda era muito pequeno. No meio da madrugada, ele se escondeu atrás das tábuas de madeira da parede e, pelas frestas, assistiu a uma cena que o marcou para sempre: um policial civil, com uma pistola cromada reluzindo na escuridão, pressionava a cabeça de seu irmão mais velho, exigindo informações das quais ele não tinha conhecimento. A cena, carregada de violência e intimidação, ressoou profundamente nele:

[...] o policial civil com a arma na cabeça do meu irmão
[...] mandando o meu irmão falar onde era a boca de fumo.
Tu pensa nisso? Tu pensa nisso, cara? Um policial ameaçar
uma criança com arma na cabeça. [...] coagir o morador,
né? Principalmente criança [...] para denunciar algo que ...
porra... você não sabe ou você ... te expor a essa situação, né
cara? Então, eu lembro disso [...] eu fiquei muito horrorizado
[...] comecei a chorar, chorar e aí eles foram liberando, mas
imagina, sabe? Porra, um monte de criança em casa [...]
minha mãe trabalhando e a polícia fazia um papel desse
(DINIZ, 2020).

Esse foi apenas um dos muitos episódios que solidificaram sua desconfiança em relação à postura das forças de segurança nas favelas cariocas. Ratão cresceu entendendo que as operações policiais não eram conduzidas para proteger os moradores, mas para controlá-los. O medo imposto pelo aparato estatal estava presente no dia a dia da comunidade tanto quanto as dificuldades sociais e a precarização da vida.

Se na infância sua relação com a violência era de impotência, na adolescência ele começou a construir um olhar mais crítico sobre essa realidade. O punk rock teve um papel crucial nesse processo,

apresentando-lhe letras que abordavam desigualdade social e repressão estatal. Aos 16 anos, formou uma banda e passou a se apresentar em ocupações de sem-teto e eventos de movimentos sociais nos estados de São Paulo, Pernambuco e Minas Gerais. Essas vivências ampliaram sua consciência política e reforçaram sua percepção sobre as narrativas construídas em torno das favelas.

Olha que loucura, por conta de uma atitude que eu tomei de curtir, entendeu? Eu era chamado de roqueiro maluco [...], mas isso me levou a uma formação. Foi uma faculdade para mim, assim, de pensar o mundo, né? De refletir o lugar que a gente mora, que a gente vive (DINIZ, 2020).

A experiência acumulada desde a infância e os anos de militância na juventude levaram Ratão a adotar um posicionamento muito claro: sua fotografia seria um instrumento de resistência. Ele não registraria apenas a violência, mas principalmente a vida, a resiliência e a dignidade dos moradores daquele lugar. No entanto, quando o conflito se impunha, sua câmera também servia como denúncia.

A Figura 7 sintetiza esse embate visualmente. Na imagem, soldados entrincheirados empunham seus rifles, preparados para um confronto iminente. Mas o que a fotografia revela é um paradoxo cruel: no mesmo espaço em que se instala a lógica da guerra, moradores seguem com suas vidas. Um menino sem camisa interrompe sua brincadeira para fugir da cena. Atrás dele, uma figura feminina caminha apressada, o corpo borrado pelo movimento, parecendo buscar uma saída. O contraste entre a ocupação militarizada da favela e a rotina dos moradores escancara a violência oficial imposta a esses territórios.

FIGURA 7: Soldados entrincheirados, e o fluxo de moradores durante ação na Maré, Ratão Diniz. s.d.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/rataodiniz/>.

A presença de Ratão Diniz com sua câmera incomoda. Como morador e fotógrafo, além de fotografar esses eventos, ele os vivencia. E isso, muitas vezes, desperta reações agressivas por parte dos agentes de segurança. Em uma ocasião, ao ser questionado sobre o que fazia, sua identificação como morador só aumentou o escrutínio. Sua indignação era evidente quando comparava sua situação com a liberdade concedida a grandes jornais para cobrir as operações policiais:

[...] eu falei que eu era morador, putz , aí piorou. Vou chamar o meu superior, não sei o que, não sei o que lá [...] aí eu fui dar o seguinte argumento: pô, O Globo pode fotografar, a Folha de São Paulo pode, o caralho a quatro pode fotografar [...] e eu, como morador, não posso fotografar, contar a versão da minha história, a minha versão, o meu olhar como morador dessa comunidade? (DINIZ, 2020).

Um fato ocorrido na vida de Ratoão Diniz que certamente impactou fortemente sua compreensão como morador da comunidade foi a publicação de uma matéria na edição de domingo do jornal O Globo, em 09 de outubro de 2005 (Figura 8), que trazia estampada na capa a seguinte chamada: “O cerco aos cartões postais do Rio de Janeiro”.

FIGURA 8: Capa do jornal O Globo que provocou a reação de Ratoão Diniz.

OBRAS TRAZEM À TONA DETALHES ARQUITETÔNICOS ORIGINAIS • MORAR BEM

O GLOBO 80 anos

REVISTA MARINHO (001-1371) RIO DE JANEIRO, DOMINGO, 9 DE OUTUBRO DE 2005 • ANO 1.000 • R\$ 12,90 • www.oglobo.com.br ROBERTO MARINHO (008-1371)

Hoje, O Globo + R\$ 12,90 = 1 DVD

Tráfico de armas migra e leva pânico ao interior

Bandidos usam fuzis e metralhadoras para saquear cidades inteiras

Armas como fuzis e metralhadoras se espalham pelo Brasil e são hoje usadas por quadrilhas de assaltos a bancos e carros-fortes. A cada 15 dias, segundo a Polícia Federal, uma cidade do interior do Norte, do Nordeste ou do Centro-Oeste sofre a ação de bandos armados. Cidades inteiras são saqueadas. Os assaltos são planejados e os bandos fazem levantamento dos dias de pagamento das profissões ou do INSS para decidir quando fazer o ataque, informam **EXATUZA BORTTARI** e **CAIO OLIVEIRA**, Caracimarcos no Rio nos anos 90, os fatos se desenvolvem através do tráfico conhecido como "torreaguilho", que transporta as armas em pequenas quantidades e quase sempre desmontadas. As armas se originam nos favelões brasileiros com Paquetá, Argentina e Uruguai. **Página 3**

REVISTA DE TV

'Hoje é dia de Maria' traz Leticia Sabatella

Revista

Livros infantis ensinam erros

País protesta contra histórias infantis publicadas aos anos de português e os professores debatem como impedir que as crianças pensem a confusão nos livros.

SECUNDÁRIO GABRIEL

Filme com Nicolas Cage crítica armas

O cerco aos cartões-postais do Rio

Obra com aval do FMI não sai do papel

O projeto-plano de investimento acordado pelo governo com o FMI, que garante R\$ 2,8 bilhões para obras de infraestrutura, está em marcha lenta. Por problemas de gestão e contratos bancários, até setembro 66,3% das obras tinham comprometido menos de 10% do orçamento e 28,3% nem saíram do papel (EXERCÍCIO 2005), segundo a Consultoria de Economia da Câmara de Representação da Câmara de Representação. **Páginas 33 e 34**

Concursos não preenchem as vagas da PM

A Polícia Militar vai fazer um brevíssimo concurso para soldados, em dois atos, porque não consegue preencher cerca de 4 mil vagas. Por duas vezes seguidas há atos e índices de aprovação na prova escrita (teste de SBT) nos concursos da PM. Na prova mais recente, foram 22.800 candidatos. A PM atribui o problema à falta formação dos candidatos. **Página 21**

CRÍMICO

CALESTRA FASHION WEEK: TRAE DE GALA

Fonte: <https://oglobo.globo.com/acervo/>.

A matéria expunha o retorno – ou a permanência – de um discurso higienista no campo da gestão pública, expressão de uma mentalidade que já atravessa a história do Rio de Janeiro há décadas, desde quando se promovia a ideia de que as favelas eram uma ameaça sanitária a ser removida ou apagada do espaço urbano (MAGALHÃES, 2013). Essa lógica de marginalização reverbera nas narrativas produzidas pela mídia, que, ao insistir em enquadrar esses territórios pela lente da violência e da desigualdade, ignora – ou recusa – a vitalidade cultural, a criatividade e a beleza que habitam essas comunidades. Trata-se de uma operação discursiva que desumaniza e cristaliza estigmas, contribuindo para reforçar políticas de exclusão e controle dos corpos e territórios periféricos.

Nessa mesma época, Ratão acabara de se formar pela agência-escola *Imagens do Povo* – iniciativa criada pelo fotógrafo João Roberto Ripper em parceria com o Observatório de Favelas (AGUIAR & BARONI, 2015). Quando se deparou com a foto de capa e as demais que ilustravam a reportagem, se inquietou profundamente. Não era apenas mais uma distorção midiática: havia ali uma tentativa explícita de reafirmar a favela como o avesso da cidade, como o que deveria ser contido, escondido ou eliminado. Ratão entendeu que aquilo não poderia passar em branco. Era preciso uma resposta – à altura, e em imagem. Uma resposta que não apenas desmentisse, mas que afirmasse. Que devolvesse dignidade, beleza e força ao território e às pessoas que o habitam. Era um gesto político, mas também pessoal – um compromisso ético com o lugar de onde fala e com os que compartilham essa vivência.

Foi assim que, algum tempo depois, ele produziu uma série de imagens nas quais o belo e o extraordinário emergiam da própria comunidade: as construções irregulares, as cores intensas, a lógica não-linear das formas, as luzes quentes que acendiam ao entardecer. As fotografias foram feitas em diversas localidades da periferia carioca, quase sempre no intervalo tênue entre o dia e a noite – quando o azul do céu se fragmenta em matizes que só os becos conhecem. A favela, em suas imagens, deixava de ser ausência para se tornar presença. Não era pano de fundo: era protagonista, embelezando a cidade, disputando narrativas (Figura 9).

Esse movimento de consciência e reação ecoa o que Chela Sandoval (2000) chamou de tecnologias de resistência: a capacidade de identificar os dispositivos mitológicos do poder (como os da grande imprensa), desmontar suas engrenagens e devolver ao mundo outra imagem – construída desde dentro, pelos próprios sujeitos historicamente marginalizados. Ao produzir essas imagens, Ratão refutava os enquadramentos dominantes. Além disso, ele mitificava o mito, revirando-o de dentro para fora, e, ao fazê-lo, oferecia ao espectador não um contra-discurso, mas uma abertura. Um convite à escuta, ao afeto e à complexidade da vida nas favelas.

FIGURA 9: Noite colorida a partir do Morro de Santa Marta. Ratão Diniz. 2010.



Fonte: <https://www.instagram.com/rataodiniz/>.

Podemos compreender que Ratão Diniz, ao fotografar as comunidades cariocas, atua simultaneamente como fotógrafo e como referente. Nascido, criado e residente de uma dessas comunidades, ele detém um saber incorporado, uma escuta afinada e uma habilidade singular de construir imagens que não apenas representam, mas ressoam com os mundos

que habita. Essa intimidade confere à sua fotografia uma autenticidade irrefutável, convertendo-a em enunciação política em estado bruto.

Ao longo desta escrita biografemática, torna-se evidente como o *habitus* de Ração Diniz não apenas molda suas escolhas visuais, mas está impresso nas próprias imagens – disponível, perceptível, abduzido por quem as observa com atenção. Sua produção fotográfica se consolida, assim, como uma linguagem e como um arsenal político-identitário: linguagem, porque fala com clareza e afeto aos que partilham da experiência que ela representa; arsenal, porque se ergue como estratégia simbólica de disputa em meio aos discursos hegemônicos que insistem em desumanizar as periferias.

Sua formação como fotógrafo ocorreu no seio de um projeto social de inclusão, onde soube articular o aprendizado técnico à consciência política que já carregava sobre seu território e sua gente. Mais do que adquirir habilidades, Ração refinou um olhar engajado, profundamente afetado por tudo aquilo que fotografa. É esse vínculo afetivo que se transforma em agência, transbordando em imagens intensas, movidas pelo desejo de dismantelar os mitos e estigmas historicamente atribuídos às favelas cariocas. Essa entrega é o *amor diferencial*.

Sua reação àquela capa de jornal que associava as comunidades humildes ao suposto “enfeimento” dos cartões-postais da cidade, já lá em 2005, parece ter se tornado o guia de sua produção imagética. Diante das constantes narrativas carregadas de estigmas e preconceito, Ração responde com o que tem de mais potente: imagem. Suas fotografias desmontam os mitos, no sentido barthesiano (BARTHES, 2001) – elas os reinventam por dentro. Ao mitificar aquilo que se pretendia desqualificar, constrói uma retórica visual capaz de afirmar, com força poética e política, que as favelas não empobrecem o Rio de Janeiro. Ao contrário: são elas que o enriquecem. São elas que dão à cidade sua cor, seu movimento e seu amor – qualidades que qualquer ponto turístico seria incapaz de representar com tanta verdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, exploramos como o biografema pode ser mobilizado como ferramenta analítica eficaz para investigar a autoria na fotografia humanista. A análise biografemática permitiu compreender como a trajetória pessoal de Ração Diniz, além de influenciar sua prática fotográfica, se manifesta em sua produção visual de maneira fragmentada, atravessando suas composições e escolhas temáticas. Sua obra não pode ser dissociada de sua experiência de vida, e é justamente essa fusão entre existência e imagem que fortalece sua fotografia como um espaço de enunciação própria.

A identificação da fantasia que atravessa suas imagens revelou como sua fotografia desafia representações hegemônicas da favela e tensiona a relação entre moradores e forças de segurança. Mais do que denunciar a violência e a desigualdade, Ração Diniz se recusa a reduzir sua narrativa a uma lógica de espetacularização da miséria, oferecendo um olhar que destaca a resiliência, os laços comunitários e a potência cultural dos territórios periféricos. Nesse sentido, sua obra se insere em um embate visual, em que a fotografia se torna um campo de disputa de sentidos, confrontando discursos excludentes e reivindicando o direito dos moradores de falarem de e por si.

O *amor diferencial* surge, então, como um elemento essencial para compreender essa abordagem. Ele não apenas estrutura a fotografia humanista de Ração Diniz, mas define sua agência como fotógrafo, mobilizando-o a criar imagens que não objetificam seus referentes, mas os reconhecem em sua complexidade. Esse amor não é um gesto passivo, mas um compromisso ativo com aqueles a quem dedica seu olhar, tornando a câmera uma ferramenta de encontro, visibilidade e resistência.

O estudo de sua obra reafirma que toda fotografia é, em alguma medida, um ato de inscrição subjetiva. A perspectiva biografemática nos permitiu enxergar e compreender a fotografia humanista como um espaço de reverberação de experiências (*habitus*), de narrativas entrelaçadas e de sentidos em disputa. Ração Diniz, ao transformar sua própria vivência em enunciado visual, reforça o papel da fotografia como meio de luta

e afirmação identitária, desafiando os enquadramentos normativos e oferecendo novas formas de ver, sentir e interpretar a realidade das periferias brasileiras.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Leonel; BARONI, Alice. O campo jornalístico em disputa: pesquisa sobre as práticas discursivas dos fotojornalistas e fotógrafos populares. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 16, n. 31, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/download/50107708/alceu_31_pp_141-154.pdf. Acesso em: 02/fevereiro/2025.
- AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 22. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CORAZZA, Sandra Mara. Introdução ao método biografemático. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 48–65, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/259071/000748343.pdf?sequence=1>. Acesso em: 02/dezembro/2024.

- COSTA, Cíntia Beatriz da. Introdução ao método biografemático: um manifesto para uma ética biografemática. In: AQUINO, Júlio César; CARVALHO, Cintya Regina Ribeiro de; ZORDAN, Paola (orgs.). *Sandra Mara Corazza: obra, vidas etc.* Porto Alegre: UFRGS; Rede Escreleituras, 2022. p. 435-445.
- DINIZ, Ratão. Entrevista concedida para o autor. Rio de Janeiro. 17/ setembro/2020 e 08/outubro/2020.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- MAGALHÃES, Alexandre. O “legado” dos megaeventos esportivos: a reatualização da remoção de favelas no Rio de Janeiro. *Horizontes Antropológicos*, v.19, p. 89-118, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/dbHpNm3nX63ZPkvxw4Nnffw/?lang=pt>. Acesso em: 03/fevereiro/2025.
- ROUILLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SANDOVAL, Chela. *Methodology of the oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Texto recebido em 29/04/2025 e aprovado em 11/09/2025