

# Imagem, educação e cultura: a formação em fotografia pelas instituições formais e informais de ensino no país

**Ricardo Silva de Hollanda**

Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - Rio de Janeiro, RJ - Brasil, com período sanduíche em Universidade Autònoma de Barcelona (UAB) - Barcelona - Espanha.

Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) - Rio de Janeiro, RJ - Brasil.

<http://lattes.cnpq.br/7871933069895739>

*E-mail:* riovisual@gmail.com

Publicado em: 12/10/2018.

## RESUMO

Síntese histórica dos antecedentes da fotografia e sua gênese na educação da imagem fotográfica no Brasil, com ênfase para as instituições que construíram e contribuíram para o desenvolvimento da fotografia em nosso país, em seus segmentos fundamentais - científico, artístico e documental. Considerações sobre a memória visual, impulsionadora da educação em fotografia documental e jornalística, como resultado do surgimento dos fotoclubes e agremiações na educação informal, fato ocorrido no eixo Rio-São Paulo a partir da década de 40, impulsionado pelo advento de revistas ilustradas. Considerações sobre o *new journalism* e sua contribuição na percepção fotodocumentarista, através de narrativas visuais pelo interior do país, na visão do fotógrafo. A consolidação da produção da imagem fotográfica e do fotojornalismo moderno no Brasil, na década de 1960, consequência das Oficinas de Fotografia criadas no MAM (Museu de Arte Moderna), a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), seguidos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Universidade Federal Fluminense (UFF), a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O ensino formal e livre surge na década seguinte, com o Senac, a Alliance Française e, sobretudo, o Núcleo de Fotografia da Funarte, posteriormente Instituto Nacional de Fotografia (Infoto), criado em 1986, sob a gestão do pesquisador e fotógrafo Pedro Vasquez, que estimulou a criação de cursos e escolas de fotografia em todo o país. A experiência do projeto Programa de Referência Visual, implementado na UERJ pelo professor, pesquisador e fotógrafo Ricardo de Hollanda, que gerou, em 2006, o Laboratório de Pesquisas em Imagem Documental e Jornalística, com o objetivo de produzir, sistematicamente, registros fotográficos sobre os espaços urbanos na cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras chave:** Imagem. Memória. Educação em fotografia. História da fotografia.

## **Image, education and culture: training in photography by formal and informal educational institutions in the country**

### **ABSTRACT**

*Historical synthesis of the history of photography and its genesis in the education of the photographic image in Brazil, with emphasis on the institutions that have built and contributed to the development of photography in this country, in its fundamental scientific, artistic and documentary segments. Considerations on visual memory, a driver of education in documentary and journalistic photography, as a result of the emergence of photo clubs and associations in informal education, a fact that occurred in the Rio-São Paulo axis from the 1940s, driven by the advent of illustrated magazines. Considerations about new journalism and its contribution in the photodocumentarist perception, through visual narratives by the interior of the country, in the photographer's vision. The consolidation of the production of the photographic image and the modern photojournalism in Brazil in the 60s, a consequence of the Photography Workshops created in the Museum of Modern Art (MAM), the Higher School of Industrial Design (ESDI), followed the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), the Fluminense Federal University (UFF), the Rio de Janeiro State University (UERJ). The formal and free education emerges in the following decade, with SENAC, the Alliance Française and the FUNARTE Photography Center. Finally, considerations about the experience of the Program on Visual Reference, implemented at UERJ by Ricardo de Hollanda, a professor, researcher and photographer, who created the Research Laboratory for the Documentary and Journalistic Image in 2006 with the goal of systematically producing records photographs about urban spaces in the city of Rio de Janeiro.*

**Keywords:** Image. Memory. Photography education. History of photography.

## **Imagen, educación y cultura: la formación en fotografía por las instituciones formales e informales de enseñanza en el país**

### **RESUMEN**

*Síntesis histórica de los antecedentes de la fotografía y su génesis en la educación de la imagen fotográfica en Brasil, con énfasis para las instituciones que construyeron y contribuyeron al desarrollo de la fotografía en nuestro país, en sus segmentos fundamentales - científico, artístico y documental. Consideraciones sobre la memoria visual, impulsora de la educación en fotografía documental y periodística, como resultado del surgimiento de los fotoclubes y agremiaciones en la educación informal, hecho ocurrido en el eje Rio-São Paulo a partir de la década del 40, impulsado por el advenimiento de revistas ilustradas. Consideraciones sobre el nuevo periodismo y su contribución en la percepción fotodocumentarista, a través de narrativas visuales por el interior del país, en la visión del fotógrafo. La consolidación de la producción de la imagen fotográfica y del fotoperiodismo moderno en Brasil, en la década de 1960, consecuencia de los Talleres de Fotografía creados en el MAM (Museo de Arte Moderno), la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI), seguidos por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), la Universidad Federal Fluminense (UFF), la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ). La enseñanza formal y libre surge en la década siguiente, con el Senac, la Alliance Française y, sobre todo, el Núcleo de Fotografía de la Funarte, posteriormente Instituto Nacional de Fotografía (Infoto), creado en 1986, bajo la gestión del investigador y fotógrafo Pedro Vasquez que estimuló la creación de cursos y escuelas de fotografía en todo el país. La experiencia del proyecto Programa de Referencia Visual, implementado en la UERJ por el profesor, investigador y fotógrafo Ricardo de Hollanda, que generó, en 2006, el Laboratorio de Investigaciones en Imagen Documental y Periodística, con el objetivo de producir, sistemáticamente, registros fotográficos sobre los " espacios urbanos en la ciudad de Río de Janeiro.*

**Palabras clave:** Imagen. La memoria. Educación en fotografía. Historia de la fotografía.

## A IMAGEM DOCUMENTAL E SEUS ANTECEDENTES SOBRE A EDUCAÇÃO FOTOGRÁFICA NO BRASIL

Fato indiscutivelmente marcante no estudo da história da fotografia é o conhecimento de que suas origens e trajetórias encontraram-se indelévelmente ligadas aos trabalhos de Edgwood, Herschel, Niépce, Bayard, Talbot e Petzval, entre outros estudiosos. Além de notório conhecimento científico nas áreas da física, da ótica e da química, também foram considerados pioneiros no desenvolvimento da imagem fotográfica, contribuindo, dessa maneira, para a sua ampla difusão no meio científico.

O primeiro, Thomas Edgwood (1771-1805), inglês, juntamente com outro pesquisador da mesma nacionalidade, Humphrey Davy (1778-1829), conseguiu o registro da imagem sem fixá-la. John Herschel (1792-1871), astrônomo de origem inglesa, indicaria, em 1819, a ação do hiposulfito de sódio como fixador da imagem registrada. No entanto, Joseph-Nicéphore Niépce (1765/1833), litógrafo e pesquisador francês, foi considerado pelos estudiosos como o inventor da fotografia (FRIZOT, 1994; ROUILLE, 1982 e SOUGEZ, 1999).

Na história da fotografia, outros nomes contribuíram decisivamente para a evolução dos processos fotográficos, como o francês Hipolyte Bayard (1801-1887), com suas pesquisas fotoquímicas, consideradas como a prefiguração do sistema difundido por Daguerre. Além dele, William Henry Fox Talbot, arqueólogo e químico inglês que desenvolveu e aperfeiçoou o *calótipo* - um sistema que permitia a reprodução em série a partir do original, em 1840.

Embora alguns historiadores atribuam a Louis Daguerre, artista francês, pesquisas com vapor de mercúrio, o seu mérito teria sido o desenvolvimento de estudos com apoio da sociedade financeira criada junto com Niépce, proporcionando a consolidação das pesquisas até o anúncio oficial do invento fotográfico - o "daguerreotipo"-, ocorrido em 19 de agosto de 1839, na Academia de Ciências de Paris, em discurso pronunciado por Francois Arago (apud SOUGEZ, 1999, p. 25, 29 e 41).

Mas as experimentações iniciais do registro da imagem estavam vinculadas tão somente à utilização desse novo invento, como uma ferramenta capaz de atestar descobertas no campo da ciência. Consolidada a técnica capaz de reter a imagem, sua propagação se notabilizou através do retrato, uma forma de representação artística rapidamente assimilada pela sociedade da época.

O retrato - é interessante que se afirme - não deixa de representar o primeiro momento na documentação fotográfica. É, porém, o aperfeiçoamento da câmera e da material fotossensível que, passando a permitir a apreensão do movimento, irá promover a prática da fotografia documental com caráter urbano. Estimulado por essa nova tecnologia e pelos resultados obtidos, o fotógrafo ganhou as ruas e passou a documentar seus espaços e seus habitantes.

Nessa perspectiva histórica, o ponto de partida para o presente artigo pontuou a última década do século XIX, quando são identificadas três das vertentes fundamentais da fotografia: a científica, a artística e a documental. Para isso, visamos tanto os percursos traçados pela fotografia documental, quanto suas características, capazes de distingui-la diante de outras linguagens existentes na educação e na cultura.

Por fim, há o período que se estende aos dias atuais e apresenta sua natureza interdisciplinar, cuja aplicação expandiu-se desde a informação científica original para a tecnológica e industrial, até chegar à arte e à educação, de acordo com Pinheiro (1994). Assim, completa a autora, 'a informação que trata esta área não está mais confinada apenas à Ciência e pode se estender mais ainda pela internet'.

Essa afirmativa é próxima às nossas indagações, dúvidas e possíveis esclarecimentos, sobre as estratégias e percepções em produção de imagens que caracterizam a fotografia documental urbana, sua correlação entre conteúdos históricos, estéticos e ideológicos para alcançar o referencial possível e integrar a ação do fotógrafo com a atitude do cientista da informação.

Seguindo essa linha de raciocínio, baseamo-nos em critérios fronteiriços entre a arte, a técnica e a ideologia<sup>1</sup> - presentes em imagens fotográficas organizadas -, relacionando-as ao modo de produção documental urbano, com o propósito de estimar e avaliar o nosso enfoque. Estabelecer tais critérios permitiu-nos dimensionar a importância e a significação que o produtor de imagens representa em relação ao resultado proveniente da qualidade de suas imagens.

Com advento da Revolução Industrial, a fotografia e o aperfeiçoamento e sofisticação dos sistemas de impressão, através do *half tone*, que oferecia uma gama variada de tonalidades na impressão em preto e branco (a única possível na época), o cenário editorial se ampliou e expandiu o número de publicações periódicas, entre jornais e revistas.

Na segunda metade de século XIX, essas publicações ultrapassavam algumas centenas de títulos e, no início da década do século XX circulavam, na Europa, quase 2.000 publicações, entre jornais e revistas que, em escala geométrica, atingiriam mais de 100 mil periódicos no final do século (BAHIA, 1990).

Na primeira década do século XXI, com o incremento da linguagem digital na mídia impressa e a disseminação das redes sociais, a informação se propagou de modo vertiginoso, chegando até ao fechamento de vários jornais e revistas que atuaram entre os meados do século XIX e início do século XX.

De acordo com o Instituto Verificador de Comunicação (IVC), que mapeia as edições impressas e digitais, a circulação do jornal *Folha de São Paulo*, considerado o maior jornal do país, caiu da média diária de 352.925 exemplares, no primeiro semestre de 2015, para 304.594 exemplares no primeiro semestre de 2016 (Meio & Mensagem, 2017).

<sup>1</sup>Sobre o assunto, sugerimos as seguintes leituras: HARVEY, C. *Industrialisation and culture 1830-1914*. London: McMillan; Oxford University Press, 1970; BURGIN, Victor. *Thinking photography*. London: McMillan, 1982; GERNSHEIM, Helmut; Gernsheim, Alison. *The history of photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*. London; New York: McGraw Hill, 1955. 2v. DAW, Ades. *Fotomontage*. Tradução de Elena Llorens Pujol. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. SCHARF, A. *Art and photography*. Darmondsworth: Pelican, 1974. CRARY, Jonathan. *Téchniques of the observer*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

Devemos considerar também que a existência da televisão com seus produtos específicos, ao lado da internet, possibilitou o alcance da informação para todo o planeta, de modo instantâneo. São imagens e textos produzidos e direcionados, diariamente, ao cidadão comum.

Nesse contexto, a imagem fotográfica passou a desempenhar papel relevante para a sociedade mundial. Não há atividade humana que não utilize a imagem fotográfica como documento constituído de cultura e memória. Sendo de fácil compreensão e acessível a todos, permite a reflexão e percepção das nuances informacionais complementares à leitura impressa. Podemos afirmar, então, que a fotografia é o espelho com memória. Pelo olhar singular e subjetivo do fotógrafo, a informação visual é transferida para o leitor comum, com emotividade.

Entretanto, esse olhar seletivo e subjetivo é, também, do editor que olha, vê e seleciona a fotografia. O impacto da informação visual a ser veiculada depende também de sua sensibilidade. Só assim poderá tornar-se um documento importante para a compreensão da sociedade - uma fonte primária preciosa para a arte e a educação.

Após a Primeira Guerra Mundial, a fotografia foi impulsionada pelo surgimento de mais jornais e revistas, nos quais páginas ilustradas por desenhos cederam seus espaços às imagens fotográficas que refletiam o cotidiano urbano. No início da década de 1920, por exemplo, as publicações alemãs, inglesas e francesas (*Berliner Illustriert Zeitung*, *The Illustrated London*, *Le Journal Illustrée*) foram responsáveis pelo uso intenso de imagens fotográficas.

Nascia ali o fotojornalismo, introduzido e aperfeiçoado, mais tarde, pela revista francesa *Vu* (1928) que influenciou os criadores da revista americana *Life* (1936), em cujas páginas predominavam imagens fotográficas.

Na época, a natureza narrativa apresentada por destacados periódicos já assinalava a tendência para o documental. A concepção de memória visual daquele período cristalizou-se no ideário educacional com a fotografia documental.

Ao final da década de 40 surgiram, na Europa e nos Estados Unidos, vários centros de estudos e pesquisas em imagem fotográfica, notadamente, em universidades americanas. No Brasil isto só ocorreu em fins da década de 1950, após o surgimento das revistas ilustradas *O Cruzeiro*, *Senhor e Manchete*, além de iniciativas autônomas advindas dos fotoclubes e agremiações do gênero.

## **DÉCADA DE 1950: O CRUZEIRO, OS FOTOCLUBES E O APRENDIZADO INFORMAL**

Apesar do surgimento de *O Cruzeiro*, em 1928, como novidade para o fotojornalismo ilustrado brasileiro, não havia escolas de arte ou centros de ensino técnico com vistas ao aprendizado da imagem fotográfica no país (PEREGRINO, 1998). As exceções restringiam-se aos fotoclubes, que se limitavam às atividades entre os seus associados. Um ótimo exemplo foi o Foto Clube Bandeirantes (SP) criado em 1938 (COSTA, 1995, p.13), com uma visão elitista e continuadora do modo de ver clássico e acadêmico sobre a imagem fotográfica (BAHIA, 1990). Este cenário se estenderia até meados da década de 1950, quando houve o impulso natural pela consolidação do fotojornalismo moderno e atuante, nos periódicos nacionais influenciados pelo novo paradigma, o *new journalism*, implementado em jornais norte-americanos (BAHIA, 1990).

Durante os anos 50, a revista *O Cruzeiro* apresentou uma equipe de fotógrafos única, composta de artistas fotógrafos como José Medeiros, Ed Keffel, Henry Ballot, Marcel Gautherot e Roberto Maia, entre outros. O redimensionamento de *O Cruzeiro*, a partir da fotografia como elemento ativo da reportagem, a variedade dos assuntos abordados e o surgimento de agências de publicidade com foco decisivo na fotografia foram elementos que fortaleceram a expansão da imagem como linguagem em suportes modernos de informação.

Esse foi o divisor de águas que introduziu a narrativa aos textos e às imagens fotográficas, valorizadas por novas concepções em *design*, introduzidas no *Jornal do Brasil* (1957) e em *Realidade* (1960).

Mas a formação fotográfica entre os artistas, fotojornalistas e fotodocumentaristas ainda era incipiente. O ambiente, como assinalamos, era restrito ao segmento da elite brasileira vinculada aos fotoclubes. No caso do Rio de Janeiro, por exemplo, após intensa atividade entre as décadas de 20 e 30, a fotografia chegou aos anos 50 fragmentada, com a crise do Photo Clube Brasileiro, considerado a agremiação mais importante do país, cujas atividades se encerraram em 1953, segundo Costa (1995, p.82):

[...] entretanto havia alguns grupos que originaram pequenos clubes, como a Associação Carioca de Fotografia (ACF), o Foto Cine Light Clube (FCLC) e a Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF) no Rio de Janeiro e Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF). A união ocorrida entre a ABAF e SFF centralizou a atividade fotoclubística no Rio de Janeiro nessa época[...]

Nomes expressivos destacaram-se nessa época, como os de Chakib Jabor e George Racz, da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, Francisco Azmann, da Associação Carioca de Fotografia e Jaime de Luna, da Sociedade Fluminense de Fotografia. Os fotoclubes foram considerados como propulsores do ensino informal em fotografia.

O novo fotojornalismo, que também incluía o fotodocumentarismo, com ensaios em incursões pelo interior do país, passou a caracterizar-se pela construção da realidade através da visão do fotógrafo. Desse modo, a imagem fotográfica tornou-se um elemento ativo, contendo, entretanto, a mensagem ideológica do autor, também direcionada pela linha editorial da revista ou do jornal.

Essa mudança foi a semente do fotojornalismo moderno que tornou o leitor um coparticipante. Isto definiu a decadência dos fotoclubes como centros de formação em fotografia. À medida que o mercado se expandia, aumentava o nível de especialização do fotógrafo e impunha-se a necessidade de profissionalização. Houve, portanto, a mudança do papel social do fotógrafo, no início da década de 1960, com a consolidação do fotojornalismo.

## **FINAL DA DÉCADA DE 1950 E INÍCIO DÉCADA DE 60: A PRODUÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NA CONSOLIDAÇÃO DO FOTOJORNALISMO MODERNO NO PAÍS**

Em 1957 houve a transformação mais significativa na imprensa brasileira, com a reformulação conceitual do *Jornal do Brasil* – seja pelo aspecto editorial como pelo design gráfico-visual. A fotografia, neste caso, assumiu um posicionamento determinante, tornando-se parte integrante da informação jornalística e, não apenas, um adendo à estrutura do texto. Reformulação sem precedentes que influenciou uma geração e promoveu o interesse dos jovens para a fotografia, como instrumento de comunicação visual ao lado do texto. Duas estruturas informacionais complementavam-se: denotação e conotação.

Os anos 1960 apresentaram fertilidade considerável na produção de imagens no jornalismo diário<sup>2</sup>, semanal e mensal, principalmente com a introdução do *new journalism*, na década anterior, conforme já mencionado. Com a televisão ainda em preto e branco, o rádio predominava, uma vez que a televisão em cores chegou ao Brasil só na década seguinte. A mídia impressa muito valorizada pela publicidade intensa contava, só no Rio de Janeiro – à época, capital federal -, com 18 diários entre matutinos e vespertinos, além de revistas ilustradas de vários segmentos, o que proporcionava uma demanda extraordinária de imagens impressas.

---

<sup>2</sup>Matutinos: *Jornal do Brasil, Jornal dos Sports, O Jornal, Jornal do Commercio, Gazeta Mercantil, Diário de Notícias, Correio da Manhã, Diário Carioca, Monitor Mercantil*. Vespertinos: *Última Hora, O Globo, A Noite, Diário da Noite, Tribuna da Imprensa, O Dia, A Notícia, Luta Democrática* (nota do autor).

## **DOIS CENTROS FORMADORES DE FOTÓGRAFOS: MAM E ESDI**

O aperfeiçoamento na educação em fotografia passou a contar com novos paradigmas que surgiram com o aparecimento de centros formadores que disseminassem o conceito de ‘ensino do olhar’. A idealização do Museu de Arte Moderna (MAM) em 1958, e a inauguração do Bloco Escola e o Centro de Ensino, para ali funcionar a Escola Técnica de Criação (ETC), no Rio de Janeiro, tornou possível esse aperfeiçoamento em fotografia.

Ali, foram introduzidas novas tendências no exercício da fotografia de natureza artística, publicitária, jornalística e documental.

O centro de ensino surgiu por meio de uma proposta de Max Bill<sup>3</sup> ao sugerir que fosse oferecida também uma escola de *design* nos mesmos moldes da escola de Ulm (a famosa Bauhaus), com a finalidade de desenvolver nos alunos qualidades artísticas. O projeto foi considerado muito inovador, entretanto, apesar dos esforços da diretoria do MAM, não havia recursos de financiamento para a sua permanência. Enquanto existiu com suas oficinas de arte - gravura (Anna Bella Geiger), pintura (Ivan Serpa) e Fotografia (George Racz), entre outras-, marcou um momento inovador no cenário cultural da cidade e tornou-se um ponto de convergência entre os jovens desejosos de apreender e estudar novas formas de comunicação visual.

É inegável que a ETC tenha servido de motivo para a criação da Escola Superior de Desenho Industrial, em 1962, por meio de decreto do governador Carlos de Lacerda. A ESDI apresentava em seu escopo curricular quatro especializações (NIEMEYER, 2009), com ênfase na comunicação visual:

- Fotografia, Cinema e Comunicação Visual;
- Rádio e Televisão;
- Equipamento de Habitação;
- Industrialização de Construção

---

<sup>3</sup>Max Bill foi um designer gráfico, designer de produto, arquiteto, pintor, escultor, professor e teórico do design, cuja obra o coloca entre os mais importantes e influentes designers do século XX.

Provavelmente, esse foi o início da formação efetiva em fotografia, com a geração de artistas fotógrafos que iriam atuar em artes plásticas, em jornalismo, em audiovisual, em agências de publicidade e na imagem fotográfica experimental e documental.

## **DÉCADA DE 1970: SENAC, ALLIANCE FRANCAISE, NÚCLEO DE FOTOGRAFIA DA FUNARTE E O INFOTO**

A década de 1970 foi marcante e decisiva para o desenvolvimento de cursos de fotografia livres, à medida que a imagem fotográfica exercia o fascínio por sua dinâmica na criação artística. Até então marginal, restrita aos experimentos e exposições em fotoclubes, a fotografia passou a conquistar e seduzir um público jovem que percebeu na imagem fotográfica e fílmica um meio de expressão próprio e democrático.

Em prosseguimento ao movimento iniciado pelo fotoclubismo na década de 1930, associado à nova linguagem introduzida pelo jornalismo moderno, na década de 1960, surgiram as escolas livres na formação de fotógrafos. Em 1970, criado e concebido pelo arquiteto e artista plástico Julião Kaulino, surge no Senac<sup>4</sup> do Rio de Janeiro, o primeiro Curso de Profissional em Fotografia, com aulas diárias, ao longo de um ano, divididas em dois semestres e permanecendo até os dias atuais.

Pela primeira vez o aluno era apresentado aos aparatos tecnológicos mais sofisticados, de natureza analógica. Espaços bem planejados com ambientes distintos para a produção da imagem (estúdio) e o processamento da imagem (em laboratório), além de aulas ao ar livre com estudos de luz natural e sua captação pela câmera fotográfica, possibilitavam ao aluno o aperfeiçoamento adequado para exercer, com segurança o seu *métier*.

Foi o grande momento de impulsão ao ensino de fotografia na cidade e no Estado do Rio de Janeiro, pela formação de dezenas de profissionais que ingressaram em periódicos locais, em agências de publicidade e empresas de audiovisual. Anos depois, com a implantação de televisão em cores, esses profissionais seriam admitidos para exercer a função de cinegrafistas, além do aproveitamento na produção de imagens em cinema.

Oriundos do Senac, gerações de fotógrafos surgiram e tornaram-se *free-lancers*, fotojornalistas, fotógrafos de publicidade, fotodocumentaristas, cinegrafistas, artistas visuais, entre outras especialidades que a fotografia possibilitou. O nível da informação ampliou-se e sofisticou-se a ponto de consolidar a ideia de memória visual pela imagem fotográfica.

Em julho de 1975, o jornalista e fotógrafo Ricardo de Hollanda, professor do Senac (1970/1975) e autor deste artigo, foi convidado pela direção nacional das Alliance Francaise, no país, a desenvolver cursos livres de fotografia em suas filiais no Rio de Janeiro. Inicialmente, foi apresentado um curso experimental em duas filiais: Tijuca e Méier, com duração de um ano e carga horária de 48 horas por semestre. No ano seguinte, a unidade Botafogo incorporou-se ao projeto de fotografia da instituição.

Durante 14 anos, o Curso de Fotografia das Alliance Francaise se manteve ativo com a disseminação da ideia de fotografia documental urbana por meio de projetos concebidos pelos alunos, que dissecavam o tecido urbano em imagens que compunham narrativas pré-roteirizadas e resultavam em produções fotográficas com características informacionais. Até então, nenhuma outra instituição de natureza particular ou não, havia esboçado e delineado tal concepção em fotografia documental.

Em consequência dessas atividades em fotografia documental urbana, com projetos bem definidos e consequentes surgiu um perfil diferenciado de fotógrafo: o de pesquisador. As atividades fotográficas desenvolvidas nas Alliance Francaise encerraram-se em 1987, com a saída do curador e coordenador.

<sup>4</sup>O Senac (Serviço Nacional do Comércio – RJ) foi a primeira instituição a organizar um curso de fotografia formal, com duração de um ano, no eixo-Rio/SP, em março de 1969.

Em agosto de 1979, a Funarte - Fundação Nacional de Artes, vinculada ao Ministério da Cultura, criou o Núcleo de Fotografia, a partir de uma proposta do fotógrafo Zeka Araújo, que viria a ser também seu primeiro coordenador.

Primeira iniciativa do então Ministério da Educação e Cultura neste campo, o núcleo dispunha de uma galeria de fotografia situada à rua Araújo Porto Alegre 80, sede da Funarte no Rio de Janeiro, onde foi realizada uma série de coletivas - as Mostras de Fotografia - as quais visavam mapear a produção nacional por meio da inclusão de trabalhos de fotógrafos residentes em diversos estados brasileiros.

As 'Mostras de Fotografia' eram acompanhadas de catálogos que continham dezenas de imagens em folhas soltas, de modo a permitir a utilização deste material com finalidade didática, tanto em sala de aula quanto em associações de fotógrafos e outras agremiações.

Visando a incentivar o intercâmbio entre os participantes, bem como proporcionar novas oportunidades de trabalho ou de realização de outros projetos culturais, esses catálogos reproduziam os endereços de todos os expositores.

O Núcleo de Fotografia da Funarte realizava também exposições individuais em sua galeria, assim como ciclos anuais de mostras de audiovisuais, realizadas por fotógrafos oriundos dos mais diversos pontos do país. Outra programação importante eram as palestras que ocorriam às segundas-feiras, quando eram tratados vários temas, com ênfase nas questões de regulamentação da profissão, direito autoral e organização de agências.

O fotógrafo e pesquisador Pedro Vasquez assumiu a coordenação do Núcleo de Fotografia em maio de 1982 e, mais tarde, em 1984 deu lugar à criação do INFoto - Instituto Nacional da Fotografia -, formalizado pela Portaria n. 207, de 18 de maio de 1984, do Ministério da Educação e Cultura.

A criação do INFoto decorreu da necessidade de se estabelecer uma política cultural, em nível nacional, específica para a fotografia. Assim, buscou-se definir e executar estratégias centradas em áreas definidas pela equipe que compunha o INFoto, quais sejam: produção fotográfica, preservação do acervo fotográfico existente e em produção, formação do fotógrafo e demais técnicos em fotografia, assessoria técnica às instituições culturais; bibliografia na área da fotografia, intercâmbio técnico e da produção fotográfica em nível internacional, e pesquisa de materiais.

Essa política tinha como objetivos gerais: estimular, apoiar e divulgar a produção contemporânea da fotografia, conhecer e mapear os diversos movimentos brasileiros; fortalecer as produções regionais, assim como possibilitar o intercâmbio entre as regiões por meio de exposições, publicações e debates; definir e coordenar uma política nacional de preservação, apoiar e estimular os canais de formação e aperfeiçoamento entre profissionais da fotografia; garantir um espaço institucional de reflexão sobre esta produção como obra de arte, signo de cultura, propiciando assim uma leitura estética, semiológica, sociológica e histórica da fotografia.

Uma das preocupações básicas do instituto foi a questão da exemplaridade, entendendo ações que proporcionassem a discussão e a reflexão, e possuíssem conteúdo didático com efeito multiplicador e permanente, buscando ainda suprir as carências da fotografia brasileira.

## **DÉCADA DE 1980: A CONSOLIDAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA EM UNIVERSIDADES E A ESCOLA DE ARTES VISUAIS (EAV)**

Com a criação da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, outras instituições de natureza pública ou privada potencializaram o ensino de fotografia com a inclusão de disciplinas vinculadas às habilitações em jornalismo, publicidade e propaganda, comunicação visual e editoração, entre outras.

Como unidade autônoma, a ECO foi instalada, em 4 de março de 1968, no antigo prédio do Instituto de Eletrotécnica, na Praça da República, 22, com seu corpo docente oriundo, principalmente, do curso de jornalismo da Faculdade Nacional de Filosofia.

Sua estrutura inicial era composta pelo Departamento de Comunicação e cinco outros departamentos, de jornalismo, publicidade e propaganda, relações públicas, audiovisual e editoração.

A posterior mudança para as instalações físicas do câmpus da Praia Vermelha, em 1971, veio acompanhada da reformulação do currículo, da renovação do corpo docente e da criação do curso de pós-graduação, em 1972.

A ECO passou então a constituir-se como uma unidade de ensino, pesquisa e extensão em comunicação social, com quatro habilitações: jornalismo, publicidade e propaganda, produção editorial e, posteriormente, radialismo.

Em 2011 foi criado O Laboratório de Fotografia, Imagem e Pensamento, pelos professores Antonio Fatorelli, Victa de Carvalho e Teresa Bastos, com o objetivo de refletir e fomentar o debate sobre as principais questões referentes à pesquisa e à produção fotográfica contemporânea.

É integrado por professores-pesquisadores, alunos de graduação e de pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.

A Escola de Artes Visuais (EAV) configura-se como centro educacional aberto de formação de artistas e profissionais do campo da arte contemporânea; como polo cultural voltado para a formação de público a partir da realização de exposições e eventos; e como núcleo de documentação, compreendendo uma biblioteca e seu arquivo de documentos históricos sobre arte e artistas.

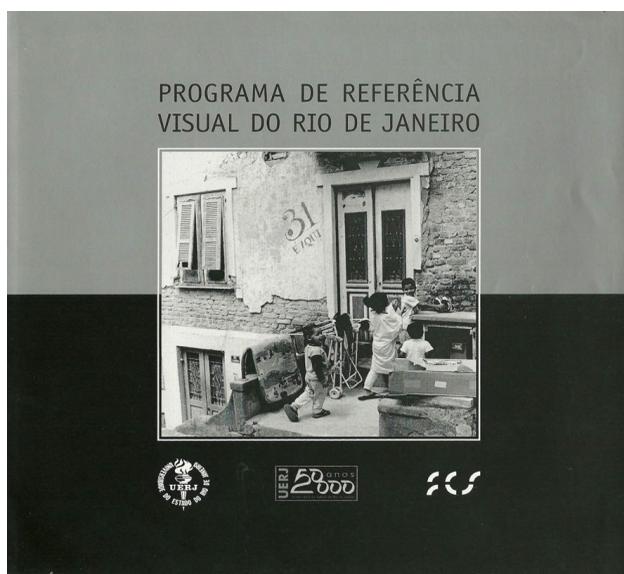
Como referência nacional, com consistente imagem no meio da arte, a EAV busca criar mecanismos internos e linhas de atuação externa que permitam um diálogo produtivo com a cidade e com o circuito de arte nacional e internacional

Fundada por Rubens Gerschman, em 1975, a Escola de Artes Visuais passou a ocupar a mansão em estilo eclético, projetada pelo arquiteto Mário Vodrei, em 1920, no Jardim Botânico. Tombada na época pela Secretaria do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (Sphan), em lugar do Instituto de Belas Artes. Caracterizou-se pela efervescência cultural gerada pelo modelo de escola aberta, como um espaço para novas concepções estéticas, e continua até os dias atuais com essa proposta inovadora.

## O ENSINO DE FOTOGRAFIA NA UERJ: PROGRAMA DE REFERÊNCIA VISUAL DO RJ/ LABORATÓRIO DE PESQUISAS EM IMAGEM DOCUMENTAL E JORNALÍSTICA (LPIDJ)

Em 1991 foi iniciado o projeto de extensão Programa de Referência Visual do Rio de Janeiro, cadastrado na época sob o número PO307, tendo como missão a identificação, produção, edição e disponibilização de imagens fotográficas e digitais sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Figura 1 – Folder do programa



Com a meta de estabelecer o conceito de preservação e difusão da memória social e cultural da cidade de forma sistemática, através do envolvimento do aluno no universo da imagem documental e jornalística, desenvolveu-se o estímulo à educação do olhar sobre a cidade, com observações nos espaços urbanos e suas interações com os habitantes. A criação do Programa de Referência Visual do Rio de Janeiro estimulou uma atividade produtiva de grande valor e representativa para os estudantes de graduação, ao aproximá-los da cidade, espaço no qual atuariam como profissionais em comunicação social. A premissa do projeto baseava-se nos princípios de John Collier (1973).

É através da percepção visual e auditiva que nos relacionamos com as pessoas à nossa volta, e o conhecimento adquirido dos fenômenos culturais é controlado por nossa habilidade em corresponder e compreender. A câmera fotográfica ou digital apresenta um sistema ótico sem processo seletivo que, sozinha, não oferece meios para contornar a necessidade que temos em experimentar a sensibilidade perceptiva. É sempre contraproducente permitirmos que a técnica se interponha entre o fotógrafo, as circunstâncias humanas que o envolvem, as minúcias da observação e o seu critério de escolha. Raras vezes a carência de perícia técnica provoca um obstáculo nesses três campos que envolvem o ato de fotografar.

Para o autor, somente a sensibilidade humana poderia abrir os “olhos” da câmera de forma significativa para a natureza fragmentada da vida moderna. Essa fragmentação estava focada nos locus urbanos que caracterizavam a cidade do Rio de Janeiro. Espaços com dinâmica própria, personagens distintos e arquitetura específica e com significados diferentes.

Em 1993 iniciou-se o incremento dessa produção e, 20 anos após, estimava-se cerca de 18.450 fotografias editadas, em preto e branco, sobre o centro do Rio de Janeiro e seus arredores. Isto resultou em um banco de imagens exemplar e original, no qual era possível elaborar estudos visuais de bairros periféricos ao centro, palcos das primeiras povoações do Rio de Janeiro, por exemplo.

A documentação visual regular e ininterrupta, ao longo dos semestres, resultou na criação de um acervo de imagens fotográficas classificadas e identificadas pelos *locus urbanos* como o Corredor Cultural, Lapa, Praça XV, Cinelândia, Rua do Ouvidor, SAARA, Paço Imperial, Ilha Fiscal, Av. Rio Branco, Morro da Conceição, e bairros como Vila Isabel, Urca, Copacabana, São Cristóvão, Méier, entre outros.

Em 1996, foram incorporadas novas imagens graças ao convênio firmado entre a Secretaria de Habitação e Assuntos Fundiários e a Faculdade de Comunicação Social da UERJ.

O referido acordo estabelecia o financiamento de material fotossensível com as despesas de condução pela secretaria, cabendo aos alunos do Departamento de Jornalismo, sob a coordenação deste autor, a produção e o processamento da imagem. Isto resultou, entre outros registros, a produção visual da comunidade de pescadores de Niterói e do Rio de Janeiro.

Durante dois anos foram produzidos 380 filmes (cerca de 11.400 imagens) cuja edição final resultou em 6.230 imagens. Coube à Secretaria de Assuntos Fundiários a guarda de 50% do acervo e os outros 50% para a UERJ. Desse modo, junto à coleção existente com imagens sobre a cidade do Rio de Janeiro, agregamos mais de 3.115 fotografias (negativos de primeira geração) sobre a comunidade de pescadores do Rio de Janeiro e de Niterói.

Em 2000, a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) forneceu aporte financeiro ao programa que possibilitou não só a produção de 250 filmes, com 2.830 fotografias editadas, além da aquisição de equipamentos fotográficos e material fotossensível. Com a absorção das 2.830 imagens, o Programa de Referência Visual do Rio de Janeiro atingiu o universo de 5.945 imagens fotográficas em preto e branco no ano de 2002. Essa produção estabeleceu um viés na graduação, na extensão e na pesquisa, ao possibilitar o desenvolvimento de projetos adequados, de caráter multidisciplinar, com a imagem fotográfica e digital como referencial.

O projeto obteve a melhor avaliação, de acordo com o DEPEXT/SR3, em 1996, 1997, 2000 e 2006, no âmbito da Faculdade de Comunicação Social. Além disso, foi muito bem avaliado pela Faperj, que julgou procedente a ideologia do projeto e seus objetivos para a criação de um sistema em rede de informação visual. Cabe destacar que os aportes financeiros proporcionados pela Secretaria de Habitação e Assuntos Fundiários do Estado do Rio de Janeiro e pela Faperj revestiram-se de sucesso em seus objetivos.

Por se tratar de uma atividade que exigia a elaboração de roteiros visuais sistematizados sobre o espaço urbano da cidade, foi sugerida, em 2008, a criação do Laboratório de Pesquisas em Imagem Documental e Jornalística (LPIDJ) aprovado pelo Colegiado do Depto. de Jornalismo e pelo Conselho Departamental da Faculdade de Comunicação Social, com vistas aos estudos e pesquisas formais em fotografia documental e jornalística, a partir do que era produzido no Programa de Referência Visual.

Posteriormente, o Laboratório de Pesquisas em Imagem Documental e Jornalística (LPIDJ) foi formalizado através do AEDA 060, da Reitoria, em outubro de 2008.

Em ação conjunta e fundamentada na documentação fotográfica, o Programa de Referência Visual do Rio de Janeiro e o Laboratório de Pesquisas em Imagem Documental e Jornalística (LPIDJ) oferecem subsídios às diversas áreas acadêmicas, proporcionando não só o enriquecimento em pesquisas, mas estimulando edições de publicações na área da memória visual e cultural do Rio de Janeiro.

Alguns exemplos de imagens documentais são mostrados sobre a Colônia de Pescadores do Posto 6, em Copacabana, Rio de Janeiro, datadas do ano 2000.

Figura 2 – Programa de Referência Visual do RJ/UERJ. Copacabana/2000.



Figura 3 – Programa de Referência Visual do RJ/UERJ. Copacabana/2000



Figura 4. Programa de Referência Visual do RJ/UERJ. Copacabana/2000.



## A CIDADE COMO ESPAÇO SOCIAL DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Sob determinadas situações, a cidade é o espaço social no qual a imagem fotográfica/ digital tem percorrido, pelas suas lentes, deflagrando uma documentação expressiva desde o século XIX.

A fotografia documental urbana sempre encontrou analogias e diversidades com a cidade, quando estabelece a sua expressividade secreta, evidenciada pelo detalhamento e a dissecação dos *locus urbanos*, para recolher, sem gestos sentimentais, as marcas do privado no cenário público. Essa é a razão pela qual a imagem fotográfica ou digital está visceralmente ligada à cidade. Uma depende da outra.

Através da produção visual urbana, a relação da imagem fotográfica com a cidade, seja película ou digital, permite uma convergência latente, pois esta é o elo de uma modernidade. A cidade torna-se um tema privilegiado e tradicional para a imagem documental, de tal modo, que a paisagem urbana pode ser considerada como um gênero fotográfico, pois a imagem naturaliza a cidade, que passa a ser um organismo vivo.

Ela pode ser considerada uma arte de pedestre e quase sempre uma prática do *flâneur*. E, nisso, o *flâneur* é o primeiro herói da modernidade que se arrisca a navegar pelo deserto dos homens, o primeiro *expert* na ciência da exploração urbana.

Possivelmente, a sua versão contemporânea seja a do fotógrafo que, condenado ou ligado visceralmente à existência da cidade, observa e aceita o universo urbano em constante mutação - uma característica tão comum entre as cidades. Poderíamos afirmar que o fotógrafo é a versão mecânica do *flâneur*.

Assim, a cidade e a fotografia ajustam-se, perfeitamente, como se fossem feitas uma para a outra. E é nisto que o espaço discursivo da imagem se assemelha ao espetáculo moderno da metrópole: uma predileção congênita pelos fragmentos e pelos registros que constituem os ingredientes da experiência cotidiana.

Em síntese, são as metas e os objetivos característicos do Laboratório de Pesquisas em Imagem Documental e Jornalística (LPIDJ), com imagens exemplares produzidas, na época, por alunos e estagiários vinculados ao projeto.

## DÉCADA DE 90: ATELIÊ DA IMAGEM E ESCOLAS LIVRES DE IMAGEM

O Ateliê da Imagem, desde sua fundação, em 1999, se consolidou como uma das principais referências no ensino e produção sobre a fotografia contemporânea, no Rio de Janeiro. Uma escola livre de imagem, responsável pela formação de uma nova geração que hoje é revelada em concursos, editais e projetos em todo o Brasil. O ateliê também se destaca como produtor cultural, promovendo diversas atividades “dentro e fora de casa”, como o evento Sexta-Livre, as exposições da Galeria do Ateliê, seminários, palestras, curadorias e consultorias.

Tem como principal característica a oferta de oficinas de curta duração com vistas ao aprimoramento do aluno-fotógrafo, através de um corpo docente especializado e atuante na área profissional. O conceito Oficinas Livres em Fotografia disseminou-se rapidamente com a criação de outras escolas livres como Foto InCena, Escola de Imagem, Paço da Imagem, Trilharte.

Há que se destacar o surgimento do curso de Pós-Graduação em Fotografia Social na Universidade Cândido Mendes, em 1999, criado pelo fotógrafo e antropólogo Milton Guran, com a finalidade de ampliar a pesquisa e a aplicação da imagem fotográfica nos diversos campos do conhecimento humano através do aprimoramento profissional e acadêmico e proporcionar aos alunos a reflexão e compreensão teórica da fotografia, com abrangência da imagem como instrumento de memória social e cultural.

São contempladas, também, suas possibilidades como meio de comunicação e linguagem artística contemporânea, especialmente através das novas tecnologias e da imagem digital.

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, E. M. *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis, 1995.
- ARGAN, G.C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BOADAS, J.; CASELLAS, L.E.; SUQUET, M. A. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG ediciones, 2001.
- BAHIA, J. *Jornal, história e técnica*. São Paulo: Ed. Ática, 1990. 2 v.
- BRILL, A. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988. Coleção Debates.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Editora Cia das Letras, 1990.
- CARVALHO, M. A. R. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- COLLIER, J. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EDUSP, 1973.
- COSTA, H. C. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Minc/Funarte/IPHAN, 1995. p. 43.
- DURAND, R. *El tiempo de la imagen*. Salamanca: Editora Universidade de Salamanca, 1998
- ECO- Escola de Comunicação. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/portal/news/historic/historic.html>. Acesso em: 03 mar. 1999.
- FREUND, G. *La fotografía como documento social*. 6. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- FRIZOT, Michel. *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Ed. Brozas, 1994.
- FUNARTE. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/.../a-funarte-e-a-fotografia/>. Acesso em: 10 out. 2008.
- FYFE, N. R. *Images of the street*. New York: Routledge, 1998.
- GASTAMINZA, F. V. *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999.
- GERNSHEIM, H.; GERNSEIM, A. *The History of Photography*. New York: MOMA, 1993.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. New York: McGraw Hill Book Inc., 1982.
- HOLLANDA, R. *Estratégias e Percepções Informacionais na Produção de Imagens em Fotografia Documental Urbana*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO/CNPq/IBICT, 2003
- JEFFREY, I. *La fotografía*. Barcelona: Ed.Destino, 1999.
- KEENE, M. *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*. Barcelona: Paidós, 1995.
- LESSA, W. D. *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- LE GOFF, J. *Por amor às cidades*. São Paulo: UNESP, 1998.
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 1997.
- MADRID DÍAZ, M. V. Análisis documental: fotografia de prensa. In: GARCÍA GUTIERREZ, A. (Ed.). *Introducción a la documentación informativa y periodística*. Alcalá de Guadaíra: Madrid, 1999. p. 305-331.
- MAM-Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/>. Acesso em: 04 abr. 2015
- MOREIRO, J. A. (Coord.). *Manual de documentación informativa*. Madrid: Cátedra, 2000. 183 p.
- NIEMEYER, L. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, ESDI, 2009.
- PINHEIRO, L. V. R. Sistema de Informação em Arte e Atividades Culturais (IARA): aspectos políticos, institucionais, técnicos e tecnológicos. *Ciência da Informação*, v.23, n.3, p.327-337,1994.
- \_\_\_\_\_. Campo Interdisciplinar da Ciência da Informação: fronteiras remotas e recentes. *Ciência da Informação, Ciências Sociais e Interdisciplinaridade*, IBICT/DDI/DEP/, Brasília, RJ, 155/182, 1999.
- PEREGRINO, N. *O Cruzeiro: Revista Semanal Ilustrada - a revolução fotoreportagem*. Rio de Janeiro: Ed.Dazibao, 1998.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, M. A. *A documentación fotográfica na prensa escrita*. 12. ed. El Ferrol: Club de Prensa de Ferrol, 2001. p.11-24.
- VIRUEZ, G.; DIAS, M. Sistema de informação em arte e atividades culturais (IARA): aspectos políticos, institucionais, técnicos e tecnológicos. *Ciência da Informação*, v.23, n.3, p.327-334, 1994.
- ROUILLÉ, A. *L'Empire de La Photographie,1839-1870*. Paris: Le Sycomore, 1982.
- SODRÉ, N. W. *A história da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- SOUGEZ, M. L. *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 1999.
- VILCHES, L. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1997.
- VIRILIO, P. *A Máquina de Visão*. São Paulo: José Olympio Editora, 1994.
- WIKIPÉDIA. *Escola de Artes Visuais*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola\\_de\\_Artes\\_Visuais\\_do\\_Parque\\_Lage](https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Artes_Visuais_do_Parque_Lage). Acesso em:08 ago. 2015.