Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Narrativas visuais e luta política: a fotografia contemporânea na extensão universitária

Visual narratives and political resistance: photography in university extension programs

Raphael Czamanski Pizzino
0000-0002-9194-7616
pizzinorapha@gmail.com

Resumo

Este artigo investiga a fotografia contemporânea como dispositivo de pensamento visual e ferramenta de mediação social, articulando seus aspectos estéticos, políticos e educacionais no contexto da extensão universitária. A partir do diálogo entre autores como Walter Benjamin e Jonathan Crary, traça-se um percurso histórico das transformações na experiência visual moderna, relacionando a fotografia do século 19 à contemporaneidade. Com Didi-Huberman, Bruno Latour e Paulo Freire, refletimos sobre a crise da representatividade na fotografia documental e o potencial da autorrepresentação como ferramenta de luta política. O conceito de *Photovoice* é analisado como uma abordagem crítica à produção de narrativas visuais no contexto das favelas do Rio de Janeiro, evidenciando a fotografia como meio de amplificação de vozes e construção de identidades. O artigo apresenta a experiência de um projeto de extensão da UFRJ voltado para o ensino da fotografia com *smartphones* nesses territórios, demonstrando que a extensão universitária pode atuar como ponte entre a universidade e a sociedade, democratizando o acesso à arte e ao conhecimento técnico e acadêmico.

Palavras-chave

Fotografia contemporânea. Representação. *Photovoice*. Extensão universitária.

Abstract

This article investigates contemporary photography as a device for visual thinking and a tool for social mediation, articulating its aesthetic, political, and educational dimensions within the context of university extension. Drawing on authors such as Walter Benjamin and Jonathan Crary, it traces a historical trajectory of the transformations in modern visual experience, connecting nineteenth-century photography to contemporary practices. Through the perspectives of Didi-Huberman, Bruno Latour, and Paulo Freire, the article reflects on the crisis of representativity in documentary photography and the potential of self-representation as a tool for political struggle. The concept of Photovoice is analyzed as a critical approach to the production of visual narratives in Rio de Janeiro's favelas, highlighting photography as a means of amplifying voices and constructing identities. The article presents the experience of a UFRJ extension project focused on teaching photography with smartphones in these territories, demonstrating how university extension can serve as a bridge between academia and society, democratizing access to art, technical knowledge, and academic discourse.

Keywords

Contemporary photography. Representation. Photovoice. University extension.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n49.14

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Figura 1
Olhares, exposição realizada em outubro de 2024, no anfiteatro do Parque Bondinho Pão de Açúcar, Rio de Janeiro (Foto Raphael Pizzino)

Fotografia contemporânea

A fotografia é comumente descrita como um recorte de espaço e tempo. A objetiva define o enquadramento e o ângulo de visão, enquanto o obturador controla a duração da exposição da superfície fotossensível à luz. Esse automatismo técnico, que conecta diretamente a imagem a um acontecimento no mundo físico, fundamenta as leituras estruturalistas que atribuem à fotografia uma relação de indicialidade com uma realidade objetiva – o que lhe conferiria um valor documental.

Walter Benjamin analisou os impactos da fotografia e de outras ferramentas modernas de reprodutibilidade técnica sobre a percepção dos indivíduos e as dinâmicas sociais. Dentre suas contribuições, destacam-se a migração dos valores das obras artísticas do campo aurático para o campo político e a formulação da crise de autenticidade moderna, oriunda do declínio da aura. Com o aumento da circulação das obras, suas imagens passaram a carregar valores a ser comunicados.

Para Benjamin (1987, p. 173), “A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história”. Foi nesse contexto que a fotografia assumiria um papel central nas dinâmicas das sociedades modernas, tornando-se peça crucial de seus mundos artísticos.

Se Benjamin destacou os aspectos políticos e transformadores da reprodutibilidade técnica, Jonathan Crary nos convida a observar a constituição histórica da visão como um processo condicionado por dispositivos técnicos, epistemes e práticas sociais. Em *Técnicas do observador*, Crary (2012) demonstra como o olhar moderno emerge como uma construção histórica – resultado das transformações nos instrumentos ópticos, nos modos de produção do conhecimento e nas formas de subjetivação. Seu objetivo é desmontar a ideia de que a fotografia representou uma ruptura radical com formas anteriores de ver. Em vez disso, argumenta que ela cristaliza e expressa um reordenamento da experiência visual que já estava em curso.

> Minha tese é que uma reorganização do observador ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia. O que acontece entre 1810 e 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura. Se a câmara escura, como conceito, subsistiu como base objetiva da verdade visual, vários discursos e práticas – na filosofia, na ciência e em procedimentos de normatização social – tendem a abolir essa base no início do século XIX. Em certo sentido, ocorre uma nova valoração da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante (Crary, 2012, p. 22).

Assim, a fotografia não inventa uma nova forma de ver, mas inscreve-se numa transformação mais ampla da visualidade moderna. Não obstante, desde sua invenção, ela tem sido um suporte relevante nos modos como as sociedades constroem representações do mundo. A fotografia, nesse sentido, não apenas registra o visível, mas participa da constituição dos regimes de visibilidade de cada época. Ela amplia a circulação das imagens e colabora na produção de formas de ver, sentir e compreender o mundo. Mais do que mero registro, pode ser compreendida como uma tecnologia de constituição da sensibilidade.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Ao longo do século 19, a fotografia foi incorporada como ferramenta científica e documental, operando sob uma lógica de objetividade visual que se pretendia neutra. Já no contexto contemporâneo, observa-se uma inflexão: a imagem deixa de ser apenas reflexo do mundo e passa a disputar seus sentidos. Essa mudança está relacionada a uma transformação nos dispositivos técnicos e no papel do observador, cujas formas de ver o mundo são moldadas por novos regimes de poder e tecnologias.

Em *Estéticas e políticas da representação na fotografia contemporânea*, Fernando do Nascimento Gonçalves (2020) argumenta que a fotografia contemporânea atua como um meio que mobiliza, articula e entrelaça elementos de diferentes naturezas e temporalidades, oferecendo novas leituras sobre como percebemos, vivemos e construímos a cultura e a história. A imagem, nesse contexto, pode ser compreendida como um pensamento visual "que evidencia os entrelaçamentos entre as experiências da imagem, de quem a produz e de quem a vê" (p. 9). Segundo o autor, para analisar tais características, é essencial compreender as condições sociais e históricas que possibilitam sua existência e legitimidade. Em outras palavras, os modos expressivos e de presença da fotografia contemporânea são indissociáveis das estruturas sociais que moldam seu reconhecimento, circulação e impacto.

As reflexões de Gonçalves nos permitem compreender a fotografia contemporânea como um campo expandido de pensamento visual, diretamente implicado nas transformações sociais, culturais e tecnológicas. Nesse cenário, as tecnologias digitais desempenham um papel central ao deslocar as noções clássicas de representação e instaurar um novo regime de realidade – não a negação do real, mas sua reconfiguração. Como aponta Antonio Fatorelli (2020) em *Fotografia contemporânea*, trata-se de uma realidade fragmentada, construída e mediada por interfaces, subordinada a procedimentos de modelização e simulação, e marcada por "novas partilhas entre o ver e o saber, entre o visível e o invisível" (p. 92). Essas transformações colocam em evidência o papel da fotografia – analógica ou digital – não apenas como registro do mundo, mas como agente ativo na produção de regimes sensíveis. Como observa Crary (2012, p.11), "cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização, de acordo com os quais funcionam os principais processos sociais e instituições". É nesse cruzamento entre técnica, sensibilidade e política que se inscreve a nossa investigação.

Desde os anos 1970, a fotografia vem sendo ressignificada, deixando de ser vista apenas como uma técnica ou um suporte para ser entendida como um espaço de pensamento e uma postura crítica sobre suas próprias história e função (Entler, 2009). Nessa abordagem, torna-se relevante examinar as dinâmicas envolvidas na construção de significado e valor, que contribuem para a legitimação de determinados aspectos formais e discursivos da fotografia no campo artístico. Além disso, essa perspectiva possibilita explorar as estratégias utilizadas para problematizar a própria natureza da imagem e os mecanismos de representação.

Gonçalves (2020) adota um método de reflexão com base nas ideias de conhecimento por montagem e de anacronismo propostas por Didi-Huberman,[1] aliadas à abordagem metodológica da teoria do ator-rede de Bruno Latour (2012), em que, segundo o autor, é possível identificar referências visuais na fotografia contemporânea que dialogam com elementos da fotografia do século 19 e da história da arte. Essas relações ajudam a compreender as continuidades e rupturas que moldam a individualidade da imagem fotográfica no presente.

> Sistematizada por Latour, na teoria do ator-rede (TAR), pessoas e coisas são simetricamente consideradas "atores", vetores capazes de produzir uma ação ou mudança. [...] Nessa perspectiva teórico-metodológica, deve-se "seguir atores" para entender as dinâmicas em que estes se inscrevem e os efeitos que sua ação é capaz de produzir em sua rede de relações. O próprio pesquisador se inclui na trama que descreve, assumindo seu papel no processo de construção do conhecimento do qual faz parte, rompendo com a dicotomia sujeito-objeto na pesquisa. [...] A escritura em primeira pessoa faz parte das estratégias discursivas do relato etnográfico e afirma a inclusão da experiência do pesquisador no processo da pesquisa com a intenção de trazer esse vivido para as próprias descrições e análises (Gonçalves, 2020, p. 11).

---

[1] Georges Didi-Huberman, em diversas de suas obras, reflete sobre a montagem e o anacronismo, propondo uma visão da história da arte e da imagem que resiste às lógicas de linearidade temporal. Para ele, a montagem não se limita à sobreposição de imagens, mas é um processo dinâmico e dialético, que questiona o fluxo temporal tradicional e provoca uma reavaliação das imagens no presente. O anacronismo, por sua vez, é entendido como uma forma de distorcer a cronologia, rompendo com a tentativa de leitura homogênea e contínua do passado. Didi-Huberman (2010) sugere que essa abordagem permite uma nova relação com a história, em que o passado não é apenas lembrado ou repetido, mas revivido e reimaginado pelas imagens e práticas contemporâneas.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

As interações entre fotografia e arte, tanto no passado quanto no presente, oferecem uma chave para entender como a fotografia, na condição de prática social e comunicativa, se consolida hoje como um mecanismo regulador das nossas formas de ver e interpretar o mundo. Nesse contexto, as imagens e os processos fotográficos são abordados não apenas como expressões visuais, mas como instrumentos que estruturam nossa percepção do real e revelam as implicações estéticas e políticas associadas a esses gestos.

Sendo parte da cultura, as imagens possuem o potencial de ativar associações mentais, estimular percepções, ocultar ou revelar aspectos da realidade, além de permitir que certos eventos, ideias ou conceitos sejam ressignificados ou esquecidos. Esse processo ocorre por meio da interação entre o que está dentro e fora do quadro, bem como pelo diálogo entre diferentes temporalidades.

Embora operem em campos distintos, Walter Benjamin e Jonathan Crary oferecem contribuições fundamentais para a compreensão das transformações na experiência visual moderna. Benjamin escreve nas primeiras décadas do século 20, em meio ao surgimento das massas urbanas, da cultura industrial e da ascensão dos meios de reprodução técnica, como a fotografia e o cinema. Sua abordagem é marcada por uma perspectiva crítica das potencialidades políticas da arte reprodutível em tempos de crise da aura. Já Crary, escrevendo no final do século 20, propõe uma reflexão sobre as formas de ver, mostrando como o observador moderno é constituído por dispositivos ópticos, práticas sociais e regimes de poder desde o século 19. Suas obras não oferecem um modelo fechado, mas lentes complementares que, ao ser colocadas em diálogo, permitem ampliar a compreensão histórica e política da fotografia.

Ao refletir sobre esse percurso histórico da fotografia, nos é possível perceber a continuidade entre os dispositivos técnicos e epistemológicos que moldaram o olhar no século 19 e os que hoje operam sobre a fotografia contemporânea. Tanto no contexto moderno quanto no atual, a imagem fotográfica participa ativamente da constituição do visível e do apagamento de certas formas de existência. Crary (2012) argumenta que não se deve tratar as inovações das vanguardas artísticas do final do século 19 e o realismo científico como fenômenos opostos ou isolados. Para ele, ambos fazem parte de um mesmo processo social e histórico, no qual a modernização da visão já estava em curso desde décadas anteriores, atravessando simultaneamente arte, ciência e percepção cotidiana.

Assim como as vanguardas do início do século 20 utilizaram a fotografia como instrumento de ruptura estética e crítica social – a exemplo da fotomontagem dadaísta e da documentação etnográfica nas primeiras experiências da antropologia visual –, hoje a fotografia reaparece como ferramenta de resistência, autorrepresentação e reconfiguração dos regimes sensíveis. As imagens são, também, formas de luta.

A crise da representatividade na fotografia documental

A fotografia documental tem sido historicamente um instrumento para denunciar injustiças e revelar realidades invisibilizadas. Hoje, no entanto, enfrenta uma crise que não se resume à questão da representação, mas sim da representatividade. Para Ronaldo Entler (2025), a problemática focaliza a forma como as narrativas visuais negociam seu lugar dentro de discursos hegemônicos e ofuscados. Ao longo do tempo, determinadas representações consolidaram-se como dominantes, enquanto outras foram sistematicamente silenciadas, gerando um campo de disputa dentro da própria prática documental.

> A fotografia documental se defronta com uma crise que não é tanto de representação, mas de representatividade. Não se trata do grau de fidelidade que a imagem pode manter com a realidade, mas da capacidade que um projeto tem de gerir a relação que estabelece com outras narrativas, as que se tornaram hegemônicas e as que foram ofuscadas. Uma obra será sempre representativa da perspectiva e da metodologia que adota. Poderá herdar o prestígio das imagens anteriores que, feitas desde esse mesmo lugar, consolidaram uma linguagem, mas será também cobrada pelo custo acumulado dessa conquista (Entler, 2025).

Esse cenário é evidente no papel do fotógrafo documentarista. Ainda que sua intenção seja denunciar abusos e violências, as simples produção e circulação das imagens implicam um exercício de poder. O acesso à tecnologia fotográfica, aos espaços de exibição e à validação institucional sempre foi uma prerrogativa de poucos. As mídias sociais ampliaram a difusão das imagens, mas não eliminaram as relações de privilégio que determinam quais representações ganham legitimidade e impacto.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Em artigo publicado na revista *Zum*, Entler (2025) menciona o caso da exposição Oficina do Suor,[2] encerrada após protestos de um coletivo de artistas andinas, que ilustra bem esse embate. O fotógrafo brasileiro Sérgio Carvalho, que também atua como auditor fiscal do trabalho, ao documentar trabalhadores imigrantes na região metropolitana de São Paulo, buscava denunciar a precariedade do trabalho análogo ao escravo. O coletivo, no entanto, contestou a forma como a comunidade retratada foi representada, argumentando que as imagens reforçavam estereótipos e que o processo de produção das fotografias não levou em consideração a autonomia dos retratados. Esse episódio exemplifica essa complexa relação entre imagem, representação e recepção pública. A exposição foi encerrada após protestos, revelando um embate entre a intenção do fotógrafo e a percepção daqueles que se viram representados na obra. Essa controvérsia expõe um problema recorrente na fotografia documental: a quem pertence a narrativa? Quem tem o direito de representar e ser representado?

A prática do flagrante, tradicionalmente utilizada na fotografia documental e no fotojornalismo, também levanta questões éticas. O flagrante busca capturar momentos espontâneos e expor realidades muitas vezes brutais. Essa estratégia, no entanto, pode reforçar a fixação de certas populações em posições de vulnerabilidade, cristalizando identidades atreladas à dor e ao sofrimento. O impacto das imagens vai além da denúncia, influenciando o modo como certos grupos são historicamente percebidos e enquadrados. Ou seja, a fotografia de denúncia também pode se tornar um instrumento de opressão quando ignora as dinâmicas de poder subjacentes. A relação entre fotógrafo e fotografado nunca é neutra, e a ausência de negociação pode transformar a câmera em um dispositivo de violência simbólica.

A crise da representatividade na fotografia documental exige uma revisão crítica da forma como as imagens são produzidas, interpretadas e difundidas. Fotografar o sofrimento não pode ser um fim em si mesmo; é necessário questionar a quem essas imagens servem e quais histórias elas perpetuam. O desafio contemporâneo é romper com a tradição que fixa certos grupos em papéis predefinidos, ampliando as possibilidades narrativas e abrindo espaço

[2] A série fotográfica documental está disponível em: www.https://fotodoc.com.br/portfolio/oficina-do-suor/. Acesso em 15 fev. 2025.

para novas representações que contemplem a diversidade de vivências e perspectivas. Frente a esse cenário, tornam-se urgentes metodologias visuais que não apenas documentem realidades, mas promovam formas de autorrepresentação e autonomia narrativa. É nesse contexto que o Photovoice surge como alternativa crítica, capaz de reconfigurar as relações entre imagem, autoria e poder.

Photovoice: autorrepresentação e poder na fotografia documental

O avanço dos movimentos identitários tem impulsionado a reivindicação por espaços na construção das narrativas históricas, destacando a relevância de grupos que, por muito tempo, foram silenciados. Essa conquista resulta de um intenso processo de mobilização política, no qual a luta pelo direito à autorrepresentação se tornou um marco essencial para o reconhecimento da pluralidade cultural.

Nesse contexto, a cultura assumiu papel central na arena política, tornando-se um instrumento fundamental para a afirmação de direitos. A lógica de uniformização cultural (identidade nacional, por exemplo) foi desafiada e, em seu lugar, a valorização da diferença passou a ser um eixo estruturante da sociedade. Essa transformação ocorreu por meio de dois movimentos complementares: a contestação do monopólio da representação dos grupos ofuscados e a legitimação da autorrepresentação como um meio essencial para que esses grupos assumam o protagonismo na construção de suas próprias narrativas.

Reiterando, a fotografia documental, historicamente dominada por fotógrafos externos às realidades que retratam, tem sido alvo de questionamentos quanto a seu papel na construção de narrativas visuais. O método Photovoice surge como uma resposta crítica a essa problemática, promovendo um deslocamento do olhar para aqueles que, tradicionalmente, foram apenas objetos da lente alheia. Mais do que um método de pesquisa, o Photovoice é um instrumento político, que desafia as hierarquias da produção de imagem e propõe um modelo mais equitativo de construção visual da realidade.

O Photovoice foi desenvolvido no início da década de 1990 pela pesquisadora Caroline Wang (1997), então professora da Escola de Saúde Pública da Universidade de Michigan, em colaboração com Mary Ann Burris, vinculada ao

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Programa de Empoderamento Feminino da Fundação Ford. A proposta emergiu no contexto de um projeto de pesquisa-ação realizado com mulheres camponesas na província de Yunnan, sul da China, cujo objetivo central era possibilitar a expressão de suas experiências cotidianas e prioridades de saúde a partir da produção de imagens fotográficas. O método foi concebido como uma ferramenta de empoderamento comunitário, especialmente eficaz em contextos marcados por baixos níveis de alfabetização e pela exclusão de grupos subalternizados dos processos formais de deliberação política.

Inspiradas na pedagogia crítica de Paulo Freire e na pesquisa participativa (PAR), Wang e Burris criaram o Photovoice como uma forma de promover o protagonismo das participantes por meio da produção de imagens, integrando saberes locais e práticas visuais como estratégias de construção coletiva do conhecimento. Sua concepção parte da premissa de que os sujeitos envolvidos em determinadas problemáticas sociais são também aqueles mais aptos a produzir narrativas significativas sobre elas. Assim, ao oferecer meios para que comunidades historicamente silenciadas possam documentar visualmente suas realidades e refletir criticamente sobre elas, o Photovoice insere-se como uma metodologia crítica, colaborativa e politicamente engajada, que busca não apenas compreender o mundo, mas transformá-lo.

Nesse método, a fotografia emerge como um instrumento para "representação de perspectivas daqueles que levam uma vida diferente dos meios que tradicionalmente possuem o controle das imagens do mundo" (Wang, 2006).

> A fotografia na pesquisa participativa serve como uma alternativa ao registo escrito, o qual, por si só, promove a inclusão dos participantes como informantes e até mesmo como pesquisadores válidos, no caso das pesquisas colaborativas. Encará-los como competentes para o manuseamento de equipamentos de registo em fotografia é uma atitude indispensável para poderem documentar e tornar visíveis as suas representações acerca do mundo que os rodeia e é neste lugar que a Universidade pode desempenhar um papel fundamental. (Meirinho, 2017, p. 266)

A base do Photovoice é a autorrepresentação: em vez de depender de um fotógrafo externo para capturar suas vivências, os próprios membros da comunidade fotografam suas realidades, utilizando suas imagens como ferramentas para

reflexão e luta política. Esse método possibilita que grupos marginalizados construam narrativas a partir de suas próprias perspectivas, em vez de serem sempre retratados sob a perspectiva de um olhar externo que, inevitavelmente, carrega filtros culturais e sociais.

Além do empoderamento dos sujeitos fotografados, o Photovoice também atua como um processo coletivo de conscientização. As imagens produzidas são discutidas em grupo, estimulando o pensamento crítico e permitindo que os participantes reflitam sobre as dinâmicas sociais que os cercam. O método, portanto, vai além do ato fotográfico: ele promove um espaço de diálogo no qual as imagens são pontos de partida para debates mais amplos sobre identidade, exclusão e direitos.

> Através do interesse de autorrepresentação comunitária, o Photovoice se propõe a trazer perspectivas diferentes das que os meios sociais e midiáticos tradicionais desenvolvem. Os participantes são envolvidos nos processos de decisões de suas próprias políticas [...], neste sentido, sua estratégia passa a ser bastante eficaz na resposta a questões e identificação de problemáticas levantadas à luz da sua própria autorrepresentação (Meirinho, 2017, p. 269).

A pesquisa-ação participativa é a base metodológica do Photovoice. Inspirado nas ideias de Paulo Freire sobre educação libertadora, esse método valoriza o conhecimento local e propõe uma abordagem horizontal entre pesquisadores e participantes. O objetivo não é apenas documentar uma realidade, mas transformar a forma como é percebida e representada. Os participantes, ao manusear a câmera, assumem o controle sobre sua própria imagem, rompendo com a lógica tradicional da fotografia documental, que muitas vezes reforça a passividade e a subalternização dos retratados.

O Photovoice, entretanto, também apresenta desafios e dilemas. A relação entre fotografia e poder não desaparece simplesmente ao colocar a câmera nas mãos dos participantes. Questões como o acesso à tecnologia, a mediação dos pesquisadores e a circulação das imagens ainda precisam ser cuidadosamente consideradas. Além disso, há o risco de que o próprio processo de autorrepresentação seja influenciado por expectativas externas, limitando sua efetividade como ferramenta de emancipação (Meirinho, 2017).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Ainda assim, o Photovoice representa uma das mais importantes transformações no campo da fotografia documental e da pesquisa visual. Ele desafia estruturas tradicionais de produção de imagens, desloca o centro do poder na fotografia e propõe novas formas de ver e contar histórias. Mais do que um método de registro, é um meio de criar visibilidade para aqueles que, por muito tempo, tiveram suas narrativas contadas por terceiros. O Photovoice não apenas questiona a fotografia documental, mas amplia suas possibilidades, tornando-a um campo de luta pela representação e pelo direito à própria imagem.

Se a modernidade ocidental consolidou formas de ver associadas ao controle, à vigilância e à objetividade (Crary, 2012), as metodologias críticas de imagem, como o Photovoice, propõem um deslocamento. Elas reivindicam outros modos de olhar e de narrar, a partir das experiências vividas pelos sujeitos que, historicamente, foram reduzidos a objetos da imagem. Nesse contexto, a extensão universitária torna-se um espaço estratégico para fomentar não apenas novas produções visuais, mas também novas formas de ver o mundo.

Extensão universitária

A extensão universitária tem se consolidado como uma dimensão essencial da universidade contemporânea, atuando como uma via de mão dupla entre o meio acadêmico e a sociedade. Originalmente concebida como um canal unidirecional para a difusão de conhecimento, a extensão passou a ser reconhecida como um espaço dialógico e transformador, no qual docentes e discentes interagem com a sociedade em processos que combinam ensino, pesquisa e ação social. Esse movimento tem sido especialmente relevante para o desenvolvimento da formação acadêmica, qualificando a trajetória dos estudantes ao ampliar sua vivência prática e engajamento crítico com a realidade.

A inserção da extensão na universidade responde a desafios contemporâneos, como a necessidade de aproximação entre o conhecimento acadêmico e as demandas da sociedade, reforçando a responsabilidade pública das instituições de ensino superior. No Brasil, essa perspectiva tem sido incorporada progressivamente às diretrizes educacionais, reconhecendo a extensão como um elemento fundamental na formação integral do estudante. A extensão desempenha, portanto, um papel essencial na relação entre universidade e sociedade, permitindo que o conhecimento acadêmico ultrapasse os limites da sala de aula e se concretize

em práticas sociais. Além disso, a extensão possibilita a abertura de portas da universidade para abrigar os saberes populares oriundos de concepções plurais, superando o cientificismo acadêmico.

Mais do que um canal de transmissão de saberes, a extensão configura-se como um espaço de troca, no qual docentes, discentes e comunidade interagem em um processo de aprendizado mútuo. Essa perspectiva rompe com modelos assistencialistas e reforça a importância da universidade como agente ativo na superação de desigualdades sociais.

Nesse contexto, o projeto Fotografia Contemporânea, da UFRJ, exemplifica como a extensão pode atuar como ponte entre o saber acadêmico e a realidade da sociedade. Utilizando a fotografia como meio de expressão e reflexão, e adotando o método Photovoice, o projeto estimula a comunidade a registrar suas próprias vivências e narrativas visuais, ressignificando sua relação com o espaço urbano e seus territórios afetivos. Mais do que ensinar técnicas fotográficas, a iniciativa propõe uma experiência dialógica em que a universidade aprende com a comunidade e, juntas, constroem novas formas de percepção do mundo.

O projeto, desenvolvido no contexto do ensino de fotografia em favelas do Rio de Janeiro, insere-se nessa lógica ao articular o conhecimento técnico e estético da imagem com as experiências e realidades dos participantes. Mais do que um espaço de aprendizado técnico, o projeto propõe a fotografia como ferramenta de expressão, registro e crítica, promovendo uma abordagem horizontal na qual a universidade aprende tanto quanto ensina.

Criado em 2015, o projeto surgiu a partir de diálogos entre pesquisadores (eu, Raphael Pizzino, e Pedro Sánchez, professor associado do curso de artes visuais, gravura da Escola de Belas Artes, da UFRJ), em que assumimos o propósito de democratizar o ensino da fotografia, tornando acessível o aprendizado técnico e conceitual da imagem para um público amplo. Inicialmente, as aulas ocorriam nas salas de aula da EBA/UFRJ, abertas à sociedade e gratuitas, mas restritas ao ambiente acadêmico. Em 2022, uma nova etapa do projeto teve início com a parceria firmada com a ONG Favela Mundo, possibilitando a ampliação do alcance da iniciativa e sua inserção em territórios periféricos. O curso foi levado primeiramente à Rocinha, posteriormente ao Caju e, em 2024, chegou ao Morro da Babilônia.

A proposta do curso é oferecer uma introdução à fotografia, utilizando *smartphones* como ferramenta principal para garantir acessibilidade. Para

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

complementar a experiência prática, algumas câmeras são disponibilizadas ao longo do curso. A metodologia combina teoria e prática, abordando a história da fotografia, técnicas básicas, controle da exposição, luz e cores, composição, percepção visual, desenvolvimento de linguagem e construção de narrativas. Além disso, o curso enfatiza a seleção e edição de imagens e propõe uma reflexão crítica sobre a fotografia, estimulando o pensamento sobre a produção visual.

A prática fotográfica proposta no curso busca inspiração no uso da fotografia como meio para amplificar vozes e estimular narrativas visuais que emergem de experiências individuais e coletivas. Ao fotografar suas próprias realidades, os participantes do curso constroem registros que extrapolam a dimensão estética e passam a ser instrumentos de reflexão e afirmação de identidade. Esse processo possibilita que os sujeitos ocupem um espaço ativo na construção de suas próprias representações, promovendo uma ressignificação do olhar sobre os territórios e as histórias que neles se desenvolvem.

Mais de 200 alunos já passaram pelo projeto, e alguns encontraram na fotografia um caminho profissional, passando a utilizá-la como fonte de renda. Esse aspecto ressalta o impacto do projeto não apenas na formação artística e conceitual dos participantes, mas também na ampliação de suas possibilidades econômicas. A fotografia, nesse sentido, se apresenta também como uma ferramenta de autonomia financeira.

A extensão universitária, ao promover o diálogo entre a universidade e a sociedade, possibilita não apenas a disseminação do conhecimento acadêmico, mas também a construção de espaços de troca. Os impactos dessa iniciativa se manifestam de diversas formas, seja no desenvolvimento de novas perspectivas profissionais, na ampliação do repertório cultural ou no fortalecimento de identidades e pertencimentos. Um exemplo significativo é a trajetória de Leonardo Vieira dos Santos, morador da Vila Kennedy, cujo envolvimento com o projeto ressignificou sua relação com a fotografia e seu território. Seu relato evidencia a potência da fotografia como instrumento de luta política individual e coletiva:

> A minha preocupação quando comecei a estudar fotografia era a de poder provocar mudanças no lugar onde eu moro. Eu não sabia como exatamente, mas sabia que precisava provocar essas mudanças. Por isso, eu já havia participado de alguns projetos sociais. Eu penso em transformar o meu espaço em um lugar melhor para se viver, por meio do conhecimento, do capital cultural, do capital social, enfim, da educação

> e da cultura. O projeto ajudou a fortalecer a minha vocação para ter consciência de classe e de raça. Foi quando eu decidi entregar a minha monografia de graduação em Ciências Sociais na UERJ na forma de um documentário que percebi que eu não tinha o conhecimento técnico necessário em audiovisual. Então, o projeto foi essencial para que eu pudesse dominar a linguagem para me expressar, além de ter acumulado um bom capital social. Foi uma oportunidade de fazer isso num curso de portas abertas, gratuito e dentro da favela. O resultado disso é que hoje nós vamos gravar um curta que eu roteirizei. "Partir, voltar e repartir", como diz o Emicida: poder voltar pro meu bairro e trazer coisas. Poder apresentar para os mais jovens que existem possibilidades para além do crime organizado e dessa ideia presente nas favelas que glamouriza os criminosos de arma, de fuzil na mão. Então o meu grande objetivo é esse, poder influenciar os jovens do meu bairro pela arte (Santos, 2025).

Ao fim de cada semestre, os alunos realizam um projeto final, no qual desenvolvem uma série fotográfica de tema livre. Essa produção culminou na exposição Olhares (figura 1), realizada em outubro de 2024, no anfiteatro do Parque Bondinho do Pão de Açúcar, espaço que possibilitou a visibilidade e a valorização do trabalho dos alunos, além de ampliar o diálogo entre as imagens produzidas e o público.

A aplicação do método Photovoice no projeto se deu de forma integrada ao ensino da fotografia, partindo do entendimento da imagem não apenas como um registro, mas como um instrumento de construção de narrativas visuais e disputas simbólicas. Desde o início do curso, os participantes eram incentivados a pensar criticamente sobre o ato fotográfico, considerando a criação da imagem um gesto político e social.

O processo envolvia uma combinação de aulas teóricas, exercícios práticos e discussões coletivas. Durante as aulas, trabalhamos a relação entre fotografia e representação, enfatizando como a imagem pode tanto reforçar estereótipos quanto atuar na ressignificação das identidades. Esse debate, embasado no pensamento de Stuart Hall,[3] era fundamental para que os participantes compreendessem o potencial transformador da fotografia, especialmente em contextos periféricos.

A prática fotográfica era conduzida com base em dois eixos centrais: a experimentação técnica e a construção narrativa. Como destacou uma das alunas,

---

[3] Especialmente na obra *Cultura e representação* (Hall, 2016).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Além de aprender muitas técnicas fotográficas, sempre fomos incentivados a ver o mundo ao nosso redor de uma forma criativa, nova e crítica, frisando que a fotografia é uma ferramenta de trabalho, mas também de transformação social. Tivemos aulas práticas maravilhosas, diversas discussões teóricas e atividades em grupo com o intuito de explorar os aspectos da fotografia, desde composição e iluminação até edição de imagem. Aprendemos a fotografar no celular, mas tivemos acesso a câmeras profissionais, o que particularmente me ajudou muito porque também faço alguns trabalhos profissionais e queria muito entender melhor. O meu momento mais especial nessa jornada foi o projeto final do curso, onde tive a oportunidade de expor um trabalho que sempre quis fazer, no Pão de Açúcar, e levar minha Avó lá pela primeira vez, para celebrar. Inesquecível. Sinto que depois dessa experiência, ganhei mais confiança na fotografia e foi também um espaço de crescimento pessoal, que reflete diretamente na minha criatividade (Germano, 2025).

Figura 2
Patrícia Germano, fotografia da série Júlio Salvador,[4] Rio de Janeiro, 2024 (foto cedida pela autora)

[4] Em seu projeto final, Patrícia Germano descreve o trabalho da seguinte forma: “Nesta coleção de imagens celebramos a trajetória de Júlio Salvador, um atleta de boxe de 20 anos que representa a força e a determinação de sua comunidade. Com um histórico de superação e dedicação, ele não apenas se destaca nos ringues, mas também inspira jovens ao seu redor. Este projeto visa não apenas mostrar as habilidades de um lutador, mas também contar a história de uma vida dedicada ao esporte e à construção de um futuro melhor para sua comunidade. Aqui, o boxe vai além das quatro cordas: é um símbolo de esperança, disciplina e transformação. Através destas imagens, convidamos você a conhecer a jornada deste atleta e a essência de seu trabalho na promoção do esporte como ferramenta de mudança social”.

Figura 3
Patrícia Germano, fotografias da série Júlio Salvador, Rio de Janeiro, 2024 (fotos cedidas pela autora)

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

A acessibilidade da fotografia foi uma preocupação central do projeto, por isso, as câmeras de celular foram utilizadas como ferramenta principal. Também disponibilizamos, no entanto, câmeras profissionais para ampliar a experimentação técnica, o que foi especialmente significativo para aqueles que desejavam aprofundar-se profissionalmente na área.

Figura 4
Arnesen Vitor Mateus Antunes, 2024, fotografia utilizada em seu trabalho final no curso (foto cedida pelo autor)

O ápice do curso era o projeto final, no qual os participantes desenvolviam séries fotográficas autorais. Essa atividade se consolidava como um espaço de expressão subjetiva e política, em que cada um trazia uma narrativa própria, muitas vezes atravessada por questões sociais relevantes. A apresentação dos trabalhos era momento profundamente significativo. Durante essas exposições individuais, os alunos compartilhavam não apenas suas imagens, mas também suas histórias e motivações. Muitos se emocionavam ao falar sobre suas experiências e eram calorosamente aplaudidos pelo grupo, reforçando a importância do reconhecimento e da valorização de suas narrativas. Entre os trabalhos apresentados, ancestralidade, carnaval, violência, negritude periférica e transtorno do espectro autista na infância foram alguns dos temas abordados.

Figuras 5 e 6
Áthila Reis Alves de Carvalho, 2024, fotografias utilizadas em seu trabalho final no curso (fotos cedidas pelo autor)

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Conclusões

No século 19, a fotografia estava atrelada à emergência de um olhar objetivo e científico, vinculado à modernidade industrial. Entretanto, como Crary (2012) nos lembra, os dispositivos ópticos daquela época já atuavam na reconfiguração da percepção, estabelecendo o que seria visível, observável e mensurável. Hoje, no contexto das práticas coletivas de imagem em territórios periféricos, a fotografia retoma esse papel de moldar a percepção, mas agora tensionando as lógicas dominantes de representação. O uso do *smartphone*, por exemplo, pode ser entendido como uma nova técnica do observador – uma ferramenta que não apenas capta imagens, mas permite a construção crítica de narrativas visuais por sujeitos historicamente silenciados.

Desde sua formulação, o Photovoice foi incorporado e adaptado por diversos campos, extrapolando os limites da saúde pública e sendo apropriado por projetos voltados para educação e arte. No contexto brasileiro contemporâneo, especialmente em favelas, o método adquire novas camadas ao dialogar com questões ligadas ao racismo, desigualdade social, violência e apagamento cultural. Como o Photovoice foi originalmente concebido no contexto rural da China, sua aplicação em territórios urbanos periféricos no Brasil exige novas mediações metodológicas. A proliferação de *smartphones*, a onipresença das mídias sociais e os conflitos simbólicos em torno da imagem nesses territórios tornam necessário adaptar os princípios originais do método para responder a uma realidade mais mediada, hiperconectada e politicamente disputada. Assim, o método é atualizado ao ser articulado com práticas de extensão universitária, que promovem espaços de produção coletiva de conhecimento e de reivindicação estética e política.

A experiência de coordenar e lecionar no projeto tem sido profundamente transformadora para meu processo como artista e pesquisador em artes visuais. O entusiasmo dos participantes, sua imersão no aprendizado técnico e o desejo de contar suas próprias histórias por meio da fotografia evidenciam a potência desse processo. A extensão universitária, nesse contexto, se apresenta como um instrumento fundamental de formação e troca, em que a universidade não apenas ensina, mas também aprende com os territórios e seus sujeitos, construindo coletivamente novas formas de ver e narrar o mundo. Por sua vez, a fotografia ultrapassa o mero registro visual e se consolida como instrumento de luta política.

Raphael Czamanski Pizzino *é fotógrafo, mestre e doutorando em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Coordena o curso de extensão Fotografia Contemporânea da UFRJ, onde também atua como técnico-administrativo.*

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. 1. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Paulo Cezar Castanheira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

ENTLER, Ronaldo. Imaginários que cativam: sobre as representatividades da fotografia documental. *Zum Revista de Fotografia*, 5 fev. 2025. Disponível em: https://revistazum.com.br/colunistas/imaginarios-que-cativam/. Acesso em 10 fev. 2025.

ENTLER, Ronaldo. *Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea*. Catálogo da exposição "A invenção de um mundo. Coleção da Maison Européenne de La Photographie / Paris". São Paulo, Itaú Cultural. Curadoria de Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso, 2009.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. São Paulo: Editora Senac, 2020. Edição digital.

GERMANO, Patrícia. Depoimento. Entrevistador: Raphael Pizzino. Audioconferência, Rio de Janeiro, fev. 2025.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *Estéticas e políticas da representação na fotografia contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador/Bauru: Udufba/Edusc, 2012.

MEIRINHO, Daniel. O olhar por diferentes lentes: o photovoice enquanto método científico participativo. *Discursos Fotográficos*, v. 13, n. 23, p. 261-290, 2017. DOI: https://doi.org/10.5433/1984-7939.2017v13n23p261. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/26989. Acesso em 8 fev. 2025.

SANTOS, Leonardo Vieira. Depoimento. Entrevistador: Raphael Pizzino. Audioconferência, Rio de Janeiro, fev. 2025.

WANG, Caroline. Youth participation in photovoice as a strategy for community change. *Journal of Community Practice*, v. 14, n. 1-2, p. 147-161, 2006.

WANG, Caroline. Photovoice: concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education & Behavior*, v. 24, n. 3, p. 369-387, 1997. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/109019819702400309. Acesso em 10 fev. 2025.

Artigo submetido em fevereiro de 2025 e aprovado em junho de 2025.

Como citar:
PIZZINO, Raphael Czamanski. Narrativas visuais e luta política: a fotografia contemporânea na extensão universitária. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 252-273, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ ae.n49.14. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae