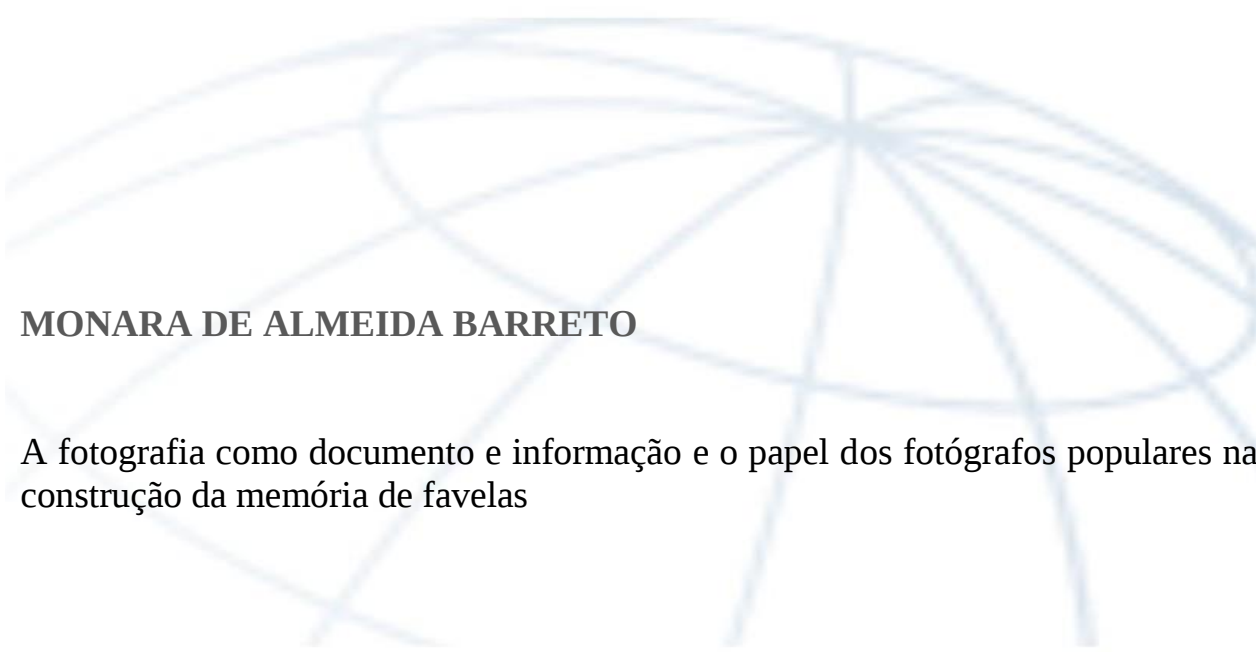




MONARA DE ALMEIDA BARRETO

A fotografia como documento e informação e o papel dos fotógrafos populares na construção da memória de favelas

Dissertação de Mestrado
Setembro de 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO - ECO
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA - IBICT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO - PPGCI

MONARA DE ALMEIDA BARRETO

A fotografia como documento e informação e o papel dos fotógrafos populares
na construção da memória de favelas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Convênio Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia e Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Escola de Comunicação (UFRJ/ECO), como requisito parcial a obtenção do grau de Mestra em Ciência da Informação.

Orientadora: Profa. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro

Coorientador: Prof. Dr. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade

RIO DE JANEIRO

2020

B273f Barreto, Monara de Almeida.
A fotografia como documento e informação e o papel dos fotógrafos populares na construção da memória de favelas / Monara de Almeida Barreto. – 2020.
101 f. : il.

Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
Coorientador: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade.

Bibliografia: 94-99.

Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia.

1. Fotógrafos populares. 2. Fotografia. 3. Ciência da Informação. 4. Documento. 5. Informação. 6. Memória social. 7. Favela da Maré. 8. Favela do Alemão. 9. Rio de Janeiro. I. Pinheiro, Lena Vania Ribeiro. II. Andrade, Joaquim Marçal Ferreira de. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. IV. Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. V. Título.

CDD: 770

MONARA DE ALMEIDA BARRETO

A fotografia como documento e informação e o papel dos fotógrafos populares na construção da memória de favelas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Convênio Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia e Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Escola de Comunicação (UFRJ/ECO), como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

Aprovada em 30 de setembro de 2020.

Profª. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro (Orientadora)
Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia - (IBICT/ UFRJ)

Prof. Dr. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (Coorientador)
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRIO) / Fundação Biblioteca Nacional (FBN)

Prof. Dr. Ricardo Medeiros Pimenta
Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia (IBICT / UFRJ)

Prof. Dr. Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva
Instituto de Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia - (ICI - UFBA)

Prof. Dr. Marco André Feldman Schneider (Suplente interno)
Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia - (IBICT/ UFRJ)

Prof. Dr. Ricardo Silva de Hollanda (Suplente externo)
Universidade Gama Filho (UGF) / Universidade Candido Mendes

“Para se querer bem é importante que se veja o que as pessoas fazem de bom. Para se querer belo é importante que se permita mostrar a beleza em todos os seus aspectos” (RIPPER, 2014)¹.

“Imagens são documentos para a história e também para a história da fotografia. É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções” (KOSSOY, 2001, p. 16)².

¹ ESPECIAL João Roberto Ripper: imagens humanas. Direção: Egberto Nogueira. São Paulo: Imã Galeria, 2014. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Rafael Crisóstomo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k6PQyHxVqFg&feature=youtu.be>. Acesso em: 12 jan. 2020.

² KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, gostaria de falar sobre a importância de cada pessoa que construiu uma rede de apoio durante esses dois anos de mestrado até aqui. À minha mãe, Elenildes de Almeida, que me deu todo o suporte, orações, conselhos e afeto. Ao meu pai, Salvador Barreto, que sei que a sua energia transcende o plano espiritual e me guiou até aqui. Aos amigos que me apoiaram direta e indiretamente, e aos que torceram por minhas conquistas. As palavras acompanhadas da presença sempre foram a base para que eu concluísse essa etapa.

Agradeço à minha amiga “professora” Lia Soares, que me estimulou e apoiou desde a inscrição do mestrado até o fim da dissertação. À Sil Bahia, que também tive o estímulo e apoio antes mesmo da inscrição e esteve comigo até esse final.

À Jenifer Moraes, que todos os dias sorriu e chorou com meus relatos acadêmicos. Ao Bruno, meu grande parceiro da vida que incentiva diariamente meu crescimento e estimula meu potencial. À minha parceira de caminhada desde o primeiro dia de aula no Fundão, minha amiga de turma da faculdade até o mestrado, Jéssica Fernanda, seguimos juntas até o fim. Afinal, tem favelada na academia sim!!

Aos amigos do IBICT Vanessa Capucho, Klara W. Freire e Tamiris Peniche, desabafamos muito durante esses dois anos. Agradeço à Joelma das V. Oliveira B. da Silva, minha amiga “Jô”, por sua colaboração diária de preparar nosso ambiente de estudo e pelas longas conversas na hora do almoço.

Estendo os meus agradecimentos aos que ouviram meus relatos felizes, angustiantes, às vezes inseguros e que me fortaleceram até este momento: Guto Malheiro, Mariana Moysés, Elvis Almeida, Thainá Nunes, ao grupo das “Bonekas”, “Margaridas”, Mariana Fernandes, meus amigos de profissão e graduação Rafael Simplício, Rubia Luiza, Roberto Moura, Mariana Fernandes, Erika Tambke pelas trocas sobre fotografia popular. À minha orientadora curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação, Profa Dra. Juliana Assis, que instigou essa possibilidade de inserção no mestrado lá atrás, na orientação da monografia. Sem esquecer do meu grande amigo Jonathan Nunes, que sem o seu apoio na vida e no trabalho não conseguiria até aqui.

Aos que cuidaram da minha saúde neste período conturbado, porém gratificante, meu psicanalista Gabriel Tupinambá e minha prima e médica Dra. Julia Almeida. Meu muito obrigada. Vocês trouxeram a luz onde parecia não existir.

Aos fotógrafos Josiane Santana, Elisângela Leite, Ratão Diniz, Francisco Valdean, Nathalia Menezes, Alexandre Silva e Rosilene Miliotti. Sem vocês essa pesquisa não existiria, vocês foram a minha maior motivação e inspiração para a finalização deste trabalho.

À Valda Nogueira, minha grande amiga, fotógrafa popular incrível com quem compartilhei o meu desejo de estar aqui, mas que infelizmente a vida me tirou. Esse título também é por você!

Agradeço ao primeiro fotógrafo popular do Complexo do Alemão, Seu Rodrigues Moura, pelas nossas conversas antes mesmo da qualificação, suas histórias foram fundamentais para meu aprendizado.

Agradeço à banca avaliadora por aceitar o convite para a defesa. Ao Prof. Dr. Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva e Prof. Dr. Ricardo Medeiros Pimenta pelas dicas oferecidas no período da qualificação.

E por fim, agradecer a minha orientadora Profa Dra. Lena Vania e ao meu coorientador, Prof. Dr. Joaquim Marçal, que me mostraram os caminhos percorridos por mim durante toda a pesquisa. Obrigada!

*“[Obrigada], meu Deus, pelo bom
pensamento que me foi inspirado!”*
(KARDEC, 2013, p. 343-344).

BARRETO, Monara de Almeida. **A fotografia como documento e informação e o papel dos fotógrafos populares na construção da memória de favelas**. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Coorientador: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. 2020. 101 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

Pesquisa sobre a fotografia popular do Rio de Janeiro, especificamente no Conjunto de Favelas da Maré e no Conjunto de Favelas do Alemão, com o objetivo de verificar a contribuição dos fotógrafos populares para a memória dessas comunidades. Os Projetos Imagens do Povo e Memórias do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) são estudados, assim como as atividades dos fotógrafos populares no exercício da profissão. Pesquisa exploratória, tendo como ambiente de estudo as favelas da Maré e do Alemão e seus respectivos projetos de fotografia. Os fundamentos teóricos são direcionados aos aspectos históricos da fotografia e, na Ciência da Informação, à fotografia como documento e informação e sua contribuição para a memória social em favelas. A pesquisa empírica, por meio de questionários, visa a verificar se as fotografias dos fotógrafos populares passam por organização, processamento técnico e recuperação da informação, possibilitando o acesso à informação de fotografias, impressas ou digitais. A pesquisa evidencia a importância dos fotógrafos populares e para a memória social das Favelas da Maré e do Alemão, na medida em que registram pessoas, espaços e eventos em favelas.

Palavras-chave: Fotógrafos populares. Fotografia. Ciência da Informação. Documento. Informação. Memória social. Favela da Maré. Favela do Alemão. Rio de Janeiro.

BARRETO, Monara de Almeida. **A fotografia como documento e informação e o papel dos fotógrafos populares na construção da memória de favelas**. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Coorientador: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. 2020. 101 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2020.

ABSTRACT

Research on popular photography in Rio de Janeiro, specifically in the Favelas da Maré and do Alemão, with the aim of verifying the contribution of popular photographers to the memory of these communities. The Images of the People and Memories of the Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) projects are studied, as well as the activities of popular photographers in the exercise of their profession. Exploratory research, with the Maré and do Alemão favelas and their respective photography projects as their study environment. The theoretical foundations are directed to the historical aspects of photography and, in Information Science, to photography as a document and information and its contribution to social memory in favelas. Empirical research, through questionnaires, aims to verify whether the photographs of popular photographers undergo organization, technical processing and information retrieval, enabling access to information from photographs, whether printed or digital. The research highlights the importance of popular photographers for the social memory of Favelas da Maré and do Alemão, as they record people, spaces and events in favelas.

Keywords: Popular photographers. Photography. Information Science. Document. Information. Social memory. Favela da Maré. Favela do Alemão. Rio de Janeiro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Alunos do curso Memórias do PAC.....	21
FIGURA 2 – Aluna do curso Memórias do PAC.....	21
FIGURA 3 – Construção do Teleférico no Conjunto de Favelas do Complexo do Alemão.....	22
FIGURA 4 - Construção do Teleférico no Conjunto de Favelas do Complexo do Alemão.....	22
FIGURA 5 - Construção do Teleférico no Conjunto de Favelas do Complexo do Alemão.....	23
FIGURA 6 – Rodrigues Moura: pioneiro na fotografia popular n o Complexo do Alemão.....	23
FIGURA 7 - Aula da Escola de Fotógrafos Populares ministrada pelo fotógrafo João Roberto Ripper.....	24
FIGURA 8 – Turma de Fotógrafos do Imagens do Povo.....	24
FIGURA 9 - Fotógrafo Edmilson de Lima registrando o cotidiano da favela.....	25
FIGURA 10 - Fotógrafo Léo Lima registrando o cotidiano da favela.....	25
GRÁFICO 1 - Etapas de organização das fotografias pelos fotógrafos.....	82
GRÁFICO 2 – Procedimentos dos fotógrafos quando da organização das fotografias.....	83
GRÁFICO 3 - Comportamento dos fotógrafos diante das suas fotografias.....	84
GRÁFICO 4 – contribuição da fotografia popular p ara as favelas.....	85
FIGURA 11 – Nuvem de palavras.....	86

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Fotógrafos populares e respectivos locais de atuação, conjuntos de favelas da Maré ou do Complexo do Alemão.....	80
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 OBJETIVOS E METODOLOGIA.....	18
2.1 Metodologia e procedimentos metodológicos.....	18
2.2 Ambiente de estudo.....	19
3 ASPECTOS HISTÓRICOS DA FOTOGRAFIA.....	26
4 FOTOGRAFIA NO BRASIL E OS FOTÓGRAFOS POPULARES.....	33
4.1 A fotografia e os fotógrafos populares.....	34
5 FOTOGRAFIA E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO E INFORMAÇÃO.....	49
5.1 Fotografia: processos técnicos e novas tecnologias.....	61
6 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA SOCIAL.....	69
7 RESULTADOS E ANÁLISE DOS DADOS: QUESTÕES SOBRE A FOTOGRAFIA E OS FOTÓGRAFOS POPULARES DA MARÉ E DO COMPLEXO DO ALEMÃO.....	78
7.1 Sobre os fotógrafos populares participantes da pesquisa.....	79
7.2 Resultados de análise dos questionários.....	81
8 CONCLUSÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	94
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO AUTOAPLICADO.....	100

1 INTRODUÇÃO

Dentre as mais importantes descobertas do mundo moderno, destaca-se a fotografia, vinculada a diversos acontecimentos históricos, políticos e sociais. Em diferentes momentos sociais, a fotografia traçou, durante o seu percurso, a construção da memória e história de um povo.

A fotografia provou a sua relevância entre importantes inventos da história, dando-nos um novo meio de recordarmos dos acontecimentos de nossas vidas, mais do que isso, a fotografia demonstra ser uma forte aliada do nosso desenvolvimento. Basta compreender o seu papel como potencialidade, importância histórica, documento, informação e objeto de múltiplas aplicações e relevância. As imagens e suas numerosas finalidades são formas de obter informação e conhecimento.

O foco desta dissertação volta-se às fotografias em favelas e os fotógrafos populares que as produzem. A fotografia em favelas reveste-se de um importante papel, na medida em que registra as dificuldades, necessidades e impasses vividos por essas comunidades marginalizadas, sem infraestrutura básica de água, luz e saneamento e, principalmente, de educação e saúde. Seus moradores são vítimas, inclusive de seu próprio meio desamparado e, por generalizações, são associados a crimes quando, na sua maioria, são pessoas de bem e trabalhadores, sofrem com a violência, tráfico, arbitrariedades policiais e abandono pelo governo.

Cidadãos têm seus direitos violados diariamente dentro das favelas, e a representação destes espaços ocorre por meio de registros das mídias, jornais, noticiários de tv, revistas, todos os meios de informação, com imagens geradas por fotógrafos não moradores de favelas e, portanto, que não vivem nem sofrem os problemas das comunidades. As fotos são constantemente usadas para denúncia, violência e difamação ou diminuição de valores daqueles que habitam as favelas. Assim, o registro fotográfico de espaços populares exerce um papel fundamental de legitimar a história e a memória desses lugares. Indivíduos se sentem representados quando veem suas imagens cotidianas numa câmera fotográfica. É nesse contexto que a fotografia popular se insere como principal meio na construção da história de um povo marginalizado ou até excluído da sociedade.

Considerando-se a difusão da fotografia, pretende-se fazer a sua análise, atribuições e papéis, especialmente relativos à fotografia popular e o papel que assume nas favelas. A presente pesquisa busca investigar os processos e etapas da fotografia popular e de seus produtores, como são realizados desde o momento do registro, organização do material

fotográfico, até o retorno para as comunidades. Estes processos fazem parte da Ciência da Informação, no que tange à organização, recuperação e disseminação da informação.

Esta pesquisa busca, ainda, examinar os elementos registrados pelos fotógrafos populares, verificar se a fotografia é um documento importante, com o propósito de compreender se os seus registros podem contribuir para manutenção da memória de pessoas, espaços e eventos em favelas.

Parte da história das sociedades é marcada por imagens de registros realizados pela câmera fotográfica que, dotada de recursos, foco, ângulo, perspectivas permite através da luz, perpetuar o instante, momento decisivo e transitório. Em todo percurso histórico, a fotografia passou por diversas transformações, marcadas por inúmeras tentativas de aperfeiçoamento a partir das quais foram surgindo novas formas de produzir. Seu aprimoramento e repercussão aumentaram, na medida em que a sociedade passava pelos processos naturais de evolução científica, tecnológica e social. Ao longo dos anos, a fotografia se consolidou como um instrumento capaz de construir a representação visual dos fatos.

Nesta dissertação será realizado não apenas o estudo da fotografia popular e seus desdobramentos nas favelas, mas a abordagem sobre a fotografia como documento e informação para a Ciência da Informação. E como essa organização de arquivos impressos e digitais desses fotógrafos contribui, de maneira geral, para a preservação do próprio material fotográfico, da informação perpetuada como imagem.

A Ciência da Informação, na pesquisa proposta, vem contribuir no desenvolvimento e discussões acerca da fotografia como documento e suas transformações ocorridas ao longo dos anos, bem como com a evolução da fotografia analógica para o material fotográfico digital.

Além das questões relativas à Ciência da Informação, a fotografia será enfocada como memória social da vida nas favelas, complementando as suas funções de documento e informação. No decorrer de uma vida, o que é vivido vai formando um acervo de lembranças que acompanham a vida de cada um. Há lembranças que prosseguem, perduram e evocações que projetamos esquecer. A memória se constrói a todo instante, não é apenas o passado, mas o presente vivido e produzido constantemente. Assim afirma, Turazzi (1995, p.31):

Observa-se que a fotografia não só revolucionou a memória individual – aspecto bastante ressaltado na historiografia atual – como também contribuiu decisivamente para uma dada construção da memória social, objeto da história. A força comprovadora de suas imagens, preservando o passado pelo registro desse tempo na memória coletiva, incidia também sobre o tempo futuro, na medida em que a fotografia mostrava-se capaz de construir pela

imagem um dado projeto de armazenamento do tempo-presente na memória coletiva das gerações futuras.

Historicamente, como vimos, a favela é um espaço estigmatizado pela ausência de políticas públicas e direitos, numa vida de resistência e sobrevivência. Este cenário, representado especialmente por problemas, traz uma visão incompleta e às vezes distorcida desses espaços populares, apagando ou obscurecendo a sua riqueza cultural e os movimentos internos que evidenciam a sua diversidade artística e outros componentes positivos da vida nas favelas.

Um dos exemplos são os projetos de fotografia popular de favelas, como a Escola de Fotógrafos Populares do Imagens do Povo (Complexo da Maré), e Memórias do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) (Complexo do Alemão). Surgiram com o propósito de formar indivíduos moradores de favelas, a fim de torná-los capazes de registrar seus próprios espaços de circulação, capturar a essência das favelas e pessoas que nelas habitam (RIO DE JANEIRO, 2009).

A escolha dos dois locais como ambiente do estudo é importante, pois no primeiro projeto foi localizada a primeira escola de fotografia popular voltada para a inserção de jovens na fotografia; e o segundo teve como objetivo construir a memória fotográfica das obras do PAC. Ambos tinham por objetivo incluir jovens no mercado de trabalho e formar indivíduos que valorizassem a estética e a vida cotidiana das favelas (RIO DE JANEIRO, 2009).

Ao analisar a formação desses fotógrafos populares de favelas, observamos problemas encontrados no processo de organização do material fotográfico por eles produzido. A partir do uso da fotografia digital, a produção constante de imagens tornou-se intensiva e cada vez menos criteriosa com relação aos limites de registros fotográficos. Quanto maior a possibilidade de armazenamento, mais registros serão feitos, e esse fato contribuiu para o crescimento de publicações na internet e de constante alimentação nos bancos de imagens das agências de notícias. A consequência foi a sobrecarga de arquivos produzidos, sem o mínimo cuidado com a preservação do material fotográfico digital. Esses problemas provocarão futuras perdas do material, dificuldade para acessá-lo e, em se tratando da fotografia popular de favelas, imagens que foram feitas na tentativa contar uma história diversa do próprio espaço, podem ser perdidas e se tornar inacessíveis no futuro, ocasionando a perda também de memória construída por meio de registros de fotógrafos que, por sua vez, contribuíram para a construção da memória das favelas.

A falta de um olhar mais técnico na organização desse material fotográfico acarreta o hábito de guardar imagens que não serão usadas, bastante comum entre os fotógrafos e, o mais sério, falta de organização desse acervo, tornando difícil a recuperação de imagens. Sobre o suporte informacional, a recuperação e acesso às informações, então, perguntas ficam no ar: para onde estão indo esses arquivos produzidos e como estão sendo cuidados e armazenados e o que está sendo salvaguardado para o futuro? Existe uma produção da informação por meio da fotografia que é acessada somente no presente, não existindo preocupação com a manutenção dos registros fotográficos, condições de armazenamento adequadas no caso das favelas, para conservação e garantia de acesso para a posteridade. Como agir para fazer com que os produtores de fotografia popular atentem para a sua contribuição e importância das imagens que geram para construção da memória?

A fotografia como documento é parte integrante do ensino e pesquisa de Ciência da Informação e, especificamente, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, do IBICT-UFRJ, faz parte da Linha de Pesquisa 1: Comunicação, organização e gestão da informação, na qual tem sido geradas dissertações e teses tendo a fotografia como tema.

Nesta pesquisa, o objeto são as fotografias populares, isto é, as produzidas por fotógrafos populares, especificamente dos projetos Escola de Fotógrafos Populares, do Imagens do Povo, na Maré, e Memórias do PAC, no Complexo do Alemão.

2 OBJETIVOS E METODOLOGIA

O **objetivo geral** desta pesquisa é verificar se as fotografias dos fotógrafos populares, na sua condição de documento e informação, contribuem para a construção da memória de espaços, pessoas e eventos de favelas.

A partir do objetivo geral, os **objetivos específicos** foram traçados e são os seguintes:

- ✓ Descrever aspectos históricos da fotografia e a trajetória da fotografia popular, no contexto da pesquisa;
- ✓ Analisar a fotografia e a fotografia popular como documento e informação, sob a abordagem da Ciência da Informação;
- ✓ Identificar os fotógrafos populares das favelas do Complexo do Alemão e da Maré, atuantes no projeto Memórias do PAC, no Complexo do Alemão, e no programa Imagens do Povo, na Maré; e
- ✓ Analisar o processo de registro, organização e recuperação da informação dos acervos de fotografia dos fotógrafos populares estudados.

2.1 Metodologia e procedimentos metodológicos

Pesquisa de caráter exploratório, método desenvolvido “[...] com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato” (GIL, 2008, p. 43). Nos fundamentos teóricos são abordados os aspectos históricos da fotografia e, especificamente, como surgiu e se desenvolveu a fotografia popular, incluindo seus conceitos.

Como ponto de partida desta pesquisa foram escolhidos um projeto e um programa, por exercerem a prática da fotografia popular, em sua maioria fotógrafos oriundos de favelas: O Projeto Memórias do PAC, no Complexo do Alemão, e o Programa Imagens do Povo, na Maré. Os procedimentos metodológicos foram os seguintes:

A parte teórica contou com uma revisão da literatura sobre a fotografia, no seu enfoque histórico e da fotografia popular, seu surgimento e trajetória, especificamente nas favelas Complexo da Maré e Complexo do Alemão. Tratando-se de uma dissertação na área de Ciência da Informação, a fotografia é estudada na qualidade de documento e informação, tendo como base inicial os clássicos como Paul Otlet e Suzanne Briet, até os autores atuais, entre outros, Michel Buckland. A memória social e seus conceitos, também foram estudados, para compreender a fotografia como instrumento da construção da memória das favelas do Complexo do Alemão e da Maré.

O ambiente de estudo é constituído pelas favelas do Complexo da Maré e Complexo do Alemão, por serem lugares de formação de fotógrafos populares. A pesquisa empírica constou de questionários (**Apêndice A**) aplicados em fotógrafos populares que atuam em suas respectivas favelas.

Foram analisadas as imagens produzidas – no caso, as fotografias realizadas pelos fotógrafos populares formados na Escola de Fotógrafos Populares da Maré e no projeto Memórias do PAC - visando a compreender especificamente as etapas de organização de seu material fotográfico para recuperação da informação.

2.2 Ambiente de estudo

A escolha dos locais a serem estudados, teve como base as experiências vividas pela autora desta dissertação com a fotografia popular nas favelas da Maré e Complexo do Alemão. Nessas duas favelas funcionaram cursos de formação de fotografia popular Memórias do PAC, no Complexo do Alemão, e Escola de Fotógrafos Populares de Imagens do Povo, na Favela da Maré, proporcionando a inserção de jovens no campo da fotografia.

O Projeto Memórias do PAC teve por objetivo registrar fatos e eventos nos quais o Estado esteve ausente. As obras realizadas nas favelas da Rocinha, Pavão Pavãozinho, Manguinhos e Complexo do Alemão foram registradas e desencadearam novos potenciais de jovens usando a arte e a cultura da fotografia. O projeto tinha, ainda, o objetivo de intermediar o morador com a fotografia e busca fixar com câmeras fotográficas um cenário de transformação; ao final do projeto, as fotografias foram publicadas no catálogo que reuniu a edição das melhores imagens realizadas pelos fotógrafos durante as obras do PAC (RIO DE JANEIRO, 2009).

Reunida em uma série fotográfica, com o intuito de auxiliar na formação de jovens, a experiência resultou na realização de uma exposição, na qual jovens moradores se inscrevem aproveitando a oportunidade que manifestou-se através da arte e do governo, trazendo uma reflexão para si mesmos sobre o espaço com o qual se relacionam. Busca-se com esta premissa concentrar-se no universo de fotógrafos Complexo do Alemão, por ser um cenário próximo à realidade vivenciada pela autora.

O projeto Memórias do PAC surgiu de uma política pública com financiamento do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci), do Ministério da Justiça, e Secretaria Especial de Desenvolvimento Econômico Solidário, da Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, realizado em parceria com o Observatório de Favelas, organização cujo

foco está na questão dos Direitos Humanos em várias vertentes. O objetivo do projeto Memórias do PAC foi construir a memória social da implantação do PAC, que contou com 94 alunos inscritos, sendo que 40 alunos concluíram o curso. O projeto teve a duração de cinco meses (RIO DE JANEIRO, 2009).

O Conjunto de Favelas da Maré está localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde existem projetos desenvolvidos para os moradores da comunidade, e um deles, que se destaca no campo da fotografia, é o Programa Imagens do Povo.

O Programa “Imagens do Povo” é um espaço destinado à documentação, pesquisa, formação e inserção de fotógrafos populares no mercado de trabalho. Criado pelo fotógrafo João Roberto Ripper, no ano de 2004, o “Imagens do Povo” faz parte do programa sócio-pedagógico do “Observatório de Favelas”, que disponibiliza o espaço para apresentações, diálogos e troca de informações sobre fotografia documental. O Programa “Imagens do Povo” tem como foco a linguagem fotográfica aliada à técnica e questões sociais, com ênfase em espaços populares (IMAGENS DO POVO, 2019).

O corpo de fotógrafos da Agência Escola é constituído por ex-alunos da Escola de Fotógrafos Populares, que produzem pautas variadas, encomendadas pela agência. Além disso, os fotógrafos disponibilizam o próprio material fotográfico para o banco de imagens. O Programa tem a missão de formar fotógrafos que produzem imagens voltadas para o cotidiano das favelas, a partir de um olhar crítico, que considerem o respeito aos direitos humanos e a cultura desses espaços. O banco de imagens do Programa Imagens do Povo é caracterizado por reunir diferentes imagens do território brasileiro (costumes, cultura, manifestações populares etc.). O acervo se diferencia por abranger uma cobertura de temas sociais e do cotidiano em regiões de periferia, favelas e espaços populares em geral. Os principais clientes são editoras, instituições sem fins lucrativos e agências de comunicação social (IMAGENS DO POVO, 2019).

O segundo local, o Complexo do Alemão, popularmente chamado de Morro do Alemão, ou simplesmente Alemão, é um bairro que abriga um dos maiores conjuntos de favelas da Zona da Leopoldina, composto por 15 favelas, na Zona Norte do município do Rio de Janeiro (FAVELA..., 2020).

Segundo, Santos (2020, p. 22),

O Complexo do Alemão foi umas das favelas que mais sofreu intervenções das obras do PAC. O objetivo do curso como metodologia é ensinar fotografia e técnicas de pesquisa para os moradores das favelas participantes e depois de formados, eles criariam um documento visual de todo processo das reformas.

Em 2008 aconteceu o primeiro curso de fotografia, denominado chamado Memórias do PAC, formado por alunos que eram moradores do conjunto de favelas do Complexo do Alemão. Após a descrição dos Projetos de fotografia para formação de fotógrafos nas favelas do Complexo do Alemão e da Maré, é necessário abordar, ainda que em linhas gerais e sintéticas, a história da fotografia.

FIGURA 1 – Alunos do curso Memórias do PAC



Fonte: Monara Barreto (2010).

FIGURA 2 – Aluna do curso Memórias do PAC



Fonte: Monara Barreto (2010).

FIGURA 3 – Construção do Teleférico no Conjunto de Favelas do Complexo do Alemão



Fonte: Monara Barreto (2009).

FIGURA 4 - Construção do Teleférico no Conjunto de Favelas do Complexo do Alemão



Fonte: Monara Barreto (2009).

FIGURA 5 - Construção do Teleférico no Conjunto de Favelas do Complexo do Alemão



Fonte: Monara Barreto (2010).

FIGURA 6 – Rodrigues Moura: pioneiro na fotografia popular no Complexo do Alemão



Fonte: Monara Barreto (2019).

FIGURA 7 - Aula da Escola de Fotógrafos Populares ministrada pelo fotógrafo João Roberto Ripper



Fonte: Francisco Valdean (2009).

FIGURA 8 – Turma de Fotógrafos do Imagens do Povo



Fonte: Monara Barreto (2013).

FIGURA 9 - Fotógrafo Edmilson de Lima registrando o cotidiano da favela



Fonte: Monara Barreto (2011).

FIGURA 10 - Fotógrafo Léo Lima registrando o cotidiano da favela



Fonte: Monara Barreto (2011).

3 ASPECTOS HISTÓRICOS DA FOTOGRAFIA

Nesta seção abordamos alguns processos importantes e marcos históricos da fotografia, com o propósito de proporcionar maior compreensão da evolução do fazer fotográfico desde a era analógica até a digital.

O desejo do homem em registrar e reproduzir aspectos de sua vida está presente desde sempre, como ocorreu na pré-história com as pinturas rupestres. A fotografia, antes de se tornar uma realidade, tal como hoje a conhecemos, precisou esperar por longos anos, até séculos de muitas pesquisas científicas, principalmente relacionadas a processos físicos e químicos, até chegar à câmara escura. Inúmeros alquimistas, químicos e físicos, dispersos por variados lugares e períodos diferentes, dedicaram-se a pesquisas que contribuíram decisivamente para a descoberta da fotografia e seus aprimoramentos.

Desde a antiguidade observamos uma quantidade expressiva de estudiosos e outros interessados na fotografia, dispersos por variados lugares e períodos diferentes, que se dedicaram à invenção da fotografia e a seu aprimoramento. Os princípios básicos da fotografia são oriundos do desejo de fixar vivências em imagens e momentos de indivíduos, em forma de pintura. Mais à frente, tornou-se possível projetar e, depois, elaborar um modelo para fixar estas imagens num suporte, através da câmara escura e dos materiais fotossensíveis. Inventada no século XIX, a fotografia foi influenciada pelos processos de pintura na antiguidade. Giacomelli (2000, p. 16) sintetiza os marcos importantes dessa trajetória:

O desejo de reproduzir e guardar imagens fiéis de uma paisagem, pessoa, animal ou objeto foi perseguido incansavelmente pelo Homem ao longo dos séculos. As pinturas feitas nas paredes de cavernas são o exemplo mais conhecido desse desejo. Mas nem mesmo o refinamento das técnicas de desenho e pintura que se desenvolveram através dos séculos possibilitaram o alcance deste objetivo. Foi apenas no início do século XIX que se começou a gravar, debilmente num meio físico, as primeiras imagens reproduzidas mecanicamente, com o auxílio de equipamentos ópticos e produtos químicos. Até então, o máximo que se conseguia era captar e exibir uma imagem externa, através das chamadas câmaras obscuras (quarto escuro, em latim), as ancestrais das atuais câmaras fotográficas.

Desde o seu surgimento, a fotografia contribuiu para avanços significativos na humanidade, ao longo dos anos. Graças ao crescimento da tecnologia e difusão das imagens, a câmara fotográfica possibilitou a perpetuação de diversas imagens históricas. Os registros fotográficos, cotidianos e documentais, sempre tiveram grande importância para a memória da sociedade e de seus indivíduos. Com o passar dos anos, o cenário atual se torna cada vez mais

avançado. A fotografia se moderniza com seus equipamentos mais ágeis e práticos de serem manipulados. Para conhecermos a importância da fotografia e suas funcionalidades, precisamos imergir numa síntese do percurso da história da fotografia desde seu surgimento até os dias atuais.

Marcada pela sua invenção no século XIX, a fotografia e seus usos perpassam diversas visões e ideologias, as formas de pensar se alteram junto ao progresso do mundo material, mudando as maneiras do fazer fotográfico. Embora tenha sido um processo lento, com inúmeros testes e tentativas, seu sucesso como meio de expressão tornou-a popular, permitindo a proliferação de imagens em diversos campos sociais. As descobertas ao longo do tempo foram responsáveis para que fosse possível desenvolver a fotografia como é conhecida hoje. Conforme já mencionado, químicos e físicos contribuíram para a origem dessa arte. De acordo com Rouillé, (2009, p.31):

Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, e responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau e políticos, aos seus valores e, evidentemente, a sua economia.

Ao longo dos anos apareceram diversos estudiosos que contribuíram para o aperfeiçoamento e evolução da fotografia. A primeira fotografia foi feita em 1826, pelo francês Joseph Nicéphore Niépce que antes, acumulou experiência por meio de muitas tentativas para reproduzir uma imagem – desde melhorias nos processos de litografia até chapas metálicas emulsionadas com betume (uma espécie de verniz utilizado na técnica de água forte, cuja propriedade é secar rapidamente quando exposto à luz para imprimir imagens). Niépce nomeou essa técnica de “Heliografia”, ou “escrita do sol” (MAISON NICEPHORE NIÈPCE, 2020). Em seguida, inspirado nas divulgações de Niépce, o icônico Louis Jacques Mandé Daguerre aliou a técnica de Niépce para evoluir e chegar ao resultado final, o daguerreótipo, que somente foi apresentado publicamente em 1839 (MAISON NICEPHORE NIÈPCE, 2020).

Durante o século XX a fotografia já tinha todos os requisitos essenciais para o registro de imagens e sua reprodução com alta qualidade. A evolução tecnológica permitiu novas possibilidades e facilidades no campo da fotografia.

A fotografia é um processo de captura, que permite eternizar qualquer cena a partir de um mecanismo, transformando a imagem em um documento importante para assegurar a existência de momentos que ocorreram num determinado período. “A fotografia, como qualquer outra atividade criadora, tem que responder a duas questões básicas que definem o conteúdo e a forma de sua produção: o que fazer e como fazer” (GURAN, 2002).

Outra autora, Mauad (2008, p.3), expressa suas ideias sobre a múltipla história da fotografia:

Desde a sua descoberta até os dias de hoje, a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo e registrando sua linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, personalidades mundiais e gente anônima, lugares distantes e exóticos e intimidade doméstica, sensibilidades coletivas e ideologias oficiais.

Foram longos anos de estudos e questões que muitas vezes só foram desvendadas mais à frente, com a chegada de outros personagens importantes para a sua criação que, apoiados no conhecimento acumulado pelos antepassados, fizeram novas descobertas e melhorias no campo fotográfico. Assim, as etapas do processo de produção da fotografia tornam-se mais fáceis e ágeis de lidar.

Verificamos, com o tempo, que a fotografia foi se adaptando aos novos moldes surgidos pelos avanços da tecnologia – antes, consistia apenas em uma captura simples de imagem sobre a perspectiva de uma cena, e mais à frente ganhou novas possibilidades de representação, mais aperfeiçoadas e sofisticadas.

Portanto, conhecer a história da fotografia se torna importante para o entendimento de tantas evoluções, sobretudo das novas tecnologias que surgiram ao longo de todas essas etapas do fazer fotográfico, junto com as tecnologias de informação e comunicação e a fotografia digital. A fotografia trouxe, então, novas formas de conhecimento e recordações dos acontecimentos e, principalmente, permitiu, como um passe de mágica, estar presente na vida dos indivíduos, ser amplamente comunicada e transmitir informação de forma coletiva.

Sobre a definição de fotografia, Dubois (1999) aponta dois atos:

- 1) Antes - o fotógrafo decide antes de fotografar (o que já não é absolutamente “natural”) pois escolhe o tema, o tipo de aparelho, a película, a objetiva, determina o tempo da pose, calcula a abertura do diafragma, foca, posiciona-se num ângulo de visão, todas as

operações — e ainda outras — constitutivas do ato do disparo, que culminam no “momento decisivo”, segundo a fórmula para sempre ligada ao nome de Cartier-Bresson;

2) Depois - na revelação, todas as escolhas se repetem (formato, papel, operações químicas, eventuais trucagens), em seguida a prova tirada entrará em todas as espécies de redes e circuitos, sempre todos “culturais” (em diversos graus), que definirão os usos da fotografia (do álbum de família à fotografia de imprensa, da exposição em galerias de arte ao uso pornográfico, da fotografia de moda à fotografia judiciária, etc.).

O entendimento para o significado literal desta palavra – fotografia – está no processo como as fotografias são feitas. Trata-se de uma técnica de criação de imagens baseadas na captura e exposição da luz através de uma lente própria para este efeito.

Fotografia: *photo* (luz) + *graphien* (escrita). Trata-se da arte da fixação de imagens, processo em constante evolução desde a pioneira tecnologia desenvolvida por Daguerre na França em 1839. Registra cenas para a posteridade, transformando alguns documentos em retratos de época, eternos (VASQUEZ, 2003, p. 09).

Dotada de intencionalidades, a fotografia em seu aspecto sensível resulta de apresentar registros fotográficos importantes, considerada como ferramenta para atestar e documentar o real, traduz-se em imagens uma escolha do que será registrado e escolhido pelo fotógrafo. Como afirma Mauad (2008, p.03): “Há que se considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de visão de mundo daquele que aperta o botão e faz ‘clic’”.

Na fotografia existe uma gama de temas a serem escolhidos pelo fotógrafo, a câmera fotográfica auxilia o fotógrafo a transportar o seu olhar da cena que deseja registrar para sua fixação. Sobre esse processo, Flusser (2002, p.31) afirma: “O fotógrafo ‘escolhe’, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo.”

As fotografias permeiam o campo social, devido a situações e acontecimentos sociais do mundo inteiro, da percepção do fotógrafo no exercício de fotografar, e seu olhar perante os fatos, conforme expressa Kossoy (2007, p.35)

A história da fotografia é centrada no estudo sistemático da fotografia em seu passado histórico: as causas que levaram ao seu advento em diferentes espaços numa mesma época, seu aperfeiçoamento técnico, sua adoção enquanto meio de informação e expressão, sua popularização e penetração nos diferentes setores da sociedade, sua expansão comercial e industrial, seu consumo e prática pelas diferentes classes sociais, sua evolução estética, tecnológica, sua abrangência temática, seus autores consagrados e anônimos. Além destes outros temas, é de decisiva importância a reflexão acerca dos

usos e aplicações das imagens ao longo de sua história. Este é o objeto da história da fotografia.

Devemos compreender que devido a todos esses processos evolutivos na fotografia, cada inventor contribuiu com suas particularidades e experiências pessoais, de acordo com a necessidade que encontravam para melhorar o objeto fotográfico. O anseio de criar propostas diante de um problema ou falta de algo que ainda não tinham inventado, foi em busca de trazer melhorias que facilitassem a evolução da fotografia. Para Turazzi (1995, p. 11), “Ao fotógrafo estava reservada a competência para calcular não só os tempos de pose, como também o cenário, a postura e todos aqueles atributos simbólicos que iriam emprestar ao cliente a imagem desejada [...]”. Na fotografia, todo instante de acontecimentos é válido para que possa ser registrado, o poder do recorte através da imagem vem com o poder e experiência de eternizar esses momentos.

A fotografia é constituída de um processo em duas etapas. De acordo com Bathes (1984, p. 21)

Tecnicamente a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico.

Sobre a mesma questão, Paganotti (2016, p. 20) assim se expressa:

Para que a fotografia pudesse ser inventada, era necessário o desenvolvimento em paralelo de dois processos. O primeiro é físico, ou ótico, já que era necessário que a luz refletida de um objeto fosse projetada em uma devida superfície. O segundo processo é químico (ou, mais tarde, eletrônico), que deveria garantir o registro da imagem refletida. Mas o desenvolvimento desses dois processos não transcorreu com a mesma velocidade, e as condições ideais para a invenção da fotografia não puderam ser obtidas por muito tempo.

Notamos a junção de três processos que se complementam e, de acordo com os estudos e sua evolução, cada etapa se torna importante para o melhoramento da câmera fotográfica e suas formas de registro. A criação das lentes microscópicas, as etapas químicas de revelação, o fenômeno óptico/físico e químico constituem a geração e reprodução de imagens que foram otimizadas e se perpetuam até os dias atuais. Destacamos, ainda, o uso dos filmes analógicos e a prática da revelação fotográfica, pela qual os negativos são ampliados no papel chamado positivo, passando pelos processos químicos: revelador,

interruptor, fixador e lavagem. Hoje, substituiu-se aquele processamento por novos modos de produção, que incluem a transferência dos arquivos digitais para um computador, edição, tratamento e divulgação.

Mas foram os iniciadores dessa história ou inventores da fotografia, Niépce, (1765-1833) e Daguerre, (1787-1851) que inspiraram o Dia Internacional da Fotografia.

A data escolhida para a comemoração do Dia Internacional da Fotografia tem sua origem no ano de 1839, quando, em 7 de janeiro, na Academia de Ciências da França, foi anunciada a descoberta da daguerreotipia, um processo fotográfico desenvolvido por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Cerca de sete meses depois, em 19 de agosto, durante um encontro realizado no Instituto da França, em Paris, com a presença de membros da Academia de Ciências e da Academia de Belas-Artes, o cientista François Arago, secretário da Academia de Ciências, explicou o processo e comunicou que o governo francês havia adquirido o invento, colocando-o em domínio público e, dessa forma, fazendo com que o “mundo inteiro” tivesse acesso à invenção. (WANDERLEY, 2016, [Não paginado]).

Outro nome que chama atenção na história da fotografia é o de William Henry Fox Talbot (1800 – 1877), inventor do processo negativo-positivo de fotografia (calotipia). Conhecido por seu desenvolvimento do calótipo, um processo fotográfico inicial que foi uma melhoria em relação ao daguerreótipo (ENCICLOPÉDIA..., 2017a). Sobre Talbot, Vasquez (2003, p. 286) escreve o seguinte resumo biográfico, no verbete da citada Enciclopédia:

O inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877) faz os primeiros experimentos em Lacock Abbey, produzindo uma série de *photogenic drawings*, que servirão de base para a invenção da calotipia. Usava papel sensibilizado com cloreto de prata e fixado com iodeto de potássio. No ano seguinte, em 18 de outubro, ele conseguiu realizar sua primeira fotografia tirada com uma câmara, a célebre *lattice window*, medindo apenas 1 por 1 polegada. Em janeiro de 1837 Talbot torna-se o precursor da microfotografia ao adaptar seu microscópio solar para a tomada de fotografias, exibindo ainda nesse instrumento uma imagem da asa de um inseto na *Royal Institution*.

Em 1841, quando Talbot inventou um meio de obter cópias da fotografia a partir de estudos com processos químicos, notou que poderia obter negativos e fixá-los, no processo denominado então por “calotipia”. Com a imagem negativa, Fox Talbot percebeu que poderia repetir o processo de impressão em positivo a partir do negativo, podendo produzir inúmeras cópias, um processo distinto dos daguerreótipos.

A história continua e o inglês Frederick Scott Archer, em 1848, inventou o processo de colódio úmido, que consiste em um composto de éter e álcool em uma solução de nitrato e celulose. “O colódio funcionou como uma substância que dava liga para conseguir aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro, que era a base do negativo” (ENCICLOPÉDIA..., 2017b, [Não paginado]). Archer encontrou um meio da foto ser revelada logo após a fotografia, antes do nitrato endurecer. Com a possibilidade de fazer cópias fotográficas positivas de alta qualidade, a comercialização de imagens cresceu enormemente em todo o mundo.

4 FOTOGRAFIA NO BRASIL E OS FOTÓGRAFOS POPULARES

A fotografia ganhou espaço e repercutiu em diversos lugares do mundo. No Brasil, temos como protagonista o tipógrafo e pesquisador Antoine Hercule Romuald Florence, (1904 – 1879) radicado na Vila de São Carlos (atual Campinas, São Paulo). Segundo Turazzi (2008, p.19):

A invenção em terras brasileiras de um processo fotográfico, fato hoje bastante conhecido, ocorreu bem antes de 1839, quando a palavra que atualmente empregamos para nomeá-la ainda não era utilizada com esse sentido por qualquer idioma. Embora o vocábulo “*photographie*” (“ramo da história natural que trata da luz solar”) já figurasse em alguns dicionários da língua francesa, Florence foi o primeiro a adotá-la com o sentido moderno, isto é, para batizar a ideia que lhe surgira, em 1832, de um procedimento para “fixar as imagens da câmara escura, por meio de um corpo que mude de cor pela ação da luz.

Nesse período, no Brasil, o Imperador d. Pedro II investiu no desenvolvimento da arte no país. As novas tecnologias chegaram através dos imigrantes. Logo após essa divulgação massiva de imagens, a fotografia passou a ocupar lugar nos jornais e revistas, com o objetivo de ilustrar as informações noticiadas. Escrever com a luz se tornou um hábito frequente neste período nacional.

No Brasil, a fotografia ganhou um admirador dos mais ilustres desde o seu primeiro contato com o daguerreótipo, logo no início de 1840: o imperador D. Pedro II. Ele foi, na verdade, mais do que um admirador. Foi também adepto, mecenas, colecionador e, sobretudo, responsável por grande parte do acervo relacionado ao assunto existente hoje em nosso país (TURAZZI, 1995, p.18).

O imperador Dom Pedro II, foi o grande responsável pela implementação e divulgação da fotografia no Brasil; amante da fotografia, foi considerado “o primeiro colecionador de fotografia e o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira” (VASQUEZ, 2012, p. 13-15). A daguerreotipia começou a fazer parte da vida de Dom Pedro II; na pré-adolescência, com 14 anos; o imperador ganhou por Felício Lughazi um equipamento completo de daguerreotipia por 250 mil réis, em março de 1840. Fez isso motivado pelo entusiasmo causado pela demonstração recebida do padre francês Louis Comte (1798-1868), responsável pela introdução da daguerreotipia na cidade do Rio de Janeiro, em 16 de janeiro de 1840” (VASQUEZ, 2012, p. 13).

O Brasil com sua característica elitista e escravocrata, se mantinha como um país ainda muito atrasado, comparado aos outros países da Europa, que estavam à frente com as

pesquisas e usos da fotografia; mas graças às expedições e navegações esse intercâmbio ganhou força, trazendo a fotografia para o país.

A daguerreotipia chegou à cidade do Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1840, as vésperas de se completarem cinco meses do anúncio oficial de sua invenção, feito em Paris, em 19 de agosto do ano anterior. Tal presteza se explica: o responsável pela introdução da técnica no Brasil foi um amigo de Louis-Jacques Mandé Daguerre, que aprendeu o processo diretamente com o inventor (VASQUEZ, 2003, p. 13)

Esta abordagem sobre a fotografia no Brasil teve por objetivo esboçar uma breve introdução aos fotógrafos populares.

4.1 A fotografia e fotógrafos populares

A partir de imagens, as histórias são contadas, causando um misto de emoções e sentimentos que nos despertam ao contemplarmos a fotografia do fato ou a cena que integra a composição que o fotógrafo definiu. São muitos os gêneros possíveis de uma fotografia; no campo da ciência, das artes, da publicidade, dos retratos e eventos, entre outros. Nesse cenário diversificado de gêneros fotográficos, emerge a fotografia de favelas, chamada de fotografia popular. O que difere a fotografia popular das demais? Ela se mostra em fotos de costumes, do cotidiano e da cultura das comunidades, e integra o gênero da fotografia documental³, sempre respeitando a integridade do fotografado. Pretendemos, aqui, enfatizar/ressaltar a importância da fotografia popular como uma atividade que contribui para a disseminação e perpetuação de informações para a sociedade.

Com a finalidade de trazer a discussão sobre as ações que cada fotógrafo tem perante seu arquivo, pretendemos ainda analisar o comportamento e a relação diferenciada que fotógrafos populares mantêm dentro das favelas. A partir dessas fotografias, observa-se um vínculo, a afetividade entre o fotógrafo e a pessoa fotografada. Essas imagens são fonte de informações para o mundo externo, fora da favela, e são importantes para a memória local, bem como para os que não sabem o que se passa na vida cotidiana de favelas. São imagens carregadas de informações que exaltam a vida dessa população e são também importantes para a memória do lugar. Uma memória que contribui para a constituição da história do lugar.

³ “A fotografia documental é um gênero da fotografia que trabalha no registro cultural ou artístico de um momento, em oposição à publicidade ou ao jornalismo. É o ramo mais pessoal da fotografia contemporânea” (CARDINALI, 2017, [Não paginado]).

A fotografia popular e especificamente de favelas caracteriza-se pelos trabalhos fotográficos desenvolvidos dentro das favelas. Essa fotografia popular tem suas origens na fotografia social, realizada por fotógrafos que registravam casamentos, festas de ruas, e pelos tradicionais fotógrafos lambe-lambe dos bairros que produziam os retratos 3x4.

Santos (2020, p. 11) afirma que:

É importante frisar que a fotografia popular é um campo de conhecimento em construção, não possui corpo teórico definido e nem acúmulo de reflexões estruturadas por variados estudiosos. Porém, é inegável a existência da prática forte e revolucionária que acontece nas favelas e periferias. É importante salientar também que não é um exercício exclusivamente carioca, mas sim, pertencente a todo o território brasileiro, e que cresce abundantemente em todo o país.

Nas favelas da Maré e do Complexo do Alemão, que constituem o presente objeto de estudo, a fotografia popular se insere no processo de comunicação comunitária das informações que circulam dentro das favelas, após serem produzidas por moradores e jornalistas em formação, com o objetivo de informar a comunidade acerca dos acontecimentos diários. Com isso, moradores passam a ter mais visibilidade, proporcionando assim uma percepção maior do espaço em que vivem. Com o intuito de informar, a fotografia popular tornou-se essencial para ilustrar aqueles momentos, através de registros feitos dentro da própria favela. A vida cotidiana de moradores e as situações dentro das favelas são as pautas principais na rotina dos fotógrafos populares. Podemos dizer que a favela é o campo de atuação desses fotógrafos, que registram momentos e figuras importantes no cotidiano.

Segundo Silva (1994, p. 10), “o conteúdo da experiência cotidiana – sejam as pessoas, os objetos, os eventos –, captado pela visão natural, muitas vezes com desatenção, é passível de redefinição por intermédio da fotografia”. Observa-se que fotógrafos populares buscam relacionar-se com o espaço e ambiente vivido, observando o que existe de mais original dentro das favelas, e com essa observação fazem registros imagéticos que perpetuam e informam sobre a vida de pessoas nas favelas. E registram não apenas as figuras importantes entre os moradores, mas também o espaço e sua arquitetura, que vêm sendo modificados com o passar dos anos, assim como as vestimentas, festas, comportamentos e inovações desenvolvidas dentro das comunidades. Segundo Silva (1994, p. 16), “elaborar estudos sobre a vida cotidiana significa caracterizar a sociedade em que se vive, suas transformações e perspectivas”

Na presente pesquisa temos bons exemplos dessas transformações, não apenas nos retratos de moradores, mas também nas paisagens, no comércio, na moda e nas fotos realizadas pelos fotógrafos do projeto Memórias do PAC, que teve por objetivo documentar as obras do Programa de Aceleração do Crescimento.

O cotidiano é um dos pilares que constituem a fotografia popular. Vejamos a autodefinição de um fotógrafo popular de favela – no caso, um documentarista que também desenvolve projetos autorais no campo da arte contemporânea, Baltar (2019, [Não paginado]): “Acredita na fotografia como forma de expressão ativista e crítica, daí sua busca em estabelecer um diálogo entre fotografia e questões sociais, sobretudo no que diz respeito ao olhar sobre a cidade”.

Na denominada “grande mídia”, notam-se variadas publicações nas quais a favela aparece em destaque – como as favelas da Maré e Complexo do Alemão, massificadas ao longo dos anos com informações e imagens que ilustram capas de jornais com a violência e confrontos militares *versus* tráfico de drogas, e acabam sendo estigmatizadas e reduzidas a esse tipo de cenário. Aquela parte da sociedade que não habita em favelas vê, em publicações jornalísticas, apenas a beleza de pontos turísticos e de outras paisagens. Já sobre as favelas, veem apenas registros que induzem a pensar sobre a violência desses espaços. Há um distanciamento entre favela e cidade e a versão contada é parcial. Como afirma La Rue (2012):

Como a gente pode falar de favela se a gente não ouve o povo favelado? É grave quando, editorialmente, há a determinação de que sejam esquecidas a beleza, a alegria e a vida da favela. O que a população não conhece não existe. Eu acho fundamental fazer a denúncia, mas é revolucionário buscar a beleza dos espaços segregados (LA RUE, 2012, [Não paginado]).

Com o surgimento da fotografia popular, foram produzidas e veiculadas imagens de uma nova perspectiva da vida dentro das favelas. Novas escolas de formação de fotografia popular foram surgindo – projetos como, por exemplo, o Mão na Lata (Maré), Escola de Fotógrafos Populares/Imagens do Povo (Maré), Memórias do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento), Fotoclube do Alemão e Olhar (Complexo do Alemão), entre outros.

Nesse contexto, presenciamos, no campo da fotografia popular, um aumento da rede de formação desses fotógrafos, na qual eles descobrem novas formas de registrar os espaços vivenciados em seu dia-a-dia. As fotografias produzidas sofreram uma transformação, na transição do meio analógico para o digital, uma vez que o território vai ficando cada vez mais

explorado. Esse fator interfere na rotina do fotógrafo, na medida em que a rapidez e a potência de registro se dão em volume muito maior de imagens, quantitativamente, graças à nova tecnologia digital.

O fotógrafo, animado com a rapidez e quantidade de fotos que pode produzir, já não se preocupa em manter apenas as fotografias que serão efetivamente utilizadas. Devido à alta capacidade de armazenamento oferecida pelos cartões de memória e pelos computadores, os fotógrafos guardam o que muitas vezes não é utilizado, causando um acúmulo de material fotográfico não preservado de forma adequada.

O fotógrafo se sente seguro com as postagens feitas nas redes sociais. Os sites hoje em dia já não têm mais a relevância que tinham, alguns anos atrás, quando os fotógrafos mantinham portfólios na grande rede. A prioridade hoje é descarregar, postar nas redes sociais, deixando de lado a parte da organização e armazenamento adequados. É notório que alguns fotógrafos não descrevem suas imagens por meio de tratamento técnico (catalogação e indexação); as legendas são colocadas nas imagens diretamente na rede social, no campo descritivo para a foto. Alguns desconhecem, não sabendo da existência e importância que têm esses registros para sua atividade. Este é um problema que emerge a partir da necessidade de localização do material fotográfico.

A chegada das redes sociais como *flickr*, *instagram* e *facebook* alterou a forma de interação da fotografia com a sociedade. A exposição de imagens não necessita mais de revelações ou impressões para que o fotógrafo exiba suas fotos; está tudo no meio digital, onde milhões de pessoas têm acesso e podem visualizar a série de ensaios que o fotógrafo produziu.

As exigências para com a imagem fotográfica e o fotógrafo perante o material produzido sofreram alterações mediante todo esse contexto tecnológico digital. A questão é como lidar com esse problema atual que permeia os campos da fotografia digital e da memória, quando surgem questões como: o que armazenar, e como armazenar de forma consciente seu próprio material? Esse fato é importante não apenas para o produtor, mas também para as pessoas retratadas e para o seu contexto social. Com isso, esbarramos na quebra dos paradigmas consolidados no senso comum acerca das formas de armazenar as fotografias digitais.

As pesquisas feitas dentro das favelas buscam entender a intenção do fotógrafo com relação ao que ele busca com a fotografia; suas possibilidades e caminhos dentro do espaço que ele registra, e o que pretende com essas imagens. Marcado pela afetividade e ligações com o ambiente no qual se insere, o fotógrafo popular de favela, em seu processo de

aprendizado, é direcionado para uma profissionalização de teor humanista, onde o registro fotográfico é compartilhado e avaliado por quem é fotografado. Baltar (2019, [Não paginado]) aponta quais as características de uma fotografia popular, dentre elas estão:

- Continuidade com a tradição da fotografia humanista;
- Horizontalidade nas relações entre fotógrafo x fotografado;
- Autoria compartilhada do material produzido;
- Não fazer para. Fazer junto;
- Respeito e admiração pelos fotografados.
- Cuidado em preservar a dignidade e a segurança das pessoas e dos locais fotografados;
- Edição coletiva, prática desenvolvida por Ripper nas comunidades onde faz suas documentações;
- Retorno aos fotografados das imagens produzidas;
- Colocar as imagens produzidas a serviço da causa fotografada;
- Apoio às lutas por direitos humanos e as causas sociais.

Um detalhe diferencial da fotografia popular é o retorno das imagens a essas pessoas, quando os moradores se identificam por meio dessas fotos e se sentem importantes. Os fotógrafos populares desenvolveram uma linguagem peculiar, ao conseguirem extrair sorrisos, olhares de afeto, trocas e experiências. Este fato é possível porque os fotógrafos populares, por serem da comunidade e nesta estarem inseridos, têm a natural empatia e sensibilidade para proporcionar aos moradores uma nova visão de si, muitas vezes nunca antes percebida. Da mesma maneira como a solução de muitos problemas encontrados nas favelas é encontrada pela própria comunidade (tais como a falta de saneamento, segurança e energia, entre tantos outros) o fotógrafo popular também contribui, por meio de uma rede de comunicação, divulgando seus registros fotográficos para que reafirmem certas notícias e contribuam para uma maior divulgação.

Assim como as favelas, desde sua origem, são vistas como um lugar exótico e perigoso, pessoas são diariamente marginalizadas sob a ótica da mídia; esse estigma ainda permanece na contemporaneidade.

A fotografia também pode trazer elementos imprescindíveis para estudos vinculados à história das ciências. Segundo Silva (2014, p. 344), “a imagem mecanicamente produzida, proporcionada pelo aparato fotográfico, chegava para abalar os modos de representação e de observação então em vigor: moderadamente, no meio artístico, mas com intensidade no campo científico”. Nesse contexto, é necessário destacar a importância das fotografias para eternizar fatos históricos. A fotografia na medicina e nas demais ciências, por exemplo, encontra sua trajetória marcada por uma série de experimentos realizados para investigação,

estudo e análise, o que acarreta no aprimoramento do diagnóstico e solução dos casos. No campo biomédico, por exemplo, é possível monitorar o desenvolvimento de determinada experiência ou registrar situações antes e depois de ocorrida alguma intervenção. No campo dos estudos urbanísticos, o registro fotográfico vem sendo importante para o conhecimento da história e da evolução urbana e para o estudo das técnicas construtivas características de cada tempo ou como fonte de pesquisa para estudos socioambientais.

Funcionando ela própria conforme princípios científicos, a fotografia vai contribuir para modernizar o conhecimento; em particular, o saber científico. Modernizar é, essencialmente, abolir qualquer subjetividade dos documentos; registrar, sem esquecimento nem interpretação, para autenticar, ou para substituir, o próprio objeto (ROUILLÉ, 2009, p.109).

É preciso reconhecer que a fotografia se mostra útil não apenas para registrar momentos específicos dos indivíduos, mas que serve de grande instrumento para legitimar determinados tipos de estudos. Com o passar dos anos, a evolução tecnológica acarretou em avanços e aprimoramentos dos equipamentos, possibilitando aos pesquisadores trabalhar uma quantidade maior de dados, proporcionando melhor conhecimento e acesso à informação. Graças aos atributos da fotografia, os pesquisadores que desfrutavam dessa ferramenta passaram a contar com inúmeras possibilidades que perpassam a investigação científica. Nesse sentido, Vasquez (2012, p.24) atenta para os primeiros contatos de um ser humano ainda em processo de gestação com uma imagem fotográfica, através de exames de ultrassom, portanto, “Ademais graças à medicina, a fotografia começa a fazer parte da vida do cidadão moderno antes mesmo do seu início oficial, o nascimento, por intermédio dos exames de ultrassonografia.” A medicina oferece uma contribuição entre a imagem fotográfica e os indivíduos.

A fotografia se constitui pelo olhar do fotógrafo e suas intencionalidades de registrar diferentes perspectivas das cenas propostas, traduzindo através de imagens as suas mensagens. Paiva (1989, p. 49) diz que “Fotografia é um negócio que se olha e não se pode passar indiferente. Se passar indiferente, ela não é mais do que uma mancha gráfica, não tem sentido como imagem, como linguagem, como informação”. Seguindo esta linha de pensamento, verificamos que a fotografia pode mexer com o imaginário da sociedade; deste modo atentamos para a imagem repleta de informações que pode servir para alguma finalidade. Seja para despertar sentimentos, para perpetuar um momento importante, para

ilustrar um noticiário, a fotografia traduz em seu aspecto imagético fatos que se consolidam em informação e conhecimento.

Neste capítulo, veremos ainda como se consolidou a fotografia popular nas favelas da Maré e do Complexo do Alemão. Traremos uma reflexão de alguns autores que tratam esse tipo de fotografia como uma fotografia social. No contexto da fotografia popular das favelas, há um empenho em desmistificar uma imagem negativa que a mídia apresenta em seus noticiários sobre as favelas e pessoas que nela habitam. A fotografia social é assim descrita por Vasquez (1986, p.46):

A primeira sugestão é a mais óbvia e a menos prezada pelos aspirantes a fotógrafo: a reportagem social. O que significa, trocando em miúdos, fazer foto de gente, cobertura de batizados, casamentos, primeira comunhão, bodas de outro, crisma, bar mitzvah, enterro e o que mais seu cliente imaginar.

Há também relatos da história de fotógrafos que levavam a fotografia para um ambiente mais comum e popular, como eram as fotografias realizadas por itinerantes que vinham fotografar o comércio local e fazer retratos de pessoas – visto que essa prática permaneceu, com alguns reajustes e novas formas de pensamento que foram sendo reproduzidas e modificadas.

Diferentemente do fotógrafo social do século XX, acredita-se que a base dessa fotografia social que chamamos na presente pesquisa de fotografia popular, consiste em levar a fotografia para pessoas com poucas condições financeiras e mostrar as outras histórias que não tinham a oportunidade de ser retratadas e que de certa forma despertavam o olhar para esses registros.

O retrato também é geralmente praticado pelos mesmos fotógrafos que se dedicam à reportagem social, sendo igualmente menosprezado por muitos, que o encaram como uma atividade menor, coisa que não acontecia no início da fotografia, quando retratistas como nadar tinham enorme popularidade, sendo procurado por todas as figuras importantes de seu tempo, dos artistas aos imperadores (VASQUEZ, 1986, p.46).

Basicamente o que encontramos no escopo da fotografia popular são histórias que não eram vistas anteriormente e possuem aspectos que caracterizam tal fotografia como campo informativo e memória dos espaços que são registrados, unindo a reflexões sobre determinado campo do conhecimento humano. A partir de conteúdos imagéticos a informação se faz presente diariamente na vida dos indivíduos, trazendo-lhes outras perspectivas e novas abordagens sobre o cenário fotografado, ou o que se pretende divulgar. Oliveira (2008, p. 30) afirma sobre o uso social da fotografia que “A fotografia é um produto inventado, utilizado e

compartilhado pela humanidade; é, portanto, um produto social.” Nesse sentido, esta fotografia, a fotografia popular, humanista, realizada pelos fotógrafos populares de favelas, inclui as mais bonitas representações imagéticas da sociedade, os registros das classes menos favorecidas, documentando todas as fases, desde a infância até a velhice; dos momentos festivos até os grandes conflitos. Sendo assim, encontramos propriedades que fazem da fotografia popular uma ação social.

Dentre seus inúmeros atributos, a fotografia se desenvolveu, historicamente, num contexto social marcado pela presença de fotógrafos itinerantes. Kossoy (2007, p.76-77) afirma: “Uma das características da expansão da fotografia na América Latina ao longo da segunda metade do século XIX, pelas diferentes regiões é a presença marcante de fotógrafos itinerantes estrangeiros, em busca de uma clientela para sua atividade”. Esses fotógrafos itinerantes tinham um papel fundamental na sociedade, embora durante o período não fossem considerados tão ilustres como os que se destacaram ao longo da história. Os fotógrafos itinerantes viam formas de registros onde a maioria da população não enxergava possibilidade de fotografar.

Esses desconhecidos viajantes captaram a imagem do indivíduo simples e do grupo familiar; gente do povo, anônimos da história: suas fisionomias, seus ritos de passagem, seus eventos mais representativos. Dentre eles muitos se anunciavam pelos periódicos das cidades por onde passavam. Embora não consagrados, apenas pessoas “comuns”, deve-se a esses fotógrafos uma contribuição única à iconografia dos países onde atuaram (KOSSOY, 2007, p.76-77).

Os fotógrafos itinerantes não tinham um lugar fixo; faziam viagens por diversas cidades e divulgavam a sua passagem pelo local através de periódicos. A sua mobilidade fazia com que registrassem uma diversidade de culturas e atividades das classes menos favorecidas.

Com frequência se verifica a passagem de alguns daguerreotipistas por diferentes países da América Latina. Misto de empresários e “mercadores” esses incansáveis viajantes exemplificam, através de suas atuações, o papel do itinerante levando a daguerreotipia aos mais longínquos lugares (KOSSOY, 2007, p.72-73).

Registrar não apenas as atividades existentes, mas também os indivíduos que fazem acontecer toda essa produção e movimentação da cidade, torna-se uma forma de transformar aquela população que sempre foi “invisível” para a burguesia. Esse estado do olhar no qual o fotógrafo percebe valor em registrar o que seria menos importante para alguns, podemos

considerar como uma característica de uma fotografia popular, transformadora e democrática. O olhar para o povo, para as histórias de quem constrói as cidades.

Se trata de aspectos específicos do desenvolvimento da fotografia nas diferentes regiões de um país, de informações básicas para romper com a tradição elitista, centrada nos modelos clássicos enquanto únicos modelos, que remete a grande maioria dos pequenos produtores ao rodapé da história ou colabora para o seu eterno esquecimento (KOSSOY, 2007, p.72-73).

Outras formas de fazer fotografia foram surgindo nesse contexto; a fotografia itinerante possibilitou a visibilidade de pessoas e suas culturas, arquitetura, formas de trabalho, vestimenta, imagens do cotidiano que ilustraram e contaram a história de uma população considerada distante das altas classes.

Essas duas grandes categorias de seres, os nobres da vida social e os pobres da vida natural - estes últimos, exemplos de ‘tipos bárbaros e inferiores à natureza’ –foram de uma forma ou de outra bem representados nas histórias da fotografia. No entanto, o grande público desprovido do glamour das altas classes, os personagens das classes médias: os de vida comum, os pequenos comerciantes, funcionários públicos, professores, profissionais dos diferentes ofícios, estes têm sido considerados, em geral, ‘modelos’ de pouco interesse para a história da fotografia. Recuperamos as expressões dessa gente, vez ou outra, em álbuns de família do passado; nesses repositórios de memória, aquelas personagens desconhecidas ainda têm seu lugar. Contudo, de forma geral, essa massa anônima não deixou história, seus rostos se confundem. A grande maioria dos fotógrafos a retratam também, segue por sua vez, à margem da história (KOSSOY, 2007, p.69-70).

O acesso à fotografia ganhou mais um novo cenário: a popularização de câmeras que permitiam fotografar com mais praticidade e velocidade se expandiu, os preços se tornaram mais acessíveis para se obter uma câmera fotográfica. O reflexo dos registros mais populares da sociedade cresceu conforme essa democratização do acesso às câmeras fotográficas. Porém, devemos considerar que apesar de que, mesmo havendo modelos de baixo custo e de possível aquisição, a câmera fotográfica ainda se encontra inacessível para muitos.

Foi demonstrado também o progressivo desenvolvimento da atividade a partir da década de 1860 em virtude, por um lado, da introdução de novos processos e de técnicas fotográficas baseadas no princípio do negativo-positivo, que, barateando os custos de produção do retrato fotográfico, o tornaria acessível a público maior. Por outro lado, assiste-se a um progresso econômico: multiplicam-se as ligações ferroviárias, a imigração europeia, é incentivada, transformam-se as feições dos mais importantes centros urbanos, há, enfim, um efetivo crescimento de uma classe média nas maiores cidades, particularmente no Rio de Janeiro, sede da corte e, mais tarde, da República. A clientela, nesta altura já teria um perfil diferente daquele dos

primeiros tempos da daguerreotipia, quando o retratado era, via de regra, um representante da elite agrária ou da nobreza oficial (KOSSOY, 2007, p.11-12).

As fotografias itinerantes marcavam o começo de novos registros. A fotografia local dos bairros – como no caso dos 3x4 – e os fotógrafos que vendiam suas fotografias de vistas marcaram a história e a memória de muitas pessoas – os álbuns de fotografia, os porta-retratos com as principais imagens realizadas em família. Kossoy (2002, p. 12) ressalta o surgimento de uma nova fotografia, que registrava um outro lado da sociedade, um lado mais popular, social e do cotidiano.

Nas últimas décadas do século avolumava-se o número de estabelecimentos fotográficos em virtude da nova clientela constituída de comerciantes urbanos, professores, profissionais liberais, funcionários da administração, entre outros elementos de uma classe que almejava ter sua imagem perpetuada pela fotografia (KOSSOY, 2002, p.12).

As informações veiculadas nos jornais no início do século XX vinham acompanhadas de fotografias impressas; novas formas de consumir a informação estavam emergindo. Esse modelo se mantém até os dias atuais. Com o objetivo de levar a informação a toda população, a imprensa era responsável pelo material que seria veiculado. A prática do jornalismo de ilustrar a reportagem com imagens enriquecia as informações e trouxe a fotografia para um lugar de documentação fotográfica. O fotojornalista, no exercício de suas atividades, passou a influenciar as formas de pensamento, buscando sempre uma pauta fotográfica para inserir no texto jornalístico. “O jornalismo fotográfico, devido ao enorme alcance das publicações que o utilizam, exerce maior influência sobre o pensamento e a opinião pública do que qualquer outro ramo da fotografia” (SMITH, 1948 *apud* ANDRADE, 2004, p. 11).

A fotografia apresenta, na maioria dos momentos históricos, um aspecto elitista, quando as imagens da cidade exaltam conteúdos que favorecem apenas seu perfil estético. Vemos imagens de paisagens, da cidade vendida como um cartão postal; esquecem que as favelas pertencem às cidades e que em sua grande maioria são vistas de maneira distorcida pelas matérias publicadas em jornais e outros meios de comunicação.

Fotografar uma cidade é realizar a um só tempo o retrato de seus habitantes, pois a cidade nada mais é do que um monumental autorretrato dos moradores. Assim como os seres humanos, as cidades também são alegres ou tristes, belas ou feias, prósperas ou pobres, ambiciosas ou acanhadas, jovens ou velhas, ascendentes ou decadentes, espelhando com fidelidade

todas as emoções humanas, refletindo e intensificando os sonhos e frustrações dos cidadãos (VASQUEZ, 2003, p. 52).

Todas as formas de fotografia merecem ser vistas e compartilhadas; e quanto mais informações temos sobre a história das populações e das cidades, mais enriquecidas e visíveis se tornarão aquelas imagens. Na fotografia, devemos considerar que todas as formas de registros de imagens mexem com o espectador:

As fotografias nos impressionam, nos comovem, nos incomodam, enfim, imprimem em nosso espírito sentimentos diferentes. Cotidianamente, consumimos imagens fotográficas de jornais e revistas que, com o seu poder de comunicação, tornam-se emblemas de acontecimentos [...] (MAUAD, 2008, p. 33).

Mostrar todos os aspectos em forma de registros imagéticos das favelas é mostrar possibilidades que existem naquele espaço; contar sobre o percurso dos fotógrafos populares das favelas da Maré e do Complexo do Alemão é mostrar outras formas de fazer fotografia, assim como resgatar a potência de uma fotografia popular em meio a tantas imagens. Os registros fotográficos realizado pelos fotógrafos populares de favela marcam o cotidiano de muitas pessoas que transitam por estes espaços; momentos que passam despercebidos por qualquer morador são gravados numa fotografia. Os registros de violência estampados nas mídias, com o objetivo de ilustrar a matéria jornalística pautada, são uma constante nas favelas do Rio de Janeiro. Fazer fotografia popular dentro destes espaços e sobretudo retornar estes registros para os que consentem ser fotografados, rompe barreiras, traz a valorização e a autoestima do lugar e das pessoas que “fazem acontecer” naquela favela. No gesto de fotografar, o fotógrafo popular assume um engajamento que busca valorizar as belezas e o cotidiano das histórias vividas dentro da favela.

O fotógrafo colabora nessa transcodificação da fotografia pelos aparelhos de distribuição, e o faz de maneira *suigeneris*. Ao fotografar, visa a determinado canal para distribuir sua fotografia. Fotografia, em função de determinada publicação científica, determinado jornal, determinada exposição, ou simplesmente em função do seu álbum. Do ponto de vista do fotógrafo duas razões, o movem: primeira, o canal lhe permitirá alcançar grande número de receptores, pois seu engajamento é precisamente eternizar-se num máximo de pessoas: segunda, o canal vai sustentá-lo economicamente, pois a fotografia, enquanto objeto desprezível, não tem valor em troca. Em suma: o canal é para o fotógrafo um método para torná-lo imortal e não morrer de fome (quanto ao álbum, por ser canal *suigeneris*, aparentemente “privado”) (FLUSSER, 2002, p.50).

Propor outras possibilidades de contar histórias, para mudar a visão do mundo: o olhar do fotógrafo popular e seu gesto de fotografar estão refletidos nas imagens que estes escolhem para realizar. Para Gastaldoni (2020, [Não paginado]), professor, fotógrafo e ex-coordenador pedagógico da EFP, em entrevista para a Revista de Fotografia Zum: “Criar um comunicador popular com uma noção grande de política, de direitos humanos, que fosse capaz de veicular uma imagem de favela em contraposição à visão estigmatizante com que a favela era veiculada na grande mídia”.

Para compreendermos um pouco mais sobre a fotografia popular nas favelas, resgataremos o objetivo central da criação de uma escola de fotografia popular na Maré, que desencadeou toda essa rede de fotógrafos que se perpetuaram não apenas no Complexo do Alemão, mas em diversas periferias da cidade. O idealizador da escola de fotógrafos populares da Maré foi João Roberto Ripper, fotógrafo documental, fotojornalista brasileiro, que em sua trajetória fotográfica trabalha com a união da fotografia com os direitos humanos, o fazer fotográfico humanista e social. A ligação de Ripper com a Maré deu início a uma futura rede de fotógrafos que registram seus espaços com um olhar crítico e afetivo, pensando na desmistificação do olhar estereotipado que se tem das favelas.

A Fotografia Popular nunca foi um movimento organizado, não tem manifesto formal de criação ou acúmulo de reflexão capaz de estruturar um corpo teórico que identifique e defina práticas comuns, mas é um movimento forte, que vem crescendo em todas as periferias de norte a sul do Brasil. Foi tomando forma como um conjunto de práticas éticas, estéticas e políticas inspiradas no trabalho de fotógrafos humanistas como João Roberto Ripper, entre outros da sua geração. No Rio de Janeiro, foi difundida através das práticas dos alunos que passaram pela Escola de Fotógrafos Populares (EFP) e pela agência Imagens do Povo (IP), dois projetos integrados que foram oferecidos pelo Observatório de Favelas entre 2004 e 2012 (BALTAR, 2019, [Não paginado]).

A convite do Observatório de Favelas, que trabalha com direitos humanos e educação, João Roberto Ripper foi chamado para fazer uma documentação sobre favelas do Rio, onde pudesse mostrar outras histórias. Ao dar início a este trabalho proposto, Ripper teve a percepção de que existiam inúmeras pessoas na favela que não se viam e não gostavam de ser vistas da forma como eram mostradas pela mídia, “além de outras pessoas que gostavam de fotografias, que eram fotógrafos iniciantes e outros que queriam ser fotógrafos e que queriam mostrar uma outra favela” (A INFORMAÇÃO..., 2016, [Não paginado]). Ripper deu início à proposta de pensar uma escola de fotografia na qual se acoplasse uma agência e sem deixar de

lado o mais importante: educar o fotógrafo a se portar “diante da dor dos outros, diante da alegria dos outros, e que também pudesse ter nessa escola conhecimentos técnicos, conhecimento de linguagem fotográfica” (A INFORMAÇÃO..., 2016, [Não paginado]).

Quando a gente quebra o estereótipo a gente aproxima as pessoas e quando a gente aproxima as pessoas a gente cria uma identificação em quem é fotografado de quem se conta as histórias pra maioria da população que recebe aquela informação. Talvez a missão de um documentarista ou o grande barato que dá alegria a ele é quando ele consegue ser um elo de bem querer entre quem é fotografado e de quem vê as fotografias.

O estereótipo das favelas acaba criando um distanciamento das histórias que não foram contadas, e que possibilitariam saber melhor sobre aquele espaço. Quebrar esses estereótipos faz parte do trabalho de um fotógrafo popular – talvez uma missão para o próprio morador da comunidade. Quase não vemos informações das conquistas que acontecem nas favelas; se estas histórias passassem a ser mais veiculadas, talvez contribuíssem para eliminar uma parcela dos problemas e surgissem daí mais resultados e transformações naqueles espaços.

A beleza, o amor, a beleza que eu falo não é só a beleza física é a beleza dos fazeres das pessoas elas juntam as pessoas e se a beleza esse amor ele é responsável pela existência da humanidade, fica a pergunta porque na hora de se informar e informar faz parte do processo de educação, mas se informar e se falar das populações menos favorecidas não se mostram as beleza dos seus fazeres, quase todas as comunidades como moradores de favelas, trabalhadores rurais, quilombolas, índios seringueiros ribeirinhos, quase todas essas populações infelizmente são mostradas pela ausência de quase tudo pela presença de uma violência da qual a maioria das vezes eles são vítimas mas aparecem muitas vezes como protagonistas e essa história é a história que se repete sobre eles a gente quase não tem história dos fazeres (A INFORMAÇÃO, 2016, [Não paginado]).

As matérias jornalísticas em sua grande maioria condenam as favelas e seus fazeres, ao divulgar informações que mostram apenas a violência – isso é o que João Roberto Ripper sempre enfatizou, sobre o perigo de se contar uma história única. E não é que as violências não existam dentro destes espaços; elas existem e isto é fato, mas é grave quando rotulam as favelas e seus moradores em matérias que massificam só a violência. Ripper enfatiza a importância de a fotografia estar vinculada a histórias dos fotografados, para que possa traduzir melhor a mensagem que verdadeiramente ela transmite. “Se eu adoro fotografia, a

fotografia não vale mais que mil palavras, mas ela é muito melhor quando ela vem acompanhada de belas histórias [...]” (A INFORMAÇÃO..., 2016, [Não paginado])

Ao se narrar uma única história daquela pessoa, daquela comunidade, daquele país, cria-se um afastamento da população para com aquele espaço.

Como fazer a formação e a informação interagir, ouvir ser instigado e instigar, então tem se discutido uma fotografia compartilhada, uma fotografia onde quando você vai para uma comunidade documentar uma realidade quilombola, indígena, de trabalhadores rurais poder ficar bastante tempo, poder aprender, poder projetar e editar na frente das pessoas, e permitir que no que as pessoas não se sintam representadas, elas possam pedir pra que esse material seja retirado, ser deletado e eles participarem desse processo de edição, então a gente começa a ter uma resposta muito forte e aí vir cada vez mais a entender como é gostoso quando você consegue ser esse elo, e pra ser esse elo precisa aprender que documentar é também aprender sobre tudo, não dá pra chegar diante de um local, de uma pessoa como se você fosse detentor de um saber, e simplesmente descer cheio de câmeras e ficar ali chamando atenção e documentando, o quanto mais a gente consegue interagir, ficar transparente não ser notado talvez essa comunicação, essa informação seja um aprendizado e que a gente vai contar essas histórias [...] (A INFORMAÇÃO..., 2016, [Não paginado]).

Naquele projeto, além de aprenderem a fotografia, os fotógrafos são incentivados a passar seu conhecimento para outras favelas, outros indivíduos que queiram aprender sobre fotografia, ou até mesmo para os próprios moradores, mostrando as variadas opções que existem na fotografia. Os fotógrafos populares estão em áreas rurais e também inseridos no mercado de trabalho; documentam inclusive a rotina dos moradores de suas próprias favelas, suas próprias histórias e conseguem entender a verdadeira mensagem da fotografia popular, que consiste em um projeto coletivo, em uma rede de multiplicadores.

Resgatar os fotógrafos do anonimato é tarefa decisiva, seja sob o ângulo da história social e cultural da fotografia, seja sob perspectiva da memória histórica. Penso que todos aqueles envolvidos com a história da fotografia devem valorizar as histórias locais e regionais, e apoiar levantamentos sistemáticos não só dos fotógrafos que atuaram nos lugares remotos, mas também de suas trajetórias, suas produções. esse me parece ser um caminho fértil para uma revisão historiográfica necessária (KOSSOY, 2007, p. 70).

Esse trecho de Kossoy (2007) corrobora a fala de Ripper no evento TEDXUNISINOS (A INFORMAÇÃO..., 2016) quando ele aponta a importância de se contar diversas histórias e não apenas uma história única. Isso traz uma reflexão acerca das múltiplas realizações da fotografia em diversas áreas da cidade, e dos países. São histórias contadas através das

imagens realizadas pelo fotógrafo que se aproxima da fotografia popular, tendo em sua “origem” certas características parecidas com a dos fotógrafos itinerantes que olhavam para outros registros da cidade, sem produzir uma fotografia elitizada, para a alta classe burguesa do século XX. O fotógrafo popular tem como característica disseminar todo o conhecimento adquirido para seus companheiros, que muitas vezes não encontrariam tal oportunidade. É muito comum, após a formação do fotógrafo popular, ele criar coletivos e passar adiante seu conhecimento em fotografia. Assim, surge uma nova rede de fotógrafos com o mesmo objetivo comum de disseminar dentro dos seus espaços novas ideias sobre as possibilidades de registros positivos para divulgar as favelas com o seu olhar único. Mas a fotografia popular, ao ser estudada num Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, deve ser considerada como documento e informação, conforme consta na próxima seção.

5 FOTOGRAFIA E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO E INFORMAÇÃO

Os processos evolutivos da sociedade como um todo, inclusive os da ciência, trouxeram consigo novos campos do conhecimento a serem estudados, especialmente aqueles caracterizados pela interdisciplinaridade, que marca as novas disciplinas surgidas no início do século XIX, com as Ciências Sociais, interdisciplinares por suas naturezas, e aquelas que foram se tornando cada vez mais interdisciplinares, por exigência da ciência moderna. Este é um aspecto científico estudado no âmbito da epistemologia e, tratando-se da Ciência da Informação, necessário ser considerado nesta pesquisa, pelo reconhecimento de sua natureza interdisciplinar desde o seu nascimento.

Considerando-se que esta dissertação é desenvolvida em um Programa da Pós-Graduação de Ciência da Informação, necessariamente o enfoque da fotografia nessa área é fundamental, daí esta seção ser dedicada à representação da fotografia como documento e informação.

É preciso definir, então, o que é documento no âmbito da Ciência da Informação e verificar como a fotografia é estudada neste contexto. A imagem digital produzida pela câmera fotográfica não está inserida exclusivamente no campo da fotografia, o seu resultado vincula-se a outros campos sociais de comunicação. Há veiculação de imagens digitais produzidas em pesquisas científicas, como na medicina, em museus, exposições, unidades de informação como bibliotecas e arquivos, em redes sociais, transmissão televisiva, dentre as demais citadas.

Para a abordagem da fotografia como documento e informação foi estudada a literatura de Documentação e Ciência da Informação, associada à produção de imagens, a começar pelo pioneiro dessas áreas, Paul Otlet, conforme citado inicialmente, além de Suzanne Briet.

Na definição etimológica, documento deriva do latim *docere*, que significa ensino, e do grego *endeigma*, prova, testemunho. Semanticamente, documento tem o sentido de doutrina, ensino, diploma ou testemunho” (RONDINELLI, 2011, p. 30). Quanto ao sufixo *mento*, em latim *mentum*, Rodríguez Bravo (2002, p. 77) lhe atribui “[...] um sentido instrumental” o qual é reiterado por Buckland (1991 *apud* RONDINELLI, 2011) ao conferir-lhe o significado de “meios”. Assim, para o autor inglês, “[...] documento, originalmente denotava um meio de ensinar ou informar, seja uma lição, uma experiência ou um texto” (BUCKLAND, 1991 *apud* RONDINELLI, 2011, p. 30).

Assim como a informação com seu caráter polissêmico, o termo documento apresenta diferentes significados e funções de acordo com o que é usado e para que fim é usado. Entende-se pelo termo documento o registro de atividades realizadas por indivíduos que fazem registros através de diferentes formas fixadas em quaisquer suportes, seja em papel, tela, pedra, lápide [...] com objetivo de tornar-se gravado, “registrar uma atividade ou função seja ela jurídica, científica, artística, cultural ou ainda informacional, independente do meio de transmissão” (TONELLO; MADIO, 2018, p. 82). O termo fotografia, escrita com a luz, se insere no contexto de produção de um documento, visto que sua elaboração permite fixar em tempo real o momento ocorrido e fotografado; o registro escolhido fixa no ato fotográfico em um suporte que traduz os procedimentos técnicos. A fotografia, como já mencionado, transmite, comunica e torna popular a informação gerada pelo fotógrafo ao clicar.

Otlet (1934, p. 2, 25, tradução nossa) faz algumas considerações acerca de documento, entre as quais:

[...] expressão escrita das ideias, instrumentos de sua fixação, conservação e circulação, os documentos são os intermediários obrigatórios de todas as relações entre os homens; [...] meio de transmitir dados informativos para o conhecimento dos interessados distantes no tempo e no espaço [...]; tudo aquilo que serve para registrar, transmitir e conservar a lembrança de uma coisa e para representar essa mesma coisa para ser utilizada para estudo. [...] registros gráficos e escritos os objetos em si também podem ser considerados se nos tornamos informados observando-os [...].

A partir da definição de documento, Otlet abrange o conceito de documento, entre suas formas de produzir, transmitir e a relação entre documento e indivíduos na sociedade. Verificamos que a fotografia transita por diversas unidades de informação, assumindo o tratamento adequado em museus, arquivos e bibliotecas, lugares destinados ao tratamento desta informação. Nesse sentido, verificamos que as fotografias populares realizadas por fotógrafos normalmente não são encontradas em ambientes como estes, é o próprio fotógrafo que as salvaguarda da forma que condiz com a melhor maneira de armazenar suas próprias imagens. Ocorre que nesse contexto, que podemos chamar de autonomia do fotógrafo popular para com seu acervo, lida com questões problemáticas ao enfrentar a constante produção fotográfica da era digital. Sobre esta questão, Tonello e Madio (2018, p. 89) destacam que:

Reconhecer, organizar e preservar os registros do conhecimento é condição precípua para se perpetuar a história, a aquisição de conhecimento bem como o desenvolvimento do ser humano. Nessa perspectiva, as fotografias

constituem-se, entre outros aspectos, em documentos de extrema importância para as diversas áreas do conhecimento.

Encontramos informações em diversos suportes e reconhecer a importância que a fotografia tem de produzir informações marca sua trajetória informativa para com a sociedade, a relação entre o documento e a fotografia. A fotografia como documento se constitui como objeto de estudo para a área da Ciência da Informação, visto que identificamos, por meio de conceitos, que a fotografia traz informações e serve de fonte para transmissão e comunicação das informações e fatos para a sociedade. Tonello e Madio (2018, p. 78) concluem em seu pensamento:

Dessa forma, o documento fotográfico constitui em um registro de extrema importância para pesquisa nas diferentes áreas do conhecimento, sejam elas, administrativa, histórica, jurídica, acadêmica ou de cunho social. A fotografia, portanto, foi conquistando aos poucos o status de fonte expressiva de informação e consolidando-se como documento em razão de atestar visualmente determinado fato. Vale lembrar que a informação, seja ela escrita, oral ou audiovisual, é elemento básico para a produção e disseminação do conhecimento.

Sob a perspectiva de fotografia como documento identificamos que o suporte informacional incorpora todo possível tipo de conhecimento, conhecemos as chapas metálicas com a reprodução do daguerreotipo, os rolos de filme, os sensores, os papéis fotográficos, toda superfície mutável da fotografia, e hoje nos deparamos com os *softwares* e programas de edição, nos quais armazenam as fotografias digitais. Desde a primeira formulação do conceito de Ciência da Informação, desenvolvida durante as reuniões do *Georgia Institute of Technology*, nos anos de 1961/62, para alguns autores o marco do seu nascimento, a fotografia esteve presente nos eventos e discussões sobre o novo campo, por meio de grandes empresas como a Kodak, por exemplo. Ainda que o surgimento da Ciência da Informação tenha ocorrido no final do século XIX, por obra de Paulo Otlet, como pensam outros autores que o consideram fundador da área, a fotografia, desde então, faz parte da Ciência da Informação como documento. Esta inclusão se deve à concepção de documento por Otlet.

Segundo Pereira (2000, p. vii-xxii),

Documento representava toda a gama de produtos de informação que surgem e se expandem com a revolução industrial: artigos e relatórios científicos e técnicos, desenhos industriais, patentes, protótipos, cartões postais, fotografias, enfim, tudo o que não era considerado material de biblioteca.

Nas palavras do próprio Olet, no seu famoso “*Traité de Documentation*”, publicado em 1934: “[...] A fotografia é a mais importante das máquinas intelectualmente inventadas pelo homem. Não só reproduz, mas produz documentos e representa a realidade diretamente [...]” (OTLET, 1934, tradução nossa).

No Instituto Internacional de Bibliografia, criado por Paul Otlet e Henri La Fontaine, em 1895, foi elaborada a seguinte definição de documentos, no início do século XX, no ano de 1908:

Todos os que representam ou expressam, por meio de símbolos gráficos (escritos, quadros, diagramas, mapas, figuras, símbolos) um objeto, um fato, uma ideia, uma impressão. Textos publicados (livros, revistas, jornais) hoje constituem a mais numerosa categoria desses documentos (AMERICAN DOCUMENTATION INSTITUTE *apud* SHERA; CLEVELAND, 1977, p. 251).

Outra definição europeia vem da *Union Française des Organismes de Documentation*, UFOD, criada em 1931: “qualquer traço concreto ou simbólico preservado ou registrado com o propósito de representar, construir ou comprovar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 1951, p. 7). Essas definições, muitas vezes foram questionadas e, no caso da UFOD, o questionamento veio de Suzanne Briet (1894-1989), uma importante bibliotecária e documentalista francesa, também historiadora e escritora, autora de um livro famoso *Qu'est-ce la documentation?*. Briet considerou muito ampla essa definição e argumentou com duas perguntas: “uma estrela é um documento? [...] Um animal vivo é um documento?” (BRIET, 1951, p. 7). Sua categórica resposta foi: “Não. Mas fotografia e catálogos de estrelas, seixos num museu de mineralogia e catálogos de animais exibidos num zoo são documentos” (BRIET, 1951, p. 7). Para completar seu pensamento, elaborou a seguinte definição de documento: “qualquer base de conhecimento materialmente determinada, capaz de ser usada para consulta, estudo ou prova” (BRIET, 1951, *apud* SHERA; CLEVELAND, 1977, p. 250-251).

Este texto inicial com definições de fotografias como documentos situam historicamente o objeto desta dissertação no território da documentação e da Ciência da Informação. A câmera fotográfica é um instrumento fundamental para o fotógrafo e a fotografia é um documento, neste caso, objeto desta pesquisa. O dispositivo fotográfico cada vez mais é amparado por novas tecnologias, tornando maior a sua capacidade de armazenagem. Assim, o fluxo crescente da produção de fotografias e os grandes volumes de imagens clicadas exigem novas formas de armazenamento. Na atualidade, a medida em que as

tecnologias das câmeras fotográficas avançam e novos formatos aparecem no mercado, surgem também novas questões a serem repensadas quanto ao seu uso. Sob a abordagem da Ciência da Informação, cresce a necessidade de documentar todo o processo e mais, registrar, indexar e recuperar a informação contida nas fotografias.

O período em que originalmente a fotografia esteve sob foco, na Ciência da Informação, foi quando o termo documentação apareceu nos Estados Unidos, num uso transitório. A fundação do *American Institute of Documentation*, em 1937, foi uma decorrência do grande interesse em métodos e técnicas de reprodução de documentos, neste caso, a fotografia, o microfilme, a microfotografia e a indústria do filme (SHERA; CLEVELAND, 1977).

Outra iniciativa privilegiando a microfotografia foi a criação, em 1936, de um grupo especial de profissionais interessados na reprodução de documentos, que reuniu bibliotecários, documentalistas e fabricantes de equipamentos fotográficos, por exemplo, da Kodak, Leitz e Argus, reunidos para discutir “O novo papel da microfotografia nas bibliotecas, padrões de excelência na fabricação de equipamentos e filmes, novas técnicas de fotografia e processamento fotográfico e sua avaliação” (SHERA, CLEVELAND, 1977, p.253). Esse grupo de especialistas em reprodução de documentos chegou a publicar o *Journal of Documentary Reproduction* que, juntamente com o *American Documentation Institute* (ADI)⁴ foi suspenso com o início da Segunda Guerra Mundial. (RUSCHI, 1938 *apud* SHERA; CLEVELAND, 1977, p. 253). Posteriormente, quando a Documentação foi substituída pela própria Ciência da Informação, teóricos da área não mencionaram explicitamente a fotografia, mas de forma indireta. Um dos exemplos é Tefko Saracevic, um dos pesquisadores de renome internacional e dos que mais têm estudado a Ciência da Informação, de certa forma define documento ao falar de registros:

[...] é o campo devotado à investigação científica e prática profissional que trata dos problemas de efetiva comunicação de conhecimentos e de registros do conhecimento entre seres humanos, no contexto de usos e necessidades sociais, institucionais e /ou individuais de informação. No tratamento desses problemas tem interesse particular em usufruir, o mais possível, da moderna tecnologia da informação (SARACEVIC, 1992, p.11).

A fotografia seria uma dessas práticas, originada das tecnologias. Saracevic (1992) ressalta as dimensões tecnológica e social da Ciência da Informação e, reconhecendo as suas "conexões inexoráveis à tecnologia", a enquadra em três fases:

⁴ A ADI passou a ser denominada em 1937 *American Association for Information Science* (DIAS, 2000).

- Nos anos 50 e 60, de recuperação da informação;
- Nos anos 70, de serviços *on-line*; e
- Nos anos 80, de crescimento da indústria da informação.

Podemos ainda acrescentar uma quarta fase, de redes de comunicação e informação, na década de 1990. A edição de fotografias constitui parte do processo de sua organização, inclusive pelos fotógrafos populares. A escolha da imagem que irá circular contribui para a informação que será por eles transmitida. No exercício de sua profissão, o fotógrafo popular necessita manter um grau de empatia pelas pessoas, espaços e eventos objetos de seu olhar e registros fotográficos. Quanto mais integrado aos focos de sua fotografia, melhor o resultado das imagens para ele próprio e para os que usufruirão das suas fotografias.

Por outro lado, a fotografia tem como uma de suas funções a comunicação por meio da disseminação de imagens para a população e o ato de comunicar também se relaciona com a fotografia e a Ciência da Informação. Nesta pesquisa, o objetivo foi verificar se as fotografias dos fotógrafos populares, na sua condição de documento e informação, contribuem para a construção da memória de espaços, pessoas e eventos de favelas.

Tanto que a fotografia tem sido objeto de pesquisas de teses e dissertações no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação e, como exemplo, cito quatro teses, apresentadas em períodos diferentes: de Claudia B. Guerra, “Flutuações conceituais, percepções visuais e suas repercussões na representação informacional e documental da fotografia para formulação do conceito de informação fotográfica digital”, em 2013; de Joice Cleide C. E. de Souza, com o título: “Banco de imagens: abordagem teórica conceitual de representação de fotografias para uso na publicidade”, em 2013; Ricardo S. de Hollanda, com o tema “Estratégias e percepções informacionais de produção de imagem em fotografia documental urbana”, em 2003; e de Rubens R. G. da Silva, cujo título é “Digitalização de acervos fotográficos públicos e seus reflexos institucionais e sociais: tecnologia e consciência no universo digital” em 2002.

As transformações sociais, científicas, técnicas e tecnológicas abrangem todas as áreas e setores, inclusive modificando as abordagens de um objeto. Sobre essa questão, Wersig e Nevelling (1975 *apud* SARACEVIC, 1996) ressaltaram, que o desenvolvimento da Ciência da Informação, historicamente, se deve às modificações dos problemas informacionais que tornaram mais relevante o papel da informação na sociedade. Para os autores, "atualmente,

transmitir o conhecimento para aqueles que dele necessitam é uma responsabilidade social, e essa responsabilidade social parece ser o verdadeiro fundamento da Ciência da Informação" (WERSIG; NEVELLING, 1975, *apud* SARACEVIC, 1996, p. 43). Assim, a fotografia tem papel fundamental como possibilidades de informar e de transmitir conhecimento, portanto, a relação entre fotografia e informação é relevante para os objetos e objetivos da Ciência da informação.

Paul Otlet, já citado nesta dissertação, traz, em 1934, o conceito de rede de comunicação para além das bibliotecas, museus e centros de documentação e informação, diversificando as inúmeras possibilidades de tipos de documentos que transcendem os livros. Consequentemente, novas formas de processar tecnicamente os sistemas de informação ressurgem.

A produção do conhecimento, na atualidade, recorre a uma pluralidade de técnicas que possibilitam extensas opções de interação entre o homem, o fazer científico e o registro como objeto do saber. Muitos cientistas têm realizado pesquisas voltadas para o campo do registro visual, como uma forma de destacar a produção, trazendo a verdade através da imagem. Na Ciência da Informação, a fotografia, segundo Bucceroni e Pinheiro (2009 p. 129), pode ser pensada como:

Documento e informação no âmbito da representação e recuperação da informação fotográfica e de soluções de arquivamento e preservação. Notamos o uso da fotografia como fonte de informação e suas relações existentes que compõem o processo de produção e desenvolvimento da ciência.

A partir dessa relação, a fotografia não é somente documento, é fonte de informação. Seus usos perpassam conceitos informacionais inserindo a imagem, contendo valor histórico informativo. Como objeto de estudo, a fotografia desde o seu surgimento veio para enriquecer e marcar determinados momentos históricos importantes para que se tenha um registro visual nos estudos e descobertas das evoluções sociais.

No campo da Ciência da Informação, a definição do que é informação está sempre em debate, diversas concepções do termo são discutidas, a palavra informação é debatida em outras áreas que não a Ciência da Informação, o que proporciona analisá-la, a partir do pensamento de pesquisadores de diferentes campos do conhecimento sobre informação.

De natureza polissêmica, a informação transita especificamente em cada área. Floridi (2009, p. 13) afirma:

Informação é notoriamente um fenômeno polimorfo e um conceito polissêmico que, como um *explicandum*, ele pode ser associado a diversas explicações, dependendo do nível de abstração adotado e do grupo de requerimentos e desideratos que orientam a teoria.

Observamos, a partir de sua polissemia, que o termo informação precisa estar bem definido. Estudos aprofundados sobre informação fazem parte da Ciência da Informação, o que pode não ocorrer em outras áreas. Nesse sentido, Pinheiro (2004, [Não paginado]) afirma que: “Todos os campos do conhecimento alimentam-se de informação, mas poucos são aqueles que a tomam por objeto de estudo e este é o caso da Ciência da informação”. Há diversas aplicações que abrem possibilidades de inter-relação entre campos do conhecimento, a partir de informação, pela sua presença em múltiplos cenários.

Essa amplitude é assim explicada por Pinheiro (2004, [Não paginado]):

Na Ciência da Informação estudamos a informação sob diversos aspectos e abordagens, para além da documentação e da biblioteconomia: [...] de fato, a informação de que trata a CI, tanto pode estar num diálogo entre cientistas, em comunicação informal, numa inovação para indústria, em patente, numa fotografia ou objeto, no registro magnético de uma base de dados ou em biblioteca virtual ou repositório, na Internet.

Assim, o termo informação reúne diversas significações adotadas por indivíduos que estudam o campo, através de visões teóricas distintas, a informação se molda de acordo com as áreas em que se insere. Estudos visam a informação e seus usos no futuro, de acordo com o passar do tempo e sua evolução, suas formas de lidar com a informação e tecnologias de informação e comunicação. A escrita, a pintura, a fotografia, enfim, os suportes foram sendo modificados, assim como seu tratamento.

Ao pensar a informação e seu escopo em diversas áreas, Buckland (1991, p. 351) elabora conceitos a partir de três aspectos:

1. Informação-como-processo: Quando alguém é informado, aquilo que conhece é modificado. Nesse sentido “informação” é “o ato de informar [...] comunicação do conhecimento ou “novidade” de algum fato ou ocorrência; ação de falar ou o fato de ter falado sobre alguma coisa”.
2. Informação-como - conhecimento: “Informação” é também usada para denotar aquilo que é percebido na “informação-como-processo”: o “conhecimento comunicado referente a algum fato particular, assunto ou evento; aquilo que é transmitido, inteligência, notícias”. A noção de que informação é aquela que reduz a incerteza poderia ser entendida como um

caso especial de “informação - como conhecimento”. Às vezes informação aumenta a incerteza.

3. Informação-como-coisa: O termo “informação” é também atribuído para objetos, assim como dados para documentos, que são considerados como “informação”, porque são relacionados como sendo informativos, sendo a qualidade de conhecimento comunicado ou comunicação, informação, algo informativo.”

Cabe vincular a fotografia aos documentos dotados de conteúdo informativo, visto que a imagem transcreve, em forma de registro, informações sobre a escolha da cena registrada. No âmbito da Ciência da Informação, como meio de informação e comunicação para além de um objeto de estudo, o crescimento exponencial de imagens é analisado como fluxos de informação produzidos por fotógrafos. A unificação de todos os modos de produzir fotografia e sua conexão permitem efetivar a compatibilidade entre o fazer fotográfico e seus usos em redes de compartilhamento. Segundo Dodebei (2002, p. 26), a fotografia é:

Registrada em um tipo particular de suporte, que se converte em cultura material e simbólica, vinculada à história e ao mundo, se pensarmos na imagem fotográfica como uma construção social de sujeitos históricos em condições espaciais e temporais determinadas.

Visto que a informação está sendo estudada como elemento da Ciência, sobre o assunto, os autores Lima e Murguia (2008, p. 3) afirmam:

Hoje, porém, o nosso intuito é o de considerar que esse caráter polissêmico próprio da fotografia e da informação pode representar algo que cuida tão somente de fundi-las, na medida em que a informação é um desdobramento necessário da fotografia.

Assim, a fotografia e suas intencionalidades permitem, por meio de registros, a interação entre o olhar sobre o que está acontecendo e a reprodução do fato ocorrido. Registra em imagens atos, situações que servem de comunicação entre as imagens para os indivíduos receptores. Podemos considerar a fotografia intrinsecamente conectada à informação e, conseqüentemente, à organização do conhecimento.

Portanto, a informação já se faz presente no momento em que se dá início ao processo de constituição genética da imagem fotográfica, auxiliada pela câmera escura ou por qualquer outro dispositivo fotográfico, identificado a partir de reação físico-química, onde a presença da luz reage sobre suportes emulsionados de modo a imprimir o seu traço, a sua inscrição. Com a

câmera analógica, ou sem ela, ou ainda, com uma câmera digital, tem-se, enfim, um determinado registro imagético (re)colhido ou caçado do cotidiano, isto é, do contexto de nossas vivências. Partindo da informação luminosa, do ponto de vista da sua tessitura elementar e reticular, trata-se de uma partícula constitutiva da formação e composição da imagem fotográfica. O que, certamente, a aproxima de outros sistemas de representação existentes (MACHADO, 1984, p. 158 *apud* LIMA; MURGUIA, 2008, p.10).

Em constante necessidade de trabalho, os fotógrafos buscam suas imagens nos acervos e costumam enfrentar situações em que se deparam com as perdas e confusão de imagens não identificadas, com as possíveis informações escritas na própria fotografia, como tarefa de organização da informação. Novellino (1998), considerando que as técnicas de organização da informação fazem parte da Ciência da Informação, destaque que:

Dentre esses procedimentos, evidencia-se o ato de organizar de forma clara e concisa a informação inserida nas imagens fotográficas, atividade nuclear da Ciência da Informação, visto que, “[...] uma das suas atribuições é construir teorias e elaborar métodos para a transferência da informação, fundamentando o estabelecimento de canais formais para a comunicação da informação.” (NOVELLINO, 1998, p.137).

Ainda sobre informação e, especificamente, a sua organização McGarry (1999, *apud* TONELLO; MADIOB, 2018, p.82) destaca que:

A informação deve ser ordenada, estruturada ou contida de alguma forma, senão permanecerá amorfa e inutilizável. Nesse contexto, fica claro que a informação registrada, armazenada e não organizada e também não disponibilizada, não desempenha seu papel fundamental: gerar novos conhecimentos para a evolução e crescimento de seres humanos comprometidos com a construção de uma sociedade e de um mundo melhor.

Vemos que a informação produzida passa por determinados processos até se tornar pronta para ser disseminada, e esses processos influenciam na maneira como vai ser levada até o receptor. As tecnologias permitiram maior compreensão diante do tratamento informacional. Na fotografia esbarramos com a questão do comportamento dos fotógrafos para com os seus registros fotográficos e suas formas de organização. Estes processos, desde o *click* até o armazenamento das imagens, se inserem num contexto sistemático de tratamento técnico da imagem. Sontag (2004, p. 172) afirma que

Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem [...]”. A partir do

momento que o fotógrafo registra uma cena e efetua os procedimentos de edição, descrição, armazenagem em algum suporte, ou banco de imagens ele passa a ser integrado a um sistema de informação. A fotografia como fonte de informação e conhecimento.

Todos esses suportes vêm acompanhando a fotografia em seus processos. Segundo Kossoy (2007, p.3):

Os documentos fotográficos constituem, enfim, as fontes primordiais para diferentes vertentes de investigação, disso resultando uma retroalimentação contínua de informações, na medida em que consideramos a interdisciplinaridade das abordagens.

Cientificamente o uso da fotografia implica na necessidade para os fotógrafos de um processo metodológico que influenciará nas formas de organização destas imagens

O fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena. Escritores, pintores, contadores, administradores sempre fizeram o mesmo. O resultado deste tipo de atividade são mensagens: livros, quadros, contas, projetos. Não servem para ser consumidos, mas para informar: ser lidos, contemplados, analisados e levados em conta nas decisões futuras. Estas pessoas não são trabalhadores, mas informadores (FLUSSER, 2002 p. 23).

A fotografia como registro de informação e documento, constitui a função moderna de registrar as histórias da humanidade, em decorrência da mudança social que a fotografia proporcionou. Conceituar a informação parte de uma proposta de analisar o que pode ser considerado como objeto que produz informação.

De acordo com a reflexão de Buckland (1991), de Informação-como-coisa, a “coisificação” de informação interfere na própria noção de documento, pois é aqui que informação-como-coisa se consolida. No entanto, o autor não se fixa em documentos escritos, considerando como documento uma ampla lista de objetos e até eventos e pessoas, o que importa é o potencial informativo: Alguns objetos informativos, tais como pessoas e edifícios históricos, simplesmente não se prestam para ser coletados, armazenados ou recuperados. Mas a transferência física para uma coleção não é sempre necessária para acesso contínuo. Referências e objetos nas locações em que se encontram criam, com efeito, uma “coleção virtual”. Pode-se também criar uma descrição ou representação: um filme, uma fotografia, uma descrição escrita. O que então se coleta é um documento descrevendo ou representando a pessoa, o edifício, ou outro objeto (BUCKLAND, 1991).

Os acervos fotográficos refletem a vida em seus diversos aspectos, uma imagem traz uma quantidade expressiva de histórias e destes podem ser extraídas informações que contenham sentido original e sentido figurado, incluindo as características técnicas e a experiência do autor com a fotografia. A partir dessas características, para não se perder o contexto, a análise da imagem pode ser feita de acordo com os objetivos de cada sistema de informação, porque “há uma linguagem diferente para fins diferentes”, assim pensa Lancaster (2004), um dos maiores especialistas da Ciência da Informação em recuperação da informação.

De fato, as artes visuais podem expor a vida e o mundo, mas não comentar a arte ao ponto de estabelecer reflexões ou questionamentos sobre a criação artística. Texto e imagem são aspectos complementares de um mesmo desejo de comunicação. Ocorre que certas vezes uma ideia se presta melhor a expressão visual, outras vezes presta melhor ao texto, ou ainda a combinação dos dois (VASQUEZ, 2012, p.5).

Dentre tantos objetivos a fotografia transfere as informações dos fatos ocorridos através de uma imagem. A fotografia tem alcance nas mídias. Fotógrafos populares se sentem estimulados em produzir suas imagens, diferentes das imagens feitas pelas mídias de massa.

Cada vez mais o aprendizado natural e a experiência que adquirimos no mundo real têm sido substituídos pela representação. Imerso num mundo de imagens de diferentes naturezas, produzidas pela indústria cultural (informação, notícia, lazer, entretenimento, publicidade), o espectador-receptor foi diminuindo gradualmente o seu tempo de contato com a realidade concreta e substituindo-o dramaticamente, pela realidade do mundo das imagens (KOSSOY, 2007, p.162).

Na busca de uma nova visão cotidiana das favelas, os fotógrafos populares procuram captar através de suas lentes a vivência das favelas com o objetivo de levar novos pontos de vista sobre as favelas e suas representações. Renovação de acordo com as evoluções. O gasto que se tinha com filmes fazia com que muitos produzissem menos imagens, economicamente falando, visto que com a ascensão da fotografia digital o fluxo de produção de imagens aumentou. Arquivos digitais e muita produção de informação imagética, o mundo digital aparenta uma imagem de rapidez e de leveza, mas, ao mesmo tempo que apresenta rapidez e leveza em sua forma, se concretiza como peso, uma massa de informações, a produção gera um grande volume de dados, fenômeno que é consequente de muita produção de arquivos digitais e pouca preservação. Segundo Lipovetsky (2016, p. 131), “O aumento das

capacidades de armazenamento e a generalização do uso da internet permitem captar e cruzar uma quantidade vertiginosa de dados que provém dos indivíduos conectados”.

Sobre a migração do material analógico para o digital, à medida em que as tecnologias investem em aparelhos mais rápidos e eficientes, que acoplam uma série de funções, o uso do digital e suas facilidades consequentemente resulta num conjunto de fotografias, muitos arquivos fotográficos produzidos. A leveza torna-se algo pesado e pouco produtivo, ágil como deveria ser no conjunto das criações. A corrida para preservação é a corrida contra a perda dos materiais digitais. Sobre esses problemas, Kossoy (2007, p.133) assim se manifesta: “À medida que as tecnologias *big data* investem constantemente em novos campos, levantam-se inúmeras questões quanto às implicações éticas de seu uso”.

É necessário abrir os horizontes, as possibilidades de como organizar o material fotográfico. É uma necessidade atual, existe ainda fotógrafos que trabalham com variados tipos de fotografia e diferentes materiais. Mas quando se tem um método de aplicação e direcionamento o caminho fica mais fácil de seguimento. Estas observações estão ligadas diretamente aos cursos de fotografia, voltados para a preocupação técnica e estética da fotografia, a fotografia como meio de expressão e principalmente buscam a profissionalização.

A geração de fotógrafos do digital não vivenciou a prática da era analógica, talvez venham com essa questão sobre como manter os cuidados frequentes com seus arquivos fotográficos. E a geração analógica se depara com o novo digital e se encontra meio perdida em relação às novas tecnologias e demandas que necessitam do armazenamento das fotografias. É preciso achar um equilíbrio entre a fotografia e a organização da informação, no que concerne às etapas de edição e catalogação. Informações simples como autor, nome, título, descrição da imagem colaboram não apenas para manter a organização, mas também divulgar a informação e história daquela imagem. Trata-se da fotografia estético-informacional.

5.1 Fotografia: processos técnicos e novas tecnologias

A fotografia, desde o início da Ciência da Informação, desempenhou importante papel e empresas fabricantes de fotografia participaram das primeiras reuniões para discussão da reprodução de documentos. No ano de 1936, na Conferência da *American Library Association*, de Richmond, Virginia, foi constituído um grupo especial de profissionais das mais diferentes formações, interessados na reprodução de documentos, entre os quais editores, bibliotecários e fabricantes de equipamentos fotográficos (Leitz, Kodak, Graflex, Argus).

De acordo com La Rue (2011), o progresso no campo da fotografia não se limitou a encerrar suas descobertas; muita história ainda estaria por vir. Se Daguerre alcançou sua intenção de disseminar a fotografia em diversos meios, a Eastman Kodak Company, idealizada por George Eastman, “em 1888 lançou novas tecnologias no âmbito da fotografia. Nesse sentido popularizou-se o fazer fotográfico, expandindo para todos os indivíduos que quisessem fazer fotografias, sem contar com a ajuda de profissionais” (LA RUE, 2011, [Não paginado]).

A primeira câmera fotográfica lançada pela Kodak vinha acompanhada de um “rolo de filme capaz de fazer até 100 fotos. Esse modelo de máquina não permitia a troca do rolo de filme, consequentemente, o fotógrafo teria que recarregar sua câmera na fábrica ou no laboratório da Kodak assim que as cem fotos atingissem o seu limite.” (LA RUE 2011, [Não paginado]).

Com o passar dos anos, a Kodak aprimorou seus conhecimentos, contratando pesquisadores e cientistas para ajudar a criar novos formatos de filme e se expandindo para outros países. Modelos novos surgiram para tornar práticas as câmeras fotográficas da Kodak, que foram diminuindo de tamanho e se tornando mais portáteis e práticas, o que permitia ao próprio fotógrafo fazer a troca do rolo de filme. Ao longo desses próximos anos, a Kodak cresceu de uma forma exponencial, atingindo todo o cenário e mercado da fotografia com o slogan “*You press the button, - we do the rest*” / “*Você aperta o botão, a gente faz o resto*”. Ampliaram-se as formas de fazer fotografia, fotografia para a população em geral, na qual todos podiam registrar seus momentos com independência e liberdade. O slogan continuava a ser “*You press the button [...]*” (ESCOLA..., 2017, [Não paginado]). A estratégia da Kodak era controlar toda a cadeia de produtos envolvendo a fotografia, comercializando as câmeras, os filmes e os processos químicos de revelação.

Para alguns profissionais, se tornou estranha essa tal “popularização” das câmeras, segue um caminho voltado para a fotografia de acesso democrático, na qual não necessitava mais de tanto tempo e dedicação com a câmera fotográfica, como ocorria nos tempos do daguerreótipo, quando a produção de uma imagem demorava horas.

Com as novas tecnologias digitais, a fotografia passou por grandes transformações, o que atingiu também o mercado, exigindo que as empresas criassem novas estratégias mercadológicas. Costa Neto (2012) aborda a história da Kodak e afirma que muito se relaciona com a transição da fotografia analógica para a digital, quando a companhia lutou para se reinventar, por conta do mercado digital. As primeiras ideias elaboradas e pensadas surgiram por meio do engenheiro elétrico da Kodak, Steve Sasson, que em 1975:

Desenvolveu o protótipo da primeira câmera fotográfica sem filme da história. Baseado no sensor CCD criado pela empresa *Fairchild Imaging*, com resolução de 0,01 *megapixels* (100 *pixels*), utilizava um conversor análogo-digital adaptado da Motorola e uma lente de 35mm de uma câmera Kodak. Utilizava-se de dispositivos analógicos para fazer o registro e “esperava-se um tempo de exposição de 23 segundos para gravar os dados em uma fita cassete que, ao conectar-se ao computador, exibia as imagens em uma TV. O equipamento pesava 4 quilos e meio e a novidade foi apresentada à equipe da *Eastman Kodak Company* em 1976, com o nome de “Fotografia sem Filme” (COSTA NETO, 2012, [Não paginado]).

Novas perspectivas do cenário da fotografia não param de ser ampliadas, cada vez mais a era digital se faz presente na rotina dos indivíduos, e é possível produzir qualquer imagem fotográfica com a câmera digital. Pedro Afonso Vasquez relata essa transformação:

A era digital foi prenunciada em 1981, com o lançamento pela Sony da Mavica (abreviatura de *Magnetic Video Camera*), a primeira câmera de vídeo estático da história. Hoje esquecida, a Mavica foi a desbravadora da senda que permitiu o advento da imagem digital na década seguinte (VAZQUEZ, 2012, p. 126).

Construindo uma nova perspectiva no campo, por preferência, alguns profissionais ainda resistiram à utilização do digital e permaneceram com seus equipamentos fotográficos analógicos, porém, essa persistência, com o passar do tempo, foi sendo quebrada, uma vez que a fotografia analógica foi se tornando mais atípica e ausente no mercado e obrigatoriamente ocorreu a migração de equipamentos. Resumindo, Vasquez (2012, p.122-123) afirma: “as coisas avançaram muito e hoje o fotógrafo profissional não tem a opção: ou migra para o digital ou fica restrito ao mercado de arte, único reduto capaz de entender e valorizar as sutilezas da fotografia clássica”.

O surgimento da primeira câmera digital utilizada pela imprensa, foi um modelo da Kodak DCS100. Através do entrecruzamento de duas marcas Kodak e Nikon constituindo-se numa versão digital no corpo de uma Nikon F3 no qual era plugada uma enorme trapizonga de 25 kg semelhante ao gravador de imagens das primeiras câmeras portáteis de vídeo, o chamado “módulo controle” (VASQUEZ, 2012, p.127).

Por conta da facilidade de armazenamento e do baixo custo para a produção de fotografias, com a substituição do analógico por um tipo de material sensibilizado eletronicamente, os sensores CCD e CMOS apresentam-se como uma tecnologia prática e ágil, captada através da luz e transformada digitalmente em um código. Por sua vez, os cartões de memória ganharam espaço, migrando das câmeras para os mais diversos

dispositivos eletrônicos, como celulares, *tablets*, *webcams*, entre outros. (FOTOGRAFIA..., 2017).

A revolução digital avançou em muitos aspectos, desde o aumento da possibilidade de fazer registros, graças à capacidade de armazenamento sem limitações, até as formas de transferência, nas quais a revelação foi uma prática deixada de lado. Essa transição acarretou alguns possíveis questionamentos, por exemplo, com a popularização da fotografia a câmera fotográfica tornou-se mais acessível com seus variados modelos e o cliente pode comprá-la sem precisar ter a fotografia como profissão.

Ainda hoje as câmeras fotográficas analógicas, com um perfil simples de manipular, permitem que quaisquer indivíduos com um filme na mão e uma câmera automática possam fazer os registros fotográficos de sua vida. Mas a mobilidade da era digital permitiu que mais fotógrafos tivessem acesso à produção de imagens. Possibilidades se multiplicam em todos os momentos e situações, nas quais a fotografia se desenvolve nas pesquisas, estabelecendo uma relação entre passado e presente, resgatando aspectos primordiais para seu desenvolvimento.

Os fotógrafos até tentaram trabalhar com as câmeras tradicionais, mas descobriram que com as digitais podiam enviar, sem muito esforço, 200 fotos por dia. Se tivessem que processar o filme, copiá-lo no papel e enviar o material por telefoto, só conseguiriam mandar 40 fotos por dia, e isso se nada desse errado durante a transmissão (BITTAR, 1999 *apud* GIACOMELLI, 2000, p.59).

A simplificação da técnica fotográfica acompanhou sua evolução e os custos tornaram-se mais acessíveis ao público, conseqüentemente, presenciamos uma fotografia diferenciada da que acompanhamos há 20 anos em todas suas etapas e complexidades. As imagens se tornaram frequentes na rotina dos indivíduos, imersos a todo instante por informativos, mensagens, propagandas, tv, etc. Naturalizamos o fazer e ver da fotografia. Vasquez (2012, p. 24), destaca:

Na época atual, a fotografia não é apenas cotidiana, é obrigatória. Desde a infância a fotografia comprova e ratifica nossa identidade. Primeiro, na carteira de estudante; depois, na idade adulta, ressurgindo na indefectível carteira de identidade, e em outros documentos...Além disso qualquer pretexto é motivo para um retrato descontraído...Vemos centenas de fotografias por dia, nos periódicos e anúncios publicitários que se espalham pela cidade (outdoors, transporte coletivo, mobiliário urbano, vagões do metrô, etc.). Em muitos prédios o acesso só é facultado depois de o visitante ser retratado. Somos dependentes da fotografia.

Assim como o histórico da humanidade perpassa pela comunicação oral, pelo texto, agora emerge o cenário de imagens, novas questões surgem, como as mudanças nas formas de comportamento entre o fotógrafo e seu material produzido, “Nos fins do século XX, a maioria dos consumidores contentavam-se com os pequenos álbuns que recebiam de brinde nas lojas de revelação expressa de 45 minutos. Estes foram destronados depois pelos álbuns digitais” (VASQUEZ, 2012, p.25).

Os álbuns passam a ser substituídos por pastas no computador, a rapidez de descarregar as imagens sobrepõe o tempo da revelação. No entanto, a fragilidade dos arquivos fotográficos digitais começa a fazer parte dessa era. Vasquez (2012, p. 121) completa: “É possível dizer que a imagem digital não é fotografia, da mesma forma que o vídeo não é cinema. A diferença essencial é o suporte, mesmo que o produto final possa ser semelhante à ampliação, no primeiro caso, ou à projeção, no segundo”.

A imagem digital como termo empregado, difere daquela fotografia elaborada durante o século XX, nesse ponto é que a perspectiva deste termo foi difundida e empregada junto à fotografia realizada pela câmera fotográfica digital. Vasquez entende que os processos são distintos:

Da mesma forma, para o leitor que recebe em casa seu jornal, todas as imagens ali impressas são a mesma coisa: fotografias. Contudo, foram múltiplos os caminhos percorridos para se chegar a mesma uniformidade da imagem impressa que ele tem diante dos olhos (VASQUEZ, 2012, p.122).

Ainda sobre essas transformações, Vasquez faz uma análise das diferentes posturas do fotógrafo profissional e do diletante:

Para quem acredita que uma foto é só uma foto, os lamentos dos profissionais em relação ao fim da fotografia clássica podem parecer puro e improfícuo saudosismo. E, de fato, o amador, preocupado apenas com o registro dos entes queridos e de suas ocasionais viagens de turismo, não hesitou um instante sequer em pular da fotografia de película para a imagem digital, dando um salto para o futuro sobre o abismo da polêmica, encantado com a ideia de que “o melhor é que dá pra ver na hora” e seduzido pela crença de que a imagem digital tem “custo zero” no momento do clique, com os cartões podendo ser descarregados e reutilizados em seguida (VASQUEZ, 2012, p.122).

Desse modo, podemos considerar que ainda há uma certa resistência de alguns fotógrafos antigos com relação ao equipamento fotográfico digital, questões enfrentadas como manipulação de imagem e tratamento, atingem alguns princípios destes fotógrafos da era

analógica. Na verdade, o que pode ocorrer é uma mudança cena, que pode ser mexida, de modo a transfigurar o momento, mudando completamente o cenário real exposto. Sobre essa possibilidade ou ameaça, Vasquez (2012, p. 123) opina: “A imagem digital enfrentou de início uma resistência baseada na crença de que poderia constituir uma ameaça à verdadeira fotografia. Isso porque a manipulação de imagens como *Photoshop* é de fácil realização e de difícil detecção”.

Mesmo parecendo um cenário propício a manipulações e distante do real, a fotografia digital é operada por um fotógrafo que necessita, minimamente, de saber usar seu olhar mediante as situações ocorridas.

A passagem da química dos sais de prata para a eletrônica traduz-se primeiramente pela mudança de protocolos e de lugares da produção de imagens. O desenvolvimento, a impressão, os filmes, os produtos de revelação e fixadores, o laboratório escuro com seus líquidos, seus aparelhos e seus odores tão característicos foram substituídos pelo computador, equipado de um programa de tratamento de imagens, de uma impressora e de uma conexão à internet (ROUILLÉ, 2009, p.453).

As fotografias digitais apresentam inúmeras possibilidades, facilidades – e a rapidez é uma das características mais vantajosas. Comparada à fotografia de película, a praticidade em realizar os processos de organização, quanto a tratamento e armazenamento, é bem mais ágil. Porém, tratando-se de armazenamento e preservação, notamos suscetíveis perdas do material fotográfico. Mais uma vez, Vasquez esclarece:

O problema é que a pujança e a incrível capacidade de inovação do mundo da informática provocam o risco de eliminar de vez todas as imagens da sua vida...Qualquer usuário de câmeras digitais perdeu por qualquer imperícia ou por um desses insondáveis mistérios virtuais, arquivos inteiros de fotos (VASQUEZ, 2012, p.136).

Sobre a perda irreparável de arquivos ainda é Vasquez quem explicita:

A questão da perda de arquivos estando equacionada, ou quase, resta o problema principal: o da preservação da produção virtual. Os museus estão cheios de fotografias produzidas há 150 anos, de modo que ninguém duvida de que um processo fotográfico possa ultrapassar sem grandes problemas a barreira de um século de vida. Ao passo que, num período de tempo dez vezes menor, muito já se perdeu daquilo que foi produzido com o auxílio da informática, e ninguém pode garantir com inquestionável certeza o tempo de permanência de um CD-ROM. E, mesmo que pudesse, é certo que não

haverá no futuro equipamento adequado para leitura dos atuais CDs (VASQUEZ, 2012, p.136).

As etapas foram ganhando novos modos de circulação, antes com a revelação, hoje com sistemas mais automatizados - com o tempo foram transformando em variados formatos. Na fotografia podemos acompanhar o tempo, os sistemas passam por atualizações e um dos grandes desafios da fotografia digital, possa ser o da preservação. Enquanto as imagens digitais de arquivos digitais estão sujeitas a perdas, fotógrafos independentes encontram-se sem saber os caminhos adequados para preservar seu material fotográfico de futuras perdas. “De um sistema ao outro o mundo das imagens capotou” (ROUILLÉ, 2009, p.453).

Vale considerar que a fotografia digital traz possíveis reflexões no campo que insere imagens realizadas cotidianamente nos espaços populares das favelas. Essa transmissão de informação via imagem, traduz grandiosamente uma vida social que transmite emoções pra quem vê a imagem.

Do universo analógico ao universo digital, a passagem não é simplesmente técnica; ela atinge a própria natureza da fotografia. A ponto de não ser certo que a “fotografia digital” continue sendo fotografia. Em todo caso, não é uma aliança. Embora uma fotografia impressa em um jornal ou revista não seja evidentemente uma fotografia, ela é um produto, como vimos, de uma aliança entre a fotografia, a tipografia e a imprensa (ROUILLÉ, 2009, p.452).

Passamos por alterações contínuas na sociedade e o movimento amplo de mudanças inclui a fotografia digital, visto que foi um longo caminho até alcançar o tipo de equipamento fotográfico dos dias atuais. A cultura digital incorpora um ritmo acelerado e caminha de uma forma inconvertível aos modos de produzir e lidar com a imagem. Esse fator leva a repensar diversas possibilidades, não apenas do fazer fotográfico, mas as maneiras que são divulgadas e organizadas. Com base no estudo das tecnologias de informação e comunicação, a fotografia se apresenta como documento comprobatório e profícuo na vida dos indivíduos. Os registros fotográficos fazem parte da sociedade desde o seu nascimento, no entanto, a fotografia digital faz parte da trajetória e história da fotografia, que trouxe novas perspectivas com as formas pelas quais lidamos com a imagem fotográfica digital. Na contemporaneidade, os acessos oferecidos pela era digital, permitem uma aproximação entre tempo e espaço, as relações de troca de informações se tornam mais ativas e frequentes, trazendo novos experimentos no campo da ciência.

Da pintura à fotografia e, depois, desta para as imagens digitais, as imagens diminuíram de matéria, ampliaram-se os lugares de apresentação, e aumentaram consideravelmente as velocidades de circulação. A fotografia analógica tem como territórios os álbuns, os arquivos das galerias ou suas paredes (mas não livros ou a imprensa, que dependem de uma aliança entre fotografia e tipografia). Ao contrário, a fotografia digital é desterritorializada: instantaneamente acessível em todos os pontos do globo via redes da internet ou correio eletrônico (ROUILLÉ, 2009, p.454).

Uma cultura virtualizada emerge no campo da fotografia que se reflete, conseqüentemente, no campo da Ciência da Informação. A comunicação por meio das imagens é contínua, diferentes tipos de mensagens são compartilhadas e o conceito de informação passa a ser abordado dentro do campo da fotografia digital. Considerando a fotografia como documento propício a ter características informativas, trata-se de outros conhecimentos técnicos, outras práticas que tomaram conta das evoluções com uso das imagens fotográficas.

6 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA SOCIAL

Neste capítulo são abordados conceitos e questões sobre memória e sua relação com informação, indexação, recuperação da informação e até preservação digital, entre outras. Para análise de memória e fotografia foi estudada uma literatura associada à relevância da produção de imagens feitas pelos fotógrafos, a fim de discorrer sobre o seu papel na construção da memória.

Desenvolver um conceito único de memória é quase tarefa ilusória, uma vez que, em suas variadas concepções, a memória ocupa nas sociedades múltiplos entendimentos. Da mesma forma, o modo de apreensão de informações externas captadas pela memória difere de indivíduo para indivíduo e dependerá de uma série de fatores.

Mas a memória não perpassa um sistema unicamente de funções biológicas, abrange outros sistemas de classificações sociais e as participações consequentes de relações e acontecimentos cotidianos que fazem parte da vida de cada indivíduo. Segundo Nora (1993, p. 9):

a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações [...] é, por natureza, múltipla, desacelerada, coletiva, plural e individualizada”.

A memória envolve o tempo e bagagem de indivíduos sujeitos à participação da sua própria construção histórico-pessoal, desenvolvendo então o lugar de pertencimento a um determinado espaço e constituindo identidades, lugares, afetos, histórias, objetos etc. Constroem conexões individuais e coletivas sobre determinado fato. A memória, portanto, passa a fazer parte de um indivíduo pertencente a um grupo, é a única maneira de satisfazer sua necessidade identitária.

Os aspectos que simbolizam um determinado lugar, espaço e pessoas são caracterizados pela representatividade na vida daquele indivíduo e não apenas baseados no contexto material. É possível unificar dois contextos de memória em um, temos exemplos de lugares que salvaguardam informações de memória, como arquivos, museus, bibliotecas, quaisquer espaços destinados a informações, preservação e mudanças e esses locais trazem à tona a memória referente à trajetória de cada um. Halbwachs (2003) mostra que é impossível

conceber o problema da recordação e da localização das lembranças quando não se toma como ponto de referência os contextos sociais reais, que servem de baliza a essa reconstrução que chamamos memória.

Os dados fornecidos pela vida coletiva representam e reconstituem o passado dotado de lembranças e histórias, as mudanças que ocorrem a todo instante nas nossas relações entre grupos, fazem parte do processo de construção da memória coletiva. Compreenda-se que as formas materiais da sociedade atuam sobre ela, de maneira alguma em virtude de um constrangimento físico, como um corpo atuaria sob outro corpo, mas pela consciência de que dela tomamos, enquanto participantes de um grupo que recebem seu volume, sua estrutura física, seus movimentos no espaço (HALBWACHS, 2003, p.20).

Projetada sobre o tempo, a memória social traz em forma de culto ao passado a efemeridade das situações vividas e pertencidas a um espaço, os marcos políticos, religiosos, marcas da cidade, as paisagens que abarcam a construção da história de um lugar e ajudam a construir sua memória. É possível recordar momentos que venham a nos trazer sensações, muitas de saudosismo de um tempo que rapidamente passou, com o auxílio de grupos que estavam presentes em certos momentos de nossas vidas, retomar aos fatos que muitas vezes não lembramos. Halbwachs (2003) afirma que não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornarmos um ser social. Outro autor, Henri Bergson, com ideias diversas das de Halbwachs (2003), como memória individual e sonhos, as explicita a seguir:

A memória...não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçada sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, p. 47-48).

A impressão que temos dos fatos ocorridos se apoia não apenas em nossas experiências, mas também na exatidão e compartilhamento de recordações conjuntas de outros indivíduos, amigos, familiares. Nossas lembranças individuais mantêm-se coletivas, à medida em que pessoas colaboram para torná-las vivas em nossa memória. A memória não se

constitui apenas de um único indivíduo isolado, suas experiências entrelaçam-se com o coletivo, de uma forma que jamais estamos ou vivemos sozinhos. Por mais isolada que esteja uma pessoa, membros externos da sociedade contribuem indiretamente para perpetuar e descrever percepções daquele lugar ou pessoa. As lembranças coletivas viriam a se aplicar sobre as lembranças individuais e assim poderíamos agarrá-las mais cômodas e seguramente; mas para isso será preciso que as lembranças individuais já estejam ali, se não a nossa memória funcionaria no vazio. (HALBWACHS, 2003).

Cada ser tem uma vida que percorre por ambientes diferentes, porém isso não exclui o fato de pensamentos estarem ligados um ao outro, é o que Halbwachs (2003) chama de lembranças compreendidas em dois contextos de pensamento, não necessariamente é preciso integrar-se parte ao mesmo tempo um de outro, basta compartilhar a mesma situação. As lembranças permanecem fixadas nos locais onde é construída a memória afetiva, constituída de vivências - as fachadas de casas, o antigo colégio, o bairro que passou por mudanças, dentre outros locais que se transformaram esteticamente. Aparentemente, é uma sequência de percepções pelas quais só poderemos passar de novo refazendo o mesmo caminho, de modo a estar outra vez diante das mesmas casas, dos mesmos rochedos etc. (HALBWACHS, 2003).

Somos capazes de recordar esses locais e objetos sem precisarmos revê-los presencialmente, Halbwachs (2003) chama de reconhecimento por imagens, que ele distingue muito claramente do que se chama de reconhecimento por movimentos. Associar uma imagem vista no momento é reviver o que acabou de passar. As ligações com o passado se fazem não apenas por pensamentos, juntam-se ao conjunto de pensamentos e sentimentos que nos remetem a determinado momento de nossas vidas. Lembranças que aparecem ao revermos, fixadas num lugar ou objeto material, por exemplo, as fotografias, que atingem as experiências não apenas individuais, mas também coletivas. Assim, as fotografias podem se tornar componentes fundamentais da construção da memória coletiva, acionada a partir da memória individual.

No contexto de documento informativo, a fotografia é pensada também como capaz de construir memória preservando, por meio de registros imagéticos, as histórias de todo e qualquer cidadão. Cada período assurge novas questões de como salvaguardar documentos que constantemente são produzidos num volume crescente. Pensando no campo da Ciência da Informação, a fotografia constitui uma rede em constante crescimento que, organizada e informatizada num sistema, com as devidas e efetivas descrições, levam à recuperação da informação que, por sua vez, conduz o indivíduo a caminhos do conhecimento e diversas possibilidades do saber, ou a conhecer a história de sua própria família e seus acontecimentos

A fotografia tem capacidade de alcance como meio de comunicação e de informação, torna-se um instrumento valioso para estudos e pesquisas e comprova sua importância como documento histórico e social, elemento de fixação da memória, como objeto de arte, por exemplo, enfim, entre outros de seus múltiplos usos e aplicações (KOSSOY, 2007, p. 28). Alguns autores estudaram a relação entre fotografia e texto, entre os quais Boris Kossoy, já citado, entre outros.

A fotografia acompanhada de um texto transforma-se em fonte de informação e gera conhecimento através da imagem fotográfica, bem como condiciona o papel dos indivíduos e os direciona ou os torna capazes de transformar, fazer denúncias, motivar.

É necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. Instrumento ambíguo de conhecimento, ela exerce contínuo fascínio sobre os homens (KOSSOY, 2007, p.31).

Assim, buscar compreender o papel da fotografia e seus usos é investigar a relação entre fotógrafo, objeto fotografado e sistema de organização. Há lembranças que prosseguem, perduram e lembranças que projetamos esquecer. A memória não é apenas feita para ser recuperada ou rememorada, mas se constrói a todo instante, talvez sua importância esteja mais relacionada à produção constante do que de fato ao resgate. A memória não é apenas o passado, mas o presente vivido e produzido constantemente, conforme pensa Turazzi (1995, p.31-32):

Observa-se que a fotografia não só revolucionou a memória individual – aspecto bastante ressaltado na historiografia atual – como também contribuiu decisivamente para uma dada construção da memória social, objeto da história. A força comprovadora de suas imagens, preservando o passado pelo registro desse tempo na memória coletiva, incidia também sobre o tempo futuro, na medida em que a fotografia mostrava-se capaz de construir pela imagem um dado projeto de armazenamento do tempo-presente na memória coletiva das gerações futuras

A fotografia é considerada uma das fontes de informação que desde o seu surgimento vem documentando os fatos que marcam a história de um lugar e até mesmo a própria história da fotografia. Como forma de representação visual da realidade, a fotografia é feita de um modo peculiar, pois permite uma interpretação mais rica e, quanto maior a capacidade de leitura do observador, mais ele poderá extrair informações relevantes da imagem. No entanto, nem tudo o que vemos na imagem pode ser interessante ou verdadeiramente o fato ocorrido.

No ato de fotografar, o fotógrafo traduz para uma linguagem que permite fazer escolhas do que ele quer destacar, no momento do enquadramento. “Fotografia é memória enquanto registro a aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, um dado instante de sua existência/ ocorrência” (KOSSOY, 2007, p.131).

Os recortes escolhidos pelos fotógrafos no momento do ato de fotografar, de uma forma geral cristalizam em forma de imagem e indivíduos passam a guardar essa informação através da fotografia, que age em contato com as lembranças individuais e coletivas. No entanto, percebemos que a fotografia está conectada à memória em seu campo visual presente, a todo instante produzimos ações que remetem ao que já vivemos e consultamos o modo futuro de seguir a partir do presente. Nesse sentido, observamos a capacidade da memória como ato correlacionado a três ações que decorrem umas às outras, o presente, o passado e o futuro. Sanz (2009, p.10) afirma que “A fotografia é a presença do passado, mas também a presença do futuro – um passado transformado pelo presente que a vê. A duração constitui a fotografia em sua origem, mas essa duração não para de mudar ou de se atualizar.”

Fala-se muito sobre memória com a intenção de rememorar algo do passado, mas a memória não apenas se constitui do passado, mas também de situações ocorridas no presente — a memória, assim como a fotografia, é o instante.

O efêmero e o perpétuo, portanto. Perpétuo, porém, em termos. A trajetória pode ser interrompida, basta refletirmos sobre o destino final reservado às fotografias pessoais, do homem comum, ou mesmo às imagens históricas, registradas nos mais diferentes suportes, destruídas ou desaparecidas dos arquivos públicos. Trata-se, pois, de uma memória finita. São tempos da fotografia. O primeiro fixa o acontecimento e paralisa ilusória e intencionalmente a ação. Se tratar-se de fatos vinculados às nossas histórias, vai se prestar às rememorações, às lembranças; ocupa lugar privilegiado em nossa memória. Se trata de histórias de outras gentes, de outros fatos, de outras épocas, vai se prestar à memória dos outros, à memória coletiva, à história (KOSSOY, 2007, p.146).

Podemos considerar uma variedade de elementos a serem priorizados no momento da composição de uma foto, que não necessariamente precisam seguir uma ordem ou uma regra: a luz, a cena, ajustes focais, as objetivas entre outros elementos da linguagem fotográfica, tudo isso contribui para que a mensagem fotográfica seja transmitida de forma efetiva.

O ato de fotografar acontece em uma fração de segundos, é a única técnica que permite representar uma realidade, antes mesmo da cena que irá acontecer. Para Hovart (1990, p. 37, *apud* WOELFEL, 2013) “a fotografia é a escolha de um enquadramento no

espaço e de um instante no tempo”, o que a coloca como a única técnica de representação da realidade que, utilizando a luz, trabalha com um momento isolado. Portanto, fotografar é efetivar um reconhecimento antecipado: aquilo que é visto não pode mais ser fotografado, porque já passou. Nesse contexto, a fotografia permite em forma de imagem fixar o tempo momentos cotidianos dos indivíduos de modo a perpetuar aquele fato que pode passar por diversas gerações. A memória coletiva retoma, através de lembranças apoiadas em algo, contato com grupos, pessoas, objetos.

Para Tacca (2005, p.12) “a imagem mental é construída por todos nossos mecanismos perceptivos, assim como as outras percepções são também interfaces de um processo de conhecimento”. Construir imagens mentais faz parte do imaginário de narrativas contadas a partir da linguagem verbal, a fim de levar informações que remetem à história contada.

A fotografia pode ser considerada a base da memória, pois permite uma ligação transitória entre o instante e o passado. Kossoy, em seu livro “Tempos da fotografia” (2007), citado no decorrer desta dissertação, ressalta a fotografia como uma técnica que possibilita conectar-se com o passado, ao mesmo tempo em que proporciona eternizar os momentos vividos.

Nesse contexto, podemos conectar os registros fotográficos com a memória social, como um ato posteriormente ligado à rememoração e fixação de um fato ocorrido. Sanz (2009, p.11-10) afirma que “A fotografia é a presença do passado, mas também a presença do futuro – um passado transformado pelo presente que a vê”. A duração constitui a fotografia em sua origem, mas essa duração não para de mudar ou de se atualizar. A fotografia não chama atenção aos usuários apenas por ser um objeto dotado de beleza e ou decoração histórica, mas traz reflexões através de histórias sobre aquela imagem e o que aquela imagem conta. Nesse contexto, conseguimos ver o papel da fotografia e sua relação com a memória, tratando os materiais fotográficos que se encontram armazenados e os arquivamos como forma de perpetuar, salvar transformações ocorridas. Seus usos ampliaram-se para organização desta informação, a fotografia ao encontrar-se com um texto descritivo contido na imagem automaticamente auxilia o enriquecimento de informações para quem for visualizá-la. Em busca do que as fotografias podem oferecer a seus usuários, além da apreciação por uma bela imagem esteticamente produzida, com uma luz, um enquadramento, a fotografia oferece informações sobre o que foi registrado, havendo outras formas de lidar com a imagem fotográfica.

Tratando-se de fotografia e memória e seus usos durante todo esse período, nos reportamos ao passado e encontramos a memória na história do registro das informações

realizadas de uma outra forma, devido ao seu suporte e métodos de tratamento. Nos dias atuais nos deparamos com a tecnologia e seus avanços na fotografia. As questões permanecem com o intuito de salvaguardar, porém, seus usos têm sofrido mudanças e apontamentos sobre como registrar e armazenar esse conteúdo digital. Segundo Dias (2006, p. 69), “a fotografia possui capacidade de formação de memória. E necessário pensar o conceito de documento, procurando sua interface com a fotografia e com o entendimento acerca do termo representação”. Devido às novas formas de produção e reprodução da imagem na era digital devemos pensar também no contexto do fotógrafo como usuário da informação e suas necessidades específicas quanto ao tratamento do seu próprio material fotográfico produzido. O que temos são fotógrafos que produzem imagens e, ao mesmo tempo, usuários que não têm esclarecimento sobre o tratamento da informação que deve ser aplicado na fotografia.

Já se vem destacando, inclusive, na literatura da área da Ciência da Informação (CI), até com muita redundância, como torno a fazer aqui, que “um dos grandes problemas nas análises que se fazem na área da organização da informação é a tendência a ignorar os vários tipos de usuários e as diferentes necessidades que apresentam” (DIAS, 2006, p.69).

Todas as histórias contadas através das imagens são validadas desde que seu autor esclareça descritivamente a escrita que representa aquela fotografia. Os jornais, revistas, exposições de fotografias demonstram sempre um texto acompanhado da imagem. Deve ser explicativo para que possa exibir as histórias e muitas vezes instigar o receptor à interpretação e imaginação diante do que se vê.

O caráter mágico da imagem é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens *eternalizem* eventos; elas substituem eventos por cenas (FLUSSER, 2002, p.8).

Flusser acredita que supostamente as fotografias representam situações e histórias narradas pela escolha da imagem, que representa conceitos sobre aquele momento, a relação imagem fotográfica e texto, legenda resumem, basicamente, o complemento que pela descrição traz vida imagem, e perpetua figuras marcantes de toda a história da sociedade.

No entanto, a situação se complica ainda mais devido à contradição interna dos textos. São eles mediações tanto quanto são as imagens. Seu propósito é mediar entre homem e imagens. Ocorre, porém que os textos podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem (FLUSSER, 2002, p.11).

Os textos que vêm acompanhados das fotografias informam ao receptor, de uma forma explicativa e mais aprofundada do que uma simples visualização, sem o acompanhamento de textos. A maneira que cada um analisa as fotografias é livre, apenas com o modo observacional permite uma viagem interna do fotógrafo com a sua própria imaginação ao descrever a imagem, mas para o fotógrafo popular de favela ocorre um aumento de possibilidades de descrever a imagem que efetuou com sua câmera fotográfica, pois ele estava presente naquela cena, então, para além da liberdade de interpretação de uma imagem, consideramos a verdadeira história daquela imagem que foi realizada pelo fotógrafo durante o momento de tirar a fotografia: “A função dos textos é explicar imagens, e dos conceitos é analisar cenas. Em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem. A relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do ocidente” (FLUSSER, 2002, p.10).

É possível visualizar, no campo da fotografia, fatores que contribuem para o enriquecimento da imagem produzida pelo fotógrafo, neste caso, o fotógrafo popular, que não conhece as técnicas de indexação e nem recebeu instruções específicas sobre como indexar informações sobre as fotografias. Consideramos a multiplicidade de histórias que cada fotografia contém, no entanto, identifica-se a grande relevância destas informações e vivências a serem acompanhadas na fotografia, como objeto complementar e descritivo da imagem. Segundo Silva (2014, p.134):

Mas há uma comunicação dialógica que, ao privilegiar as sensações, a memória, as alusões, faz com que o simbólico amplie os espaços para o indicial, permitindo que o indivíduo de qualquer grupo social dialogue e preencha os espaços da informação e da comunicação com suas próprias experiências de mundo, elaborando suas “leituras”, suas fruições, de modo mais sensível do que simbólico, por um viés mais pessoal do que massivo, associando sua sensibilidade ao produto que quer representar.

Às informações anexadas à fotografia, não permitem apenas estruturá-la, de modo que a mantenha organizada, nessa dinâmica da história contada através da experiência do fotógrafo, pois a imagem traz consigo uma referência de tempo vivida durante aquele período quando foi tirada a fotografia. Como afirma Bergson (2006, p.48), “Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente a memória”. Perpetuam-se não apenas imagens, mas como a histórias daquelas imagens. Neste trecho Silva (2014, p.134) afirma:

A imagem, em sua “rebeldia”, acaba por escapar ao que seus autores intentam, mesmo quando há um trabalho de associação a textos ou a um processo de sua representação documental, levando a que outras associações

e sentidos sejam possíveis no processo de interação que ocorre entre a imagem e seu fruidor ou seu leitor, ou seu “vistor”.

Finalmente, interessa ao usuário saber do que se trata aquela fotografia e outras informações e curiosidades como: o que é esta imagem, quem são as pessoas que nela aparecem, onde foi tirada? Estas são algumas indagações que permeiam o pensamento de quem olha ou consulta uma fotografia, que acompanham outras que permearam a pesquisa e elaboração desta dissertação.

7 RESULTADOS E ANÁLISE DOS DADOS: QUESTÕES SOBRE A FOTOGRAFIA E OS FOTÓGRAFOS POPULARES DA MARÉ E DO COMPLEXO DO ALEMÃO

“Mostrar a comunidade ao mundo é como fazer um buraco na muralha do preconceito para que, mesmo discretamente, a sociedade passe a enxergar”

Manoel Rodrigues Moura (1954- 2020)⁵.

Neste capítulo serão apresentadas as análises feitas a partir dos dados obtidos durante a aplicação dos questionários junto aos fotógrafos populares da Maré e do Complexo do Alemão, correlacionando os resultados à literatura e autores cujas ideias foram estudadas durante a elaboração do quadro teórico.

Sobre questionários, Gil (2008, p.121) explicita:

Pode-se definir questionário como a técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas com o propósito de obter informações sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado etc. Os questionários, na maioria das vezes, são propostos por escrito aos respondentes. Costumam, nesse caso, ser designados como questionários auto aplicados. Quando, porém, as questões são formuladas oralmente pelo pesquisador, podem ser designados como questionários aplicados com entrevista ou formulários. Construir um questionário consiste basicamente em traduzir objetivos da pesquisa em questões específicas.

No caso desta pesquisa, os questionários foram encaminhados por escrito para os respondentes e são, então, autoaplicados. A pesquisa empírica teve como principal objetivo aprofundar questões do universo dos fotógrafos populares da Maré e Complexo do Alemão e investigar a diversidade dos modos de organização dos seus respectivos materiais fotográficos, dentre outras percepções quanto às práticas de cuidados com o material produzido.

Os procedimentos metodológicos escolhidos para esta pesquisa foram orientados por abordagens de pesquisa qualitativa e quantitativa. Na abordagem qualitativa o objetivo foi observar o cotidiano de cada fotógrafo escolhido e como se dá o processo de organização de seu material de trabalho, entendendo que pode ser utilizado como documento e informação. Já na abordagem quantitativa o objetivo foi fazer um levantamento sobre os meios e ferramentas

⁵ Fotógrafo popular do Complexo do Alemão.

metodológicos utilizados por cada participante, resultando em gráficos, figuras e quadros que apontam as respectivas preferências. Neste questionário, as perguntas foram sobre os tipos de fotografias, ferramentas utilizadas e sobre questões que perpassam a trajetória do fotógrafo e seu tratamento para com o material produzido.

A pesquisa empírica foi desenvolvida de acordo com as seguintes etapas:

1. Objetivos da pesquisa;
2. Escolha dos fotógrafos;
3. Elaboração do questionário
4. Fase teste do questionário
5. Aplicação do questionário
6. Análise de dados

7.1 Sobre os fotógrafos populares participantes da pesquisa

Foram selecionados para pesquisa participantes de dois projetos desenvolvidos nas favelas, o Memórias do PAC e o Imagens do Povo, que serviram para filtrar fotógrafos populares no Estado do Rio de Janeiro, mais especificamente das Favelas do Complexo da Maré e Complexo do Alemão, conforme explicitado na metodologia. Foram selecionados, ao todo, 10 fotógrafos populares de favela que atuam em suas respectivas comunidades, aos quais foram enviados os questionários. Dos 10 fotógrafos responderam ao questionário sete (7) fotógrafos, num índice alto e equilibrado de repostas, 70%, sendo 4 (quatro) mulheres e três (3) homens.

É oportuno ressaltar, que deixou de participar desta pesquisa o primeiro fotógrafo do Complexo do Alemão, Manoel Rodrigues Moura, famoso fotógrafo popular a quem muito devem as favelas do Rio de Janeiro, por seu pioneirismo e dedicação apaixonada à fotografia do espaço, pessoas, acontecimentos e eventos, da vida no Complexo do Alemão. Manoel Rodrigues Moura, falecido em abril deste ano de 2020, autor da epígrafe que abre este capítulo, encarnou o verdadeiro espírito de um fotógrafo popular.

A pesquisa incluiu 10 fotógrafos da favela da Maré e do Complexo do Alemão, incluindo 7 respondentes distribuídos no quadro 1:

QUADRO 1 – Fotógrafos populares e respectivos locais de atuação, conjuntos de favelas da Maré ou do Complexo do Alemão

Fotógrafos respondentes aos questionários: nomes que adotam como fotógrafos e nomes completos	Conjunto de favelas do Complexo do Alemão ou da Maré
Alexandre Silva* (Alexandre Correa da Silva)	Conjunto de favelas do Complexo do Alemão
Josiane Santana* (Josiane Santana dos Santos)	Conjunto de favelas do Complexo do Alemão
Nathalia Menezes* (Nathalia Campos de Souza Menezes)	Conjunto de favelas do Complexo do Alemão
Francisco Valdean* (Francisco Valdean Alves dos Santos)	Conjunto de favelas da Maré
Ratão Diniz* (Marcos Diniz da Silva)	Conjunto de favelas da Maré
Elisângela Leite* (Maria Elisângela Leite da Cruz)	Conjunto de favelas da Maré
Rosilene Miliotti* (Rosilene Miliotti da Silva)	Conjunto de favelas da Maré

Fonte: Dados da Pesquisa (2020).

*Nomes com que assinam seus trabalhos.

7.2 Resultados de análise dos questionários

Como instrumento de coleta de dados foi utilizado o questionário autoaplicado com 10 perguntas, sendo duas (2) de múltipla escolha e oito (8) discursivas. A construção do questionário foi pensada considerando a vivência dos participantes nas favelas em que produzem seus trabalhos e também com o intuito de não influenciar com a visão do pesquisador.

O questionário foi aplicado individualmente aos fotógrafos populares, limitados ao envio online, por ocorrer durante o período de isolamento social resultante da pandemia do novo coronavírus, o Covid-19. A plataforma utilizada foi o *GoogleForms*, por meio de um *link* que direcionava o respondente ao questionário, com a possibilidade de responder até mesmo do próprio celular. Foi delimitado um período de 15 de março de 2020 a 11 de abril do mesmo ano, num total de 27 dias.

As perguntas discursivas foram elaboradas com o objetivo de provocar no participante o exercício de reflexão sobre as questões. Também visou a que as respostas fossem mais completas, possibilitando uma explicação com mais detalhes sobre o seu trabalho como fotógrafo popular. As perguntas de múltipla escolha foram elaboradas com um propósito mais específico sobre a comunidade em que o respondente atua e o tipo de fotografia que ele produz.

De acordo com os perfis dos fotógrafos respondentes, verificou-se necessidade de separar algumas categorias que, por fim, levariam a um melhor resultado da análise. Para melhor compreensão ao analisar as respostas obtidas, verificou-se que os fotógrafos seguem, no seu trabalho, as seguintes etapas, conforme mostradas no gráfico 1:

GRÁFICO 1 - Etapas de organização das fotografias pelos fotógrafos

Fonte: Dados da Pesquisa (2020).

As respostas dos sete fotógrafos reuniram um total de 70 (setenta) que foram arranjadas aqui com base nas seguintes etapas:

1. Organização do material fotográfico (como é feito, quais informações consideradas relevantes para eles);
2. Recuperação do material fotográfico;
3. Acervo como arquivo;
4. Contribuição para a comunidade;
5. Aprendizado em organizar seu acervo;
6. Visão sobre fotografia popular.

Ao analisar a etapa 1, sobre organização do material fotográfico, as perguntas referem-se a: como é feita, quais informações são inseridas por eles e consideradas relevantes. Esta etapa, especificamente, é de grande importância para visualizar a maneira como cada respondente descreve as suas fotografias ao organizá-las. Servirá de apoio para avaliar o tratamento técnico que cada um adota com suas fotografias. Foi verificado que alguns respondentes têm a prática de organizar seu material fotográfico, de acordo com suas referências, como ano, data, local e informações adicionadas às imagens que são precisas para cada fotógrafo, de modo que consigam realizar suas buscas em seus acervos de uma forma mais eficaz. Por meio desta análise, observamos o suporte que cada fotógrafo usa para o

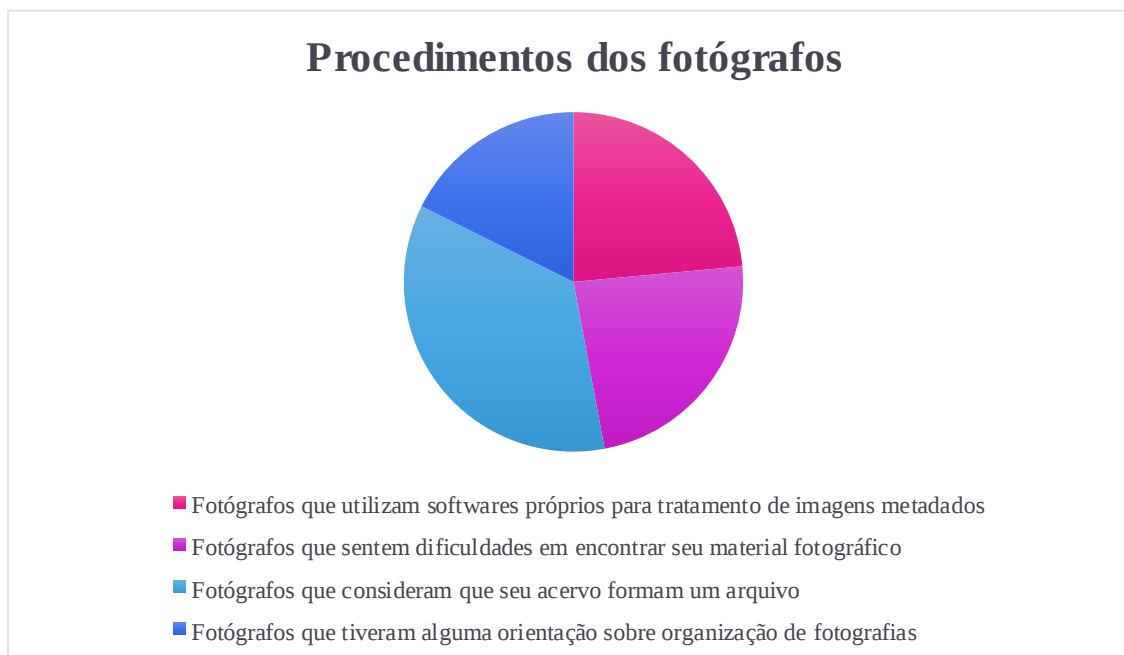
armazenamento de suas imagens e como as conservam. Os fotógrafos apresentaram em suas respostas um padrão simples de organização, cujos critérios estabelecidos para inserção de metadados nas fotografias foram:

- ✓ Descrição do lugar ou evento;
- ✓ Data em que foi tirada a fotografia;
- ✓ Nomes dos fotografados; e
- ✓ Crédito do fotógrafo.

A documentação elaborada pelos fotógrafos populares traz consigo histórias do seu percurso fotográfico e do ambiente fotografado. Essas histórias, que em sua grande maioria são contadas por personagens/lugares, que resultam em informações, são inseridas nas imagens. Essas informações auxiliam na identificação futura da fotografia e, consequentemente, na recuperação das mesmas.

De acordo com os critérios estabelecidos e já descritos, foram identificadas a partir da análise de dados, algumas situações dos fotógrafos diante da organização de seus acervos.

GRÁFICO 2 – Procedimentos dos fotógrafos quando da organização das fotografias



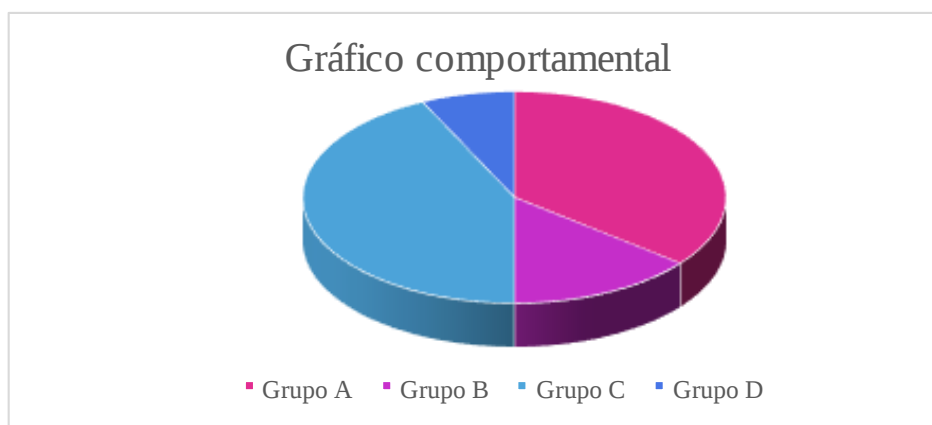
Fonte: Dados da Pesquisa (2020).

Sobre os procedimentos os resultados são os seguintes:

- Fotógrafos que consideram que seu acervo forma um arquivo: **6**
- Fotógrafos que sentem dificuldades em encontrar seu material fotográfico: **4**
- Fotógrafos que utilizam software próprios para tratamento de imagens (metadados): **4**
- Fotógrafos que armazenam suas imagens em HDs: **3**
- Fotógrafos que tiveram alguma orientação sobre organização de fotografias: **3**

Pelas repostas constatamos que os fotógrafos 6 (seis) tem noção de que suas fotografias constituem um arquivo e que mais da metade dos respondentes adota alguma forma de organização, embora menos da metade 3 (três) tenha recebido alguma orientação sobre o tratamento técnico de fotografias. Com base em outras perguntas do questionário com outros dados sobre dos fotógrafos analisados, foi possível traçar o seu perfil comportamental diante de suas fotografias.

GRÁFICO 3 - Comportamento dos fotógrafos diante das suas fotografias



Fonte: Dados da Pesquisa (2020).

Análise dos perfis comportamentais dos fotógrafos foi a seguinte:

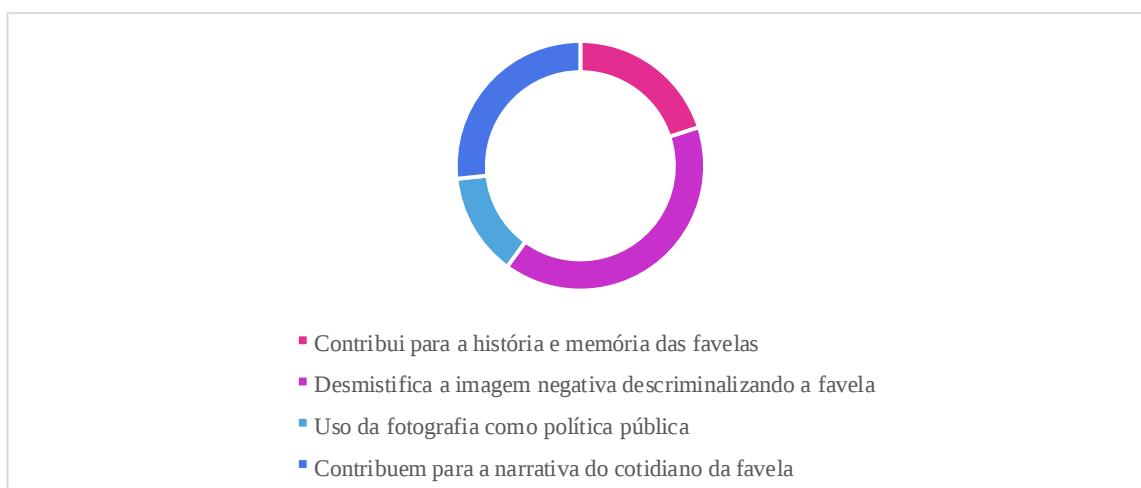
- Grupo A = apresenta dificuldades em localizar as fotografias;
- Grupo B = encontram dificuldades em localizar as fotografias, mas procuram organizar seu acervo com mais cautela;

- Grupo C = enfrentam dificuldade em localizar as fotografias, e não utilizam os *softwares* adequados para a busca no próprio acervo;
- Grupo D = utilizam programas para tratamento das fotografias.
- A indicação de que os componentes do Grupo B já passaram por algum episódio de perda total do material e, após o incidente, passaram a organizá-lo melhor, pode vir à parte, no seu parágrafo seguinte.
- A indicação de quais programas os componentes do Grupo D utilizam (*Photoshop*, *Adobe Bridge* e *Lightroom*) pode vir à parte, no seu parágrafo seguinte.

Com base nas respostas dos participantes, a não padronização da catalogação e a ausência de estudos que abordem a temática na área, acaba colaborando em um excesso de informações ou escassez de dados importantes para este processo. Esses dois extremos colaboram para a dificuldade de localização das imagens. Sobre a preservação de imagens, muitos fotógrafos entendem que preservar suas imagens consiste apenas em armazená-las num HD externo, visto que o processo de preservar consiste também em salvaguardar não apenas o tratamento, mas também as informações inseridas nos campos que contém formas de inserção para indexar às fotografias.

Tendo em vista o objetivo geral da dissertação foi perguntado aos fotógrafos se acreditam que suas fotografias contribuem para a imagem e memória da comunidade. De acordo com o gráfico 4, verificamos de que maneira o trabalho de cada fotógrafo popular contribui para as comunidades onde registram suas fotos.

GRÁFICO 4 – contribuição da fotografia popular para as favelas



Fonte: Dados da Pesquisa (2020).

O gráfico 4, apresenta informações a partir da questão de número 10 do questionário, aplicada aos fotógrafos. “Você acredita que as suas fotografias trazem alguma contribuição para as comunidades fotografadas? Qual? De que forma?” Ao analisar as respostas, observou-se que em sua grande maioria os fotógrafos populares acreditam no potencial de suas imagens para a representação das favelas. Observei, no percurso dos fotógrafos populares pesquisados nesta dissertação, o grau de frequência de palavras que representam a fotografia popular, no meu entendimento:

FIGURA 11 – Nuvem de palavras



Fonte: Dados da Pesquisa (2020).

A nuvem de palavras foi desenvolvida a partir das respostas dos fotógrafos, ao analisar as questões aplicadas no questionário. Naturalmente, a palavra maior é favela, local onde moram e cenário de suas fotografias, seguida de estigma e desmistificar, por considerarem que a imagem que geralmente é divulgada e associada às favelas é a de crime, quando na favela vivem muitos cidadãos de bem, que trabalham duramente para sobreviver. Outra palavra que sobressai é política, certamente pela ausência de políticas públicas de educação,

saúde, habitação, segurança e transporte, entre outras. Em relação ao objetivo principal desta dissertação, a presença de palavras como documento social, memória e história são indicadores do cumprimento desse papel pela fotografia.

Para finalizar, na busca de uma definição de fotografia popular pelos próprios fotógrafos populares, reunimos trechos mais expressivos das definições ou a definição completa:

“Veja bem, a fotografia sempre esteve aí nas revistas, jornais e tantos outros meios de suporte para ela, mas talvez a diferença pra mim foi conhecer a fotografia humana, feita com afeto e respeito ao outro de João Roberto Ripper. Talvez aí se tenha o que seria a definição do que seria a fotografia popular, ou seja, aquela que para além de colaborar com a construção de memórias também é feita de maneira dialógica”. **Elisângela Leite**

“Para mim, o fotógrafo popular é aquele que usa seu olhar, sua arte, para documentar, retratar o cotidiano, acontecimentos recorrentes ao seu território, ligado ao povo”. **Nathalia Menezes**

“A fotografia popular é uma linguagem para que as pessoas locais possam contar a sua versão da própria história” **Ratão Diniz**

“Fotógrafo popular para mim é aquele que registra o cotidiano, as transformações locais e sociais, manifestações culturais e religiosas de um lugar”. **Alexandre Silva**

“Acredito que o fotógrafo popular trata a fotografia como um documento social. A relação é muito mais profunda porque nesse documento existe um compromisso que vai além de eternizar memórias. A memória está diretamente relacionada com a política das imagens e a história dos diversos temas que olham faz parte da centralidade hegemônica”. **Josiane Santana**

“O fotógrafo popular tende a ter um caráter mais de olho no olho, de chão, de perto. Em geral, há uma aproximação maior com os fotografados, com as situações registradas. O fotógrafo popular muitas vezes fotografa situações em que ele se vê (ou vê amigos e parentes) nelas”. **Rosilene Miliotti**

“A fotografia popular é a modalidade fotográfica próxima do fotografado, é uma fotografia comprometida com quem fotografamos. É uma fotografia que muitas das vezes é sobre nossos círculos familiares, vizinhos e amigos”. **Francisco Valdean**

Acreditamos que a junção dessas definições forma um quadro significativo da característica da fotografia popular de favela e, na sua confluência, configuram uma definição completa.

8 CONCLUSÕES FINAIS

O desenvolvimento de vários campos na ciência permitiu ao homem uma gama de possibilidades de produzir informação e pensar nos seus diferentes contextos: a fotografia como informação, a arte como informação, a pintura e a escrita como informação — estas opções surgem de variadas manifestações nas esferas científicas e sociais. A Ciência da Informação abraça os processos de produção da informação e, na fotografia, esses processos são explicitados por meio do fazer fotográfico, e seus procedimentos após a fotografia captada e pronta, tais como as formas de armazenamento, a organização e tratamento técnico, o compartilhamento de imagens, o número de edição, a recuperação deste material, a escolha do material a ser publicado e seus usos e suportes.

Assim como as favelas, desde sua origem, são vistas como um lugar exótico e perigoso, pessoas são diariamente marginalizadas sob a ótica da mídia; esse estigma ainda permanece na contemporaneidade. Notamos cada vez mais a fotografia vista como ferramenta de apoio à pesquisa e à produção científica. Verifica-se o desempenho de diversos profissionais especializados nos processos de produção das imagens fotográficas nos principais centros de pesquisa e universidades do mundo.

Na área científica, as imagens são utilizadas frequentemente para registros, medições e análises, material de divulgação, principalmente em publicações de cada campo específico, além disso, fornecem imagens que mostram os processos de desenvolvimento que possibilitaram as possíveis evoluções das diferentes áreas das ciências. Mas nas favelas a história é outra, e os chamados fotógrafos populares vivem em circunstâncias bem diferentes, específicas dessas comunidades. O estágio em que se encontram ainda não é conhecido pela sociedade em geral. No entanto, é relevante e oportuno ressaltar, têm contado com o apoio de colegas fotógrafos importantes, cuja contribuição direta para a fotografia popular tem sido decisiva, como João Roberto Ripper.

Estamos cercados de imagens, com a fotografia, desde o uso de câmeras profissionais até as câmeras de celular compartilhamos imagens a todo instante, visualizamos e nos informamos por meio da imagem. A fotografia proporciona o conhecimento sobre culturas e vivências, momentos históricos e muitas das vezes mergulhar num mundo de imagens de situações que muitos têm curiosidade de conhecer e vivenciar, a fotografia aproxima, resgata lembranças e permite a comunicação entre os indivíduos.

A fotografia, dotada de informações, é significativa fonte de informação e cresce cada vez mais em número. Vivemos uma fase da produção fotográfica digital de maneira desenfreada. Na fotografia popular, a ausência de organização do material fotográfico que é produzido é uma das questões desta dissertação.

O advento da fotografia digital é inerente a facilidades de novos equipamentos e suportes informacionais com o passar dos anos, trazendo novas perspectivas. A capacidade de memória digital se expandiu, ressurgem novos modelos de cartões, câmeras digitais, formatos de arquivos *jpeg*, *tif* e *.raw*, *Junto ao* progresso dos equipamentos digitais, programas e software de tratamento, ao longo dos anos, apresentaram grande evolução tecnológica, fotógrafos analógicos mergulharam no novo cenário e os fotógrafos nascidos na era digital deixaram-se ser levados pela produção de inúmeros registros. A simplicidade do digital, que aparenta ser básico e sem muitas demandas quanto à manipulação de equipamentos, tem um custo elevado caso não seja resguardado com cautela e atenção, o que pode causar a perda dos arquivos.

Por outro lado, devido ao histórico do fotojornalismo de denúncias em espaços vulneráveis e propícios à violência, os moradores de favela entram nessa representação junto com as denúncias, somente com aspectos negativos. Na verdade, são os moradores de favela que resistem e se reinventam todos os dias, a partir das dificuldades enfrentadas. O morador de favela é estigmatizado e interpretado com estereótipos oriundos de informações negativas do espaço popular, visto que essa ação fotojornalística segmenta e dá voz a todo tipo de imagem negativa desses espaços e pessoas. Jornalistas das grandes mídias trazem e reforçam para o morador que seu território é um local ruim de se viver, excluindo a vivência e a resistência.

Nessas circunstâncias de vida tão desfavoráveis, vislumbramos a possibilidade da contribuição dos fotógrafos populares, tanto para elevar a autoestima desses moradores, quanto para construir a memória social das favelas, a partir de memórias individuais, e esta foi uma das motivações desta pesquisa, por sua vez desenvolvida por uma moradora de favela, no caso, do Complexo do Alemão.

Um detalhe diferencial da fotografia popular é o retorno das imagens a essas pessoas, quando os moradores se identificam por meio de uma câmera e se sentem importantes. Os fotógrafos populares desenvolveram uma linguagem peculiar, ao conseguirem extrair sorrisos, olhares de afeto, trocas e experiências. Este fato é possível porque os fotógrafos populares, por serem da comunidade e nessa viverem e sobreviverem, têm a natural empatia e sensibilidade para proporcionar aos moradores uma nova visão de si, muitas vezes nunca

antes percebida. Da mesma maneira que a resolução de muitos problemas encontrados nas favelas vem da própria comunidade como, falta de saneamento, segurança e energia, entre tantos outros, o fotógrafo popular também contribui para suprir esses problemas provisoriamente, por meio de uma rede de comunicação. É preciso divulgar seus registros fotográficos para que, de certa forma, reafirmem algumas notícias e contribuam para sua maior divulgação.

As fotografias populares têm um impacto direto na favela e, no momento em que vivemos uma produção de imagens constante, mas nem sempre organizadas, pensamos que deve ser estimulado, entre os fotógrafos, o aprendizado em organização de suas próprias imagens, para que a preservação da memória desses espaços de fato aconteça. Por exemplo, embora hoje tenhamos muitos tipos de *software*, essa tecnologia ainda não chega nos fotógrafos, na fotografia e na formação do fotógrafo, que não são instruídos a pensar na preservação, no armazenamento, tratamento técnico, indexação e recuperação da informação.

Então, poderíamos perguntar: você, sendo fotógrafo, para cuidar do seu acervo precisa de um curso de Biblioteconomia ou de Arquivologia? É necessário repensar o papel do fotógrafo popular como guardião da memória do espaço que ele registra.

Nesse sentido, a pesquisa empírica, por meio de questionários, verificou se os materiais produzidos por fotógrafos populares passam por etapas de processamento técnico, recuperação da informação e preservação. No resultado é ressaltada a relevância desses fotógrafos para a memória social de zonas periféricas, mais especificamente de duas favelas do Estado do Rio de Janeiro ambiente deste estudo: Maré e Complexo do Alemão. Após a análise das respostas obtidas por meio de questionário ficou evidente a necessidade de estimular a formação de fotógrafos em favelas, por meio de projetos como os aqui estudados: Imagens do Povo e Memórias do PAC.

Da mesma forma, viabilizar novos processos de formação de profissionais moradores de zonas periféricas, por perceber a ausência de uma ótica de sua respectiva vivência e o quanto esse fator pode contribuir na produção de novos registros de memória das comunidades, resultando em um arquivo de documentos que vão servir como fonte de informação e pesquisa.

Um retrato cotidiano do que se passa nas favelas, por exemplo, é considerado como informação para o usuário ao “ler” aquela imagem. Com o aumento significativo da produção fotográfica devido aos seus avanços, os modos de tratar a informação foram sendo modificados automaticamente e os centros de informação como bibliotecas, arquivos e

museus estudam novas possibilidades de tratamento da informação, de acordo com esses avanços.

Na fotografia popular, por exemplo, constata-se a deficiência quanto ao seu tratamento íntegro informacional. Os fotógrafos acompanham os avanços de suas câmeras e programas que dão suporte ao tratamento da imagem, mas não conseguem se aprofundar em meios que concentram a utilização de software que permitem lidar com os processos de organização do próprio material.

O processo criativo do fotógrafo é baseado nas experiências da percepção do ambiente no qual habita e com o qual mantém intimidade; o ato de fotografar o aproxima do real, as capturas realizadas pelos fotógrafos populares são dotadas de ângulos que favorecem os moradores locais, para além de mostrar a sensibilidade do olhar dos fotógrafos populares diante do registro peculiar das histórias vividas nas favelas.

Os fotógrafos populares nem sempre têm a consciência de que devem se responsabilizar pela conservação de seu trabalho autoral. Afinal, suas imagens têm a capacidade de perpetuar os fatos e são essenciais para a construção da memória coletiva das favelas. O fotógrafo popular, morador de favela, tem afinidade com o espaço pelo qual circula, e esse fator contribui para a obtenção dos registros fotográficos que ilustram de uma maneira mais completa a vida dos moradores de favela.

Para os fotógrafos populares, o processo de preservar suas fotografias inclui a edição (escolha) e a inserção de informações necessárias, que identifiquem a imagem ou o evento que foi registrado. Toda essa sistematização está pouco presente na rotina desses fotógrafos, e é em sua grande maioria realizada incorretamente ou de maneira incompleta.

O que pretendemos, aqui, foi investigar a relação dos fotógrafos populares com os espaços nos quais circulam, nas suas respectivas favelas, a partir de seus registros fotográficos e ademais, verificar como essas fotografias obtidas contribuem para a memória e informação de espaços e das pessoas que habitam esses lugares, como agir para fazer com que os produtores de fotografia popular atentem para a sua contribuição e a importância das imagens para construção da memória.

O fotógrafo popular, além de ser um morador do lugar, registrando-o assim com um olhar sensível, de dentro da comunidade, percebe a beleza do cotidiano daquele espaço em que vive de uma forma mais leve, mostrando a beleza destes locais – comumente estereotipados pelos meios de comunicação de massa -- e eterniza através das suas lentes uma história real, desmistificando a imagem negativa e massificada das favelas. A forma de representação da realidade de moradores das favelas, por meio da fotografia popular, é feita

de um modo peculiar, pois permite uma interpretação de quem vive dentro dos espaços das favelas e conhece bem seu território. Isto não ocorre quando se trata de um fotógrafo externo que venha visitar uma favela para realizar uma reportagem ou outro tipo de documentação.

Os resultados desta dissertação demonstraram que ainda há dificuldades na organização dos acervos fotográficos dos fotógrafos populares, o que pode indicar a necessidade de cursos específicos sobre organização e gestão da informação, nos seus princípios básicos. Ao mesmo tempo, mostraram o quanto foram importantes os projetos estudados, Memórias do PAC e Imagens do Povo para despertar e estimular novos fotógrafos populares que possam dar continuidade às atividades que vêm sendo desenvolvidas, relevantes em sua capacidade de gerar motivações sociais para a preservação da memória local. Nesse sentido, pode-se recomendar, no futuro, a constituição de uma rede de preservação digital, como ação colaborativa para preservar os acervos dos fotógrafos populares, tão relevantes para a memória das favelas.

Finalmente, cabe ainda destacar que as definições elaboradas por fotógrafos populares participantes desta pesquisa evidenciaram a plena consciência que têm de seu papel na sociedade local, no território onde vivem, vivenciam e partilham as histórias que recontam em imagens.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, J. M. F. **História da fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BALTAR, L. Afinal, o que é fotografia popular?. **Ateliê Oriente**, Rio de Janeiro, 9 abr. 2019. Disponível em: <https://www.atelieorient.com/blog/21/3/2019/afinal-o-que-fotografia-popular>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, H. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRIET, S. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Édit, 1951.
- BUCCERONI, C.; PINHEIRO, L. V. R. A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 10., 2009, João Pessoa. **Anais eletrônicos...** João Pessoa: ANCIB, 2009. p. 127-142.
- BUCKLAND, M. K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science (JASIS)**, v.45, n.5, p.351-360, 1991.
- CARDINALLI, K. F. **Estudo sobre fotografia documental**. 2017.[15 f.]. Relatório de Curso (Fotografia) – Focus, Escola de Fotografia, Atibaia, 2017. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/wp-content/uploads/2017/08/ESTUDO-SOBRE-FOTOGRAFIA-DOCUMENTAL.pdf>. Acesso em: 19 set. 2020.
- COSTA NETO, C. Máquina do tempo: Kodak Sasson. **Resumo fotográfico**, Belo Horizonte, 27 fev. 2012. Disponível em: <http://www.resumofotografico.com/2012/02/maquina-do-tempo-kodak-sasson.html>. Acesso em: 27 jul. 2019.
- DIAS, E. W. Biblioteconomia e ciência da informação: natureza e relações. **Perspectiva em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 5, n. especial, p. 67– 80, 2000. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/556/33>. Acesso em: 10 set. 2020.
- DIAS, E.W. Organização do conhecimento no contexto das bibliotecas tradicionais e digitais. In: NAVES, M. M. L.; KURAMOTO, H. (org.). **Organização da informação**: princípios e tendências. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2006. p. 62-75.
- DODEBEI, V. L. D. **Tesouro**: linguagem de representação da memória documentária. Niterói: Intertexto, 2002.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1999.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Calótipo**. São Paulo, 23 fev. 2017a. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo76/calotipo>. Acesso em: 27 jul. 2019.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Negativo de colódio úmido**. São Paulo, 24 fev. 2017b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3883/negativo-de-colodio-umido>. Acesso em: 27 jul. 2019.

ESCOLA de imagem. A história da Kodak. Belo Horizonte, 13 out. 2017. Disponível em: <https://www.escoladeimagem.com.br/blog/historia-da-kodak/>. Acesso em: 27 jul. 2019.

FAVELA Grafia. **Complexo do Alemão**. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.favelagrafia.com.br/2016/alemao>. Acesso em: 15 ago. 2020.

FLORIDI, L. Philosophical conceptions of information. In: SOMMARUGA, G. **Formal theories of information**: lecture notes in Computer Science. Berlin: Springer, 2009. Vol. 5363, p.13-53.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Dumará, 2002.

FOTOGRAFIA mais. História completa da fotografia. Belo Horizonte, 23 fev. 2017. Disponível em: <https://fotografiamaais.com.br/historia-completa-da-fotografia/>. Acesso em: 27 jul. 2019.

A INFORMAÇÃO no processo de educação: João Ripper. Porto Alegre: Unisinos, 2016. 1 vídeo (18 minutos e 26 segundos). Publicado pelo canal TEDXTalks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEmyIvpRJ4w&t=73s>. Acesso em: 8 fev. 2020.

GASTALDONI, D. 15 anos de história da Escola de Fotógrafos Populares. [Entrevista cedida a] Revista de Fotografia Zum. Revista de Fotografia Zum, São Paulo, 28 jan. 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/escola-de-fotografos-populares/>. Acesso em: 8 fev. 2020.

GIACOMELLI, I. L. **Impacto da fotografia digital no fotojornalismo diário**: um estudo de caso. 2000. 101f. Orientador: Hélio Ademar Schuch. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/78155/176649.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 set. 2019.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUERRA, C. B. **Flutuações conceituais, percepções visuais e suas repercussões na representação informacional e documental da fotografia para formulação do conceito de informação fotográfica digital**. 2013. 206 f. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2013.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003.

HOLLANDA, R. S. de. **Estratégias e percepções informacionais de produção de imagem em fotografia documental urbana**. 2003. 218 f. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2003.

IMAGENS do povo. Quem somos. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.imagensdopovo.org.br/quemsomos/>. Acesso em 10 jun. 2019.

KOSSOY, B. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KOSSOY, B. **Tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LA RUE, E. A história da Kodac, a primeira fotografia que parou o tempo. **Focus**: Escola de fotografia, São Paulo, 17 out. 2011. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/historia-da-kodak-pioneira-da-fotografia-que-parou-no-tempo/>. Acesso em: 27 jul. 2019.

LA RUE, E. Direitos humanos e fotografia. **Focus**: Escola de fotografia, São Paulo, 16 dez. 2012. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/direitos-humanos-e-fotografia/>. Acesso em: 15 maio 2020.

LANCASTER, F.W. **Indexação e resumos**: teoria e prática. 2. ed. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2004.

LIMA, M. de L.; MURGUIA, E. I. Fotografia e informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos** ... São Paulo: USP, 2008. p. 1-13. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/ixenancib/paper/viewFile/3014/2140>. Acesso em: 23 mar. 2020.

LIPOVETSKY, G. **Da leveza**: rumo a civilização sem peso. São Paulo: Amarilys, 2016.

MAISON Nicéphore. **Niépcé and the invention of photography**. Saint-Loup-de-Varennes, [2020]. Disponível em: <http://www.photo-museum.org/niepce-invention-photography/>. Acesso em: 27 jul. 2019.

MAUAD, A. M. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografia. Niterói: EdUFF, 2008.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 27 jul. 2019.

NOVELLINO, M. S. F. A linguagem como meio de representação ou de comunicação da informação. **Perspectiva em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 137 – 146, jul./dez. 1998.

OLIVEIRA, R. B. de S. **A fotografia como memória na vida dos candangos**. 2008. 211 f. Orientadora: Miriam Paula Manini Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008. Disponível em:

https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3723/1/2008_RitaBSalesOliveira.pdf. Acesso em: 24 jun. 2020.

OTLET, P. **Traité de documentation**: le livre sur le livre – théorie et pratique. Buxelas: Mundaneum, 1934. Disponível em: https://lib.ugent.be/fulltxt/handle/1854/5612/Traite_de_documentation_ocr.pdf. Acesso em: 24 jan. 2020.

PAGANOTTI, C. **Evolução e revolução do suporte fotográfico**. 2016. 103 f. Orientador: Atílio Avancini. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-07032017-120859/publico/CAIOPAGANOTTI.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2019.

PAIVA, J. **Olhares refletidos**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.

PEREIRA, M. de N. F. Prefácio. In: PEREIRA, M. de N. R.; PINHEIRO, L. V. R. (orgs). **O sonho de Otlet**: aventura em tecnologia da informação e comunicação. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000. p. vii-xxii.

PINHEIRO, L. V. R. Informação: esse obscuro objeto da Ciência da Informação. **MORPHEUS**: Revista eletrônica em Ciências Humanas – Informação e Sociedade, Rio de Janeiro, UNIRIO, v.2, n.4, 2004.

RIO DE JANEIRO (Estado). **Catálogo de fotografias memórias do PAC**. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

RODRÍGUEZ BRAVO, B. **El documento**: entre la tradición y la renovación. Gijón: Ediciones TEA, 2002.

RONDINELLI, R. C. **O conceito de documento arquivístico frente à realidade digital**: uma revisitação necessária. 2011. 270 f. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Niterói, 2011. Disponível em: https://www.siarq.unicamp.br/siarq/images/siarq/publicacoes/preservacao_digital/tese_rondinelli.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, J. S. dos. **A fotografia popular como construção de narrativas contra-hegemônicas e como transformação política e social na vida de jovens moradores de favelas**. Orientadora: Ana Cristina Arruda. 2020. 37 f. Projeto Experimental (Jornalismo) - FACHA, Rio de Janeiro, 2020.

SANZ, C.L. Fotografia e tempo: vertigens e paradoxo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais Eletrônicos...** Curitiba: INTERCOM, 2009. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1888-1.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2020.

SARACEVIC, T. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun. 1996.

SARACEVIC, T. Information science: origin, evolution and relations. In: VAKKARI, P.; CRONIN, B. (ed.). **Conceptions of Library and Information Science**: proceedings of the COLIS Conference Tampere, 1991. Los Angeles: Taylor Graham, 1992.

SHERA, J. H.; CLEVELAND, D. B. History and foundations of Information Science. **ARIST - Annual Review of Information Science and Technology**, v.12, p.249-275, 1977.

SILVA, R. R. G. da. **Digitalização de acervos fotográficos públicos e seus reflexos institucionais e sociais**: tecnologia e consciência no universo digital. 2002. 281 f. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2002.

SILVA, R. R. G. da. **Fotografia do cotidiano**: uma estética etnográfica. A velhice feminina num abrigo para idosos. 1994. Orientador: Guilherme Sias Barbosa. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

SILVA, R. R. G. da. Fotografia e representação na constituição da memória. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 43, n. 3, p. 128-136, set./dez. 2014.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, J. C. C. E. de. **Banco de imagens**: abordagem teórica conceitual de representação de fotografias para uso na publicidade. 2013. 284 f. Orientadora: Rosali Fernandez de Souza. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2013.

TACCA, F. de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**, Campinas, v. 17, n. 3, p. 9-17, set./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a02v17n3.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2019.

TONELLO, I. M. S.; MADIO, T. C. de C. A fotografia como documento: com a palavra Otlet e Briet. **Informação e Informação**, Londrina, v. 23, n. 1, p. 77-93, jan./ abr. 2018. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/32504/23231>. Acesso em: 12 jun. 2020.

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: FUNART, 1995.

VASQUEZ, P. K. **Como fazer fotografia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

VASQUEZ, P. K. **Fotografia escrita**: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil. Rio de Janeiro: Senac, 2012.

VASQUEZ, P. K. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

WANDERLEY, A. C. T. Dom Pedro II (RJ, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891): um entusiasta da fotografia. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, 26 dez. 2016. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7183>. Acesso em: 27 jul. 2019.

WOELFEL, A. Beleza e modernidade. **Andreio5**, Rio de Janeiro, 4 set. 2013. Disponível em: <http://andrerio5.blogspot.com/2013/09/beleza-e-modernidade.html>. Acesso em: 3 jun. 2020.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO AUTOAPLICADO

1. Nome completo:
Nome que adota como fotógrafo e é conhecido?
2. Quando (ao menos o ano) e por que começou a fotografar?
3. Fez algum curso de fotografia ou é autodidata? No caso de cursos, se possível, indique o título, nome do professor, ano e duração.
4. O trabalho que realiza pode ser enquadrado no que vem sendo chamado de fotografia popular? O que é, para você, um fotógrafo popular?
5. Indique os gêneros de imagem que produz (pode indicar mais de 1):
 - 5.1 Retrato ()
 - 5.2 Reportagem fotográfica ()
 - 5.3 Fotografia de eventos/ espetáculos ()
 - 5.4 Fotografia esportiva ()
 - 5.5 Outros
6. Participa de quais projetos?
Memórias do PAC ()
Imagens do Povo ()
7. Você organiza as suas fotografias? Em caso positivo, explique:
 - 7.1 Quais as informações registradas?
 - 7.2 Teve alguma orientação sobre esta organização?
 - 7.3 Você considera que as suas fotografias formam um arquivo?
 - 7.4 Utiliza algum programa/software nesta organização?
8. Você utiliza seu arquivo de fotografias para seu próprio trabalho ou com outro objetivo? Tem alguma dificuldade em recuperar a informação buscada?
9. Suas fotografias já participaram de exposições ou foram publicadas? Por favor, forneça informações sobre essas exposições ou publicações.

10. Você acredita que as suas fotografias trazem alguma contribuição para as comunidades fotografadas? Qual? De que forma?
11. Por favor, acrescente informações que não constam deste roteiro e você considera importantes

Agradeço a sua valiosa colaboração e me comprometo a informá-lo dos resultados da pesquisa.