

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

DEBORAH ROBERTA NÚÑEZ NASCIMENTO LOPES

**A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO FOTOGRÁFICO NO BRASIL E A FORMAÇÃO
DA COLEÇÃO JOAQUIM PAIVA, UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR DA
FOTOGRAFIA BRASILEIRA**

Rio de Janeiro

Junho de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

DEBORAH ROBERTA NÚÑEZ NASCIMENTO LOPES

**A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO FOTOGRÁFICO NO BRASIL E A FORMAÇÃO
DA COLEÇÃO JOAQUIM PAIVA, UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR DA
FOTOGRAFIA BRASILEIRA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Rio de Janeiro

Junho de 2015

L864

Lopes, Deborah Roberta Núñez Nascimento.

A constituição do campo fotográfico no Brasil e a formação da coleção Joaquim Paiva, um estudo interdisciplinar da fotografia brasileira / Deborah Roberta Núñez Nascimento Lopes. Rio de Janeiro, 2015.

231f.

Orientador: Mauricio Lissovsky.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2015.

1. Fotografia - Brasil. 2. Fotografia – História - Brasil. 3. Paiva, Joaquim – Coleções de fotografia. I. Lissovsky, Mauricio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 770.981

A constituição do campo fotográfico no Brasil e a formação da Coleção Joaquim Paiva, um estudo interdisciplinar sobre a fotografia brasileira.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, __ de Junho de 2015.

Banca Examinadora

Prof. Maurício Lissovsky- Orientador
PPGCOM/UFRJ

Profa. Dra. Marialva Barbosa
PPGCOM/UFRJ

Prof. Joaquim Marçal

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Roberto e Rosbinda por me acompanharem e incentivarem em todos os momentos da minha vida, especialmente para a realização deste mestrado, sem o apoio e o amor deles eu jamais conseguiria.

As minhas irmãs queridas Denise, Dariela e Diannie, as mulheres da minha vida que tudo tornam mais possível e alegre, minhas três forças que me enchem de carinho e apoio sempre.

Ao professor Mauricio Lissovsky por me incentivar a realizar esta pesquisa e por me mostrar os caminhos para bem finalizá-la.

As professoras Marialva Barbosa e Victa Carvalho pelas contribuições valiosas na banca de qualificação.

À Bia Morgado e Ícaro Vidal queridos amigos que apostaram em mim e em todas as etapas do processo estiveram comigo compartilhando sabedoria e alegria.

À Joaquim Paiva, por todos os ensinamentos sobre fotografia, pela generosidade com que sempre me recebeu, me aconselhou e me incentivou.

À Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, pela imensa gentileza de abrirem suas casas e acervos, sem os quais esta pesquisa não seria possível. Obrigado pelo apoio e carinhos dos deliciosos cafés com fotografia brasileira.

À Zeka Araújo, Pedro Vasquez e Walter Firmo, pelo incentivo e a disponibilidade em me receber e recriar a bela história do Núcleo e do Instituto Nacional da Fotografia.

À Pierre Crapez querido amigo e professor, que desde sempre me incentivou a realizar o mestrado e a me aprofundar na pesquisa e na poesia da vida.

RESUMO

Este estudo tem por objetivo realizar uma análise do processo de valorização da fotografia brasileira que possibilitou seu reconhecimento como obra de arte. Acreditamos que as iniciativas institucionais de caráter cultural, realizadas no período entre as décadas de 1980 e 1990 pelo governo federal via Fundação Nacional de Arte (Funarte), contribuíram para o desenvolvimento de tal processo. Dessa forma, pretende-se traçar um paralelo entre as ações que levaram a constituição do campo fotográfico no Brasil, a entrada da fotografia no circuito artístico e a composição da Coleção Joaquim Paiva.

Palavras-chave: Fotografia Brasileira. Campo Artístico. Coleção de fotografias. Imagem.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyse the process of valorisation of Brazilian photography that enabled its recognition as art. We believe that some institutional initiatives in the cultural field, carried by the federal government through the National Art Foundation (Funarte) in the 1980s and 1990s, contributed to the development of this process. Thus, we intend to draw a parallel between the actions that led to the creation of a photographic field in Brazil, the entrance of photography into the art world and the composition of Joaquim Paiva Collection.

Keywords: Brazilian Photography, Artistic Field, Photography Collection of Photography. Image.

A constituição do campo fotográfico no Brasil e a formação da Coleção Joaquim Paiva, um estudo interdisciplinar sobre a fotografia brasileira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
 1 A FOTOGRAFIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1980 –	
QUEM SOMOS NÓS?	13
1.1 Antecedentes.....	13
1.2 Contexto histórico e político	18
1.3 A fotografia brasileira é vira-lata	24
1.4 Funarte – Núcleo de Fotografia, Galeria de Fotografia, mostras e convocatórias nacionais	29
1.5 INFoto – As semanas de fotografia e a proposta para uma política nacional da fotografia	38
 2 A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO JOAQUIM PAIVA.....	68
2.1 O Despertar de um colecionador	70
2.2 O Desenvolvimento da Coleção	74
 CONCLUSÃO.....	133
 REFERÊNCIAS.....	153
 ACERVO EMPÍRICO DE PESQUISA	161

INTRODUÇÃO

A investigação do percurso de fortalecimento da fotografia brasileira, no período entre as décadas 1980 e 1990, é o objeto deste estudo. Consideramos que as ações institucionais realizadas pela Funarte, a partir da criação do Núcleo de Fotografia em 1979, em uma época em que ainda não existia incentivo para a pesquisa de fotografia no país, promoveram a formação de um campo¹ fotográfico brasileiro. Um grande debate em nível nacional questiona o papel da fotografia e as suas formas de veiculação na mídia, o direito autoral, a profissionalização do fotógrafo, entre outras questões que impulsionaram mudanças e ressignificações na fotografia brasileira, assim como motivaram a criação da primeira coleção especificamente de fotografias como arte autônoma no Brasil: a coleção Joaquim Paiva.

Desde a década de 1970, existia fora do país, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, uma produção intelectual sobre fotografia. O lançamento de livros como *Sobre Fotografia* (1979), de Susan Sontag, e *A Câmera Clara* (1984), de Roland Barthes, traziam novas proposições a respeito das possibilidades da fotografia, que extrapolavam a função de representação da realidade.

Louca ou sensata? A fotografia pode ser uma ou outra: sensata, se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabelereiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do tempo: movimento propriamente repulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico (BARTHES, 1984, p. 175).

Encontros de fotografia como Les Rencontres de Arles, na França, reuniam em um só lugar fotógrafos profissionais e os amadores, editores, curadores e produtores. As fotografias começavam a ser expostas, discutidas, pensadas. Nas palavras de um dos fundadores do encontro, o escritor Michel Tournier, em 1975, por ocasião da criação do museu da fotografia em Arles: “A fotografia é uma expressão de nosso tempo, com uma técnica de nosso tempo, um método de nosso tempo, mas com uma visão de mundo que é a

¹ A noção de campo é a proposta por Pierre Bourdieu (1996) e será descrita no primeiro capítulo.

eterna visão do artista, do criador. Nós podemos criar uma fotografia como se pode criar uma pintura, uma escultura, uma música” (tradução minha).

No Brasil, a criação do Núcleo de Fotografia (em 1984, transformado em Instituto Nacional de Fotografia da Funarte), da Galeria de Fotografia no Museu de Belas Artes (na época sede temporária da Funarte), junto com as semanas nacionais de fotografia, impulsionaram a legitimação e o mapeamento da fotografia brasileira. O Núcleo de Fotografia teve um papel inovador para a fotografia nacional, não só pela realização de um inventário, como também pela criação de uma rede de comunicação e debate em nível nacional sobre a fotografia brasileira. Pioneiro na criação de uma galeria especificamente de fotografias, o núcleo democratizou o acesso às exposições, a partir de convocatórias nacionais incentivando fotógrafos das mais diversas regiões do país a expor na pequena galeria.

Paralelamente, Joaquim Paiva, então fotógrafo e diplomata, motivado pela efervescência fotográfica da época, que extrapolava os limites do fotojornalismo e abria as portas das galerias, inicia, de forma autônoma, em 1979, a coleção sistemática de fotografias. Esta se torna a primeira grande coleção de fotógrafos contemporâneos brasileiros, que se encontra hoje com 2.655 obras de 244 autores nacionais na coleção brasileira e 471 obras de 135 autores internacionais na coleção estrangeira. Destas, 1.962 obras encontram-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em regime de comodato.

Nossa proposta é realizar uma pesquisa histórica sobre o contexto sócio-político e cultural da fotografia brasileira no período entre as décadas de 1980 e 1990, a fim de identificar a trajetória da valorização da fotografia como arte autônoma e as influências desse processo na criação da coleção de fotografias de Joaquim Paiva. O acervo de pesquisa foi constituído a partir da consulta a fontes encontradas em acervos públicos e particulares, consultamos o CPDOC da Funarte e a Associação Brasileira de Imprensa – ABI. Grande parte das fontes utilizadas foi encontrada nos acervos pessoais de Ângela Magalhães, Nadja Peregrino e do colecionador Joaquim Paiva.

Esta investigação foi realizada com consulta das seguintes fontes primárias: documentos da época, como, por exemplo, transcrição de palestras, projetos de trabalho, programas de eventos, discursos escritos, cartas de fotógrafos, catálogos das exposições realizadas na Galeria de Fotografia da Funarte, jornais do mesmo período que publicavam notícias sobre fotografia, *releases* das semanas de fotografia, catálogos e livros sobre fotografia publicados no Brasil, *folders* de exposições, jornais editados pelo INfoto, entre outros.

Trabalhamos com a reconstituição dos fatos a partir da história oral, para compreender a criação do Núcleo de Fotografia (posterior Instituto Nacional de Fotografia). Dessa forma, realizamos entrevistas com os agentes e participantes das transformações que ocorreram (no período entre as décadas de 1980 e 1990) na fotografia brasileira. Entrevistamos os coordenadores do núcleo e do instituto: Zeca Araujo, Pedro Vasquez, Walter Firmo e Angela Magalhães, e, entre as pessoas da equipe, Nadjá Pelegrino. Os relatos da história do Instituto são também fontes de pesquisa utilizadas neste projeto.

A partir da análise das fontes, nosso estudo visa compreender o panorama da fotografia brasileira na década de 1980. Investigamos as ressonâncias desse cenário no processo de formação da coleção de fotografias de Joaquim Paiva no mesmo período. Para esse fim, empreenderemos uma análise das fontes disponíveis relativas à formação da coleção: cartas, entrevistas, artigos de jornais e revistas, publicações diversas, entre outros documentos que o colecionador mantém em seu acervo e disponibiliza para consulta, assim como utilizamos entrevistas realizadas com o colecionador.

No séc. XXI, a fotografia é considerada linguagem artística e é exposta em muitos museus, e inúmeras são as galerias de fotografia que expõem fotografia no Brasil e no mundo. Festivais de fotografia proliferam em todo o país. Distintas são as coleções² públicas e privadas e variados os colecionadores. O instituto de fotografia teve uma duração breve na história da fotografia brasileira (1979-1990). No entanto, as ações que

² Destacamos entre as principais coleções de fotografia no país: A Coleção do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro; a Coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e a Coleção Pirelli no Masp e Coleção do Museu de Arte Moderna, ambas de São Paulo.

realizou promoveram uma tomada de consciência de uma geração de fotógrafos, artistas, educadores e produtores culturais, quanto ao papel e as possibilidades da fotografia, dessa forma alterando significativamente o panorama da fotografia brasileira.

A coleção Joaquim Paiva é reconhecidamente no país e no exterior, de grande valor histórico e artístico. Compreender por que ela se tornou o que é nos parece em grande parte uma compreensão das novas percepções e concepções da fotografia a partir da experiência dos anos 1980. Quem foram os fotógrafos que foram expostos na galeria de fotografia da Funarte? Estão eles(as) presentes na coleção Joaquim Paiva?

Na parte 1, abordamos a intensa movimentação em busca da valorização da fotografia nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil. Analisamos a formação do Núcleo de fotografia da Funarte, a criação da primeira galeria especificamente de fotografias, as convocatórias nacionais e semanas de fotografias realizadas em todo país. Dessa forma, será possível traçar um panorama da formação do campo fotográfico brasileiro.

No parte 2, a pesquisa orienta-se no sentido de compreender o processo de constituição da primeira coleção brasileira de fotografia contemporânea. Quais foram os critérios curatoriais, os artistas selecionados, os preceitos (se existiram ou não), que orientaram o colecionador a formar seu acervo? Qual é a configuração atual e o que representa a coleção Joaquim Paiva enquanto obra, herança e instituição?

Na conclusão, nossa investigação pretende traçar um paralelo entre as análises realizadas nos capítulos 1 e 2. Compreender o que se tornou a fotografia brasileira, a partir de todo o processo de valorização, inserção na galeria de arte e, finalmente, na formação de uma coleção são os objetivos desta pesquisa. A partir deste estudo, procuramos identificar a existência de cânones artísticos e suas influências estéticas, tanto no processo de valorização da fotografia brasileira quanto na aquisição das obras que constituem o acervo do colecionador. Em última análise, pretendemos compreender que legado nos deixa o conjunto das obras da coleção Joaquim Paiva nos aspectos, sócio-histórico, cultural e artístico.

1 A FOTOGRAFIA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1980 – QUEM SOMOS NÓS?

Neste capítulo, pensamos os antecedentes históricos da fotografia brasileira a partir da década de 1940, a fim de compreender a trajetória das transformações ocorridas no meio fotográfico, ou seja, os questionamentos e práticas que buscaram inserir a fotografia como obra artística em nossa sociedade, assim como estudamos o contexto político que conduziu o país da ditadura militar em 1964 à abertura política em 1979, época em que foi criado o Núcleo de Fotografia da Funarte.

Para escrever a história da valorização da fotografia brasileira, realizamos entrevistas com os principais coordenadores e diretores do Núcleo de Fotografia e posterior Instituto Nacional da Fotografia, são eles: Zeca Araújo, fotógrafo e produtor cultural, primeiro coordenador do Núcleo em 1979; Pedro Vasquez, fotógrafo, escritor e produtor cultural, diretor do Instituto em 1982; Walter Firmo, fotógrafo, diretor em 1985; e Ângela Magalhães, pesquisadora e curadora, a quem coube a difícil tarefa de manter o que restara do Instituto após sua transformação em área de fotografia nos anos 1990.

A leitura das fontes primárias que constituíram o nosso acervo de pesquisa, jornais, revistas, cartas, documentos, enfim, todo o material que encontramos referentes às ações do Núcleo e do Instituto de Fotografia nos permitiram descrever e analisar os acontecimentos da época (entre 1979 e 1990). Com a finalidade de sistematizar as informações, criamos quadros comparativos que foram anexados à pesquisa.

Finalmente, a partir da organização dos dados e pesquisa das fontes, buscamos destacar as atividades do Núcleo, Instituto e Galeria de Fotografias, para configurar as ações que, ao longo da atuação da Funarte, contribuíram para com a valorização da fotografia brasileira. Por fim, realizamos uma investigação dos principais agentes que constituíram o campo fotográfico no Brasil.

1.1 Antecedentes

No Brasil, nas décadas de 1940 e 1950, não existia um reconhecimento oficial da fotografia como arte, no entanto já existia um esforço, por parte de alguns grupos de

fotógrafos, de trabalhar e experimentar a fotografia como linguagem artística. Sob essa perspectiva, surgem os fotoclubes em todo o país (Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém). Destacaram-se o o Photo Club Brasileiro do Rio de Janeiro e o Foto Cine Clube Bandeirantes em São Paulo. Os fotoclubes promoviam intercâmbio entre fotógrafos profissionais e amadores, como também profissionais de outras áreas que tinham a fotografia como *hobby*.

O primeiro fotoclube foi o Photo Clube do Rio de Janeiro, criado em 1910; ele deu origem ao Photo Club Brasileiro, fundado em 9 de julho de 1923, permanecendo até o final da década de 1940. Foi o primeiro movimento a promover uma fotografia artística, entendida na época como uma expressão subjetiva do fotógrafo. Segundo Maria Tereza Bandeira de Mello (1998), “A concepção artística da fotografia só ganha expressividade no Brasil, com o surgimento do fotoclubismo, que toma como diretriz estética o movimento pictorialista internacional”.

O pictorialismo buscava a valorização da fotografia como obra de arte a partir da manipulação da imagem, a fim de torná-la uma matriz irreprodutível, semelhante a uma pintura. O Photo Clube Brasileiro, na década de 1940, ainda que tardiamente, dialogava com as propostas pictorialistas propagadas na Europa na década de 1920. Estas defendiam a ideia da aproximação da fotografia com a pintura, tanto na escolha dos temas (naturezas mortas, marinhas, nus) quanto na valorização da interpretação subjetiva do artista. Segundo Rubens Fernandes Junior³ (2014), “o movimento pictorialista surge para contrapor a banalização da fotografia no século XIX, [...] o movimento surge para dar uma unicidade para uma obra que é múltipla.” Por isso, a manipulação da matriz fotográfica, com técnicas intervencionistas no negativo, valorizaram a foto como obra artística tornando uma imagem única em contraposição à intensa popularização da fotografia na época. Segundo Maria Tereza de Mello,

O caráter artístico da fotografia também é assegurado pela geração de uma prova única, obtida mediante o emprego de processos de pigmentação, como bromóleo e a goma bicromatada, que possibilitam

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0IwWkvM8Sw>>. Acesso em 15 de julho de 2014.

múltiplas intervenções sobre o negativo e a cópia, seja na introdução de novos elementos, a supressão de detalhes excessivos, a correção de pequenas falhas, a modificação dos tons ou o realce de determinado aspecto. Para tal, são utilizados pincéis, lápis, borrachas, raspadeiras ou os próprios dedos do fotógrafo (MELLO, 1998, p. 69).

O uso de manipulação dos negativos não era unanimidade. Havia uma corrente dentro do movimento que defendia a utilização dos recursos técnicos dados pela câmera, assim como questionava-se a nitidez da imagem em contrapartida do uso excessivo do *flou*. No entanto, a tendência pictorialista prevaleceu por longo período no Photo Clube Brasileiro. Este promoveu os primeiros salões de fotografias no país, como o que aconteceu em 1940, no hotel Palace, no Rio de Janeiro. Os salões tornaram-se frequentes e internacionais. Os fotoclubes promoviam concursos e declaravam seu pensamento estético através de pequenas publicações, como, por exemplo, a *Photogramma* (1926-1931), a primeira revista dedicada exclusivamente à fotografia, em junho de 1931, realizada pelo Photo Clube Brasileiro.

Nos anos 1950, em São Paulo, se consolida o Foto Cine Clube Bandeirante, inicialmente pictorialista, posteriormente sob influência da fotografia modernista, esta inspirada por distintas visões, como o experimentalismo proposto pelo fotógrafo Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946)⁴, e, ainda, de novas proposições para uma linguagem fotográfica pura, baseadas na *Straight Photography*⁵, do norte americano Alfred Stieglitz (1864-1946). O modernismo dos bandeirantes paulistas se estabelece a partir de novas experimentações geométricas e da fotografia abstracionista, em alguns casos propondo a perda total do referente.

Ideias foram exploradas pelos jovens fotógrafos Tomas Farkas (1924-2011) e Geraldo de Barros (1923-1998). Este último explorou criativamente as possibilidades de intervenção e reprodução da imagem fotográfica. Dessacralizando a matriz com grande

⁴ Experiência ótica a partir de experimentações com a luz na composição da imagem, denominadas fotogramas.

⁵ Fotografia direta, pura, era um movimento realizado por fotógrafos americanos que surgiu na década de 1910, cujos expoentes mais conhecidos são Alfred Stieglitz (1864-1946), Paul Strand (1890-1976), Edward Weston (1886-1958) e Anselm Adams (1902-1984). A proposta era de reivindicar a valorização da fotografia como meio artístico, sem preparar ou intervir no tema representado nas imagens. Uma proposta estética de valorização das possibilidades de criação de formas e utilização das características oferecidas pelo aparelho fotográfico.

liberdade expressiva, Geraldo cortava, riscava, pintava negativos, fotografava novamente até encontrar uma imagem satisfatória. A criatividade de Barros incomodava os fotoclubistas mais antigos, defensores da imagem única. No entanto, sua atitude de ruptura encontrou eco no movimento da arte concreta no Brasil. Foi a partir dessa trajetória que o Foto Cine Clube Bandeirante abriu uma porta na “II Bienal Internacional de São Paulo”.

A tentativa de transformar a fotografia em expressão artística com a utilização da linguagem pictural, como também a partir da criação de cópias únicas, caracterizaram a estética fotoclubista em um primeiro momento. Em um segundo momento, a partir das propostas dos mais jovens, os fotoclubes colocaram como critério artístico o olhar do fotógrafo. Dessa forma, a fotografia procurou uma estética modernista, que se caracterizava pela valorização da criatividade e do abstracionismo. Segundo Helouise Costa (1995), o trabalho dos modernistas caracterizava-se pela contestação ao esquema perspectivo herdado do renascimento. Este teria influenciado a fotografia pictorialista que ainda baseava-se no esquema de composição perspectivada. Contudo, nas práticas abstracionistas dos fotógrafos modernos, a regra era a exceção:

A fotografia moderna caracterizou-se, contraditoriamente, pelo esforço de superação da perspectiva. A contradição reside no fato de que negar a perspectiva é negar o próprio código de reprodução da imagem. Isso gerou uma tensão. De modo geral é possível afirmar que quanto maior o propósito de desconstrução da perspectiva, maior é a tensão que reside sobre o aparelho fotográfico. A produção moderna pautou-se pela tentativa de alargar as possibilidades do aparelho fotográfico (COSTA, 1995, p. 91).

Ao abandonar a representação figurativa, a fotografia moderna abriu novo campo ilimitado de possibilidades, assim como a utilização do aparelho fotográfico não era mais essencial. “A intervenção do artista retirou do aparelho o poder de determinação do resultado final. Consequentemente atacou as características realistas de representação da fotografia.” (COSTA, 1995, p. 96-97.)

O debate estabelecido a partir das vanguardas modernistas foi pautado na discussão da utilização da figuração ou do abstracionismo na fotografia, assim como na necessidade do uso do aparelho fotográfico ou da ausência dele na criação da imagem, questões que não somente estabeleceram novas regras, mas também novas possibilidades.

Com a Segunda guerra mundial, o Brasil se torna uma pátria para muitos europeus exilados, entre eles fotógrafos que tiveram um papel importante no crescimento do fotojornalismo no país. Jean Manzon, francês exilado, destacou-se na revista *O Cruzeiro*. Esta promoveu uma renovação editorial na década de 1944, ao igualar a importância da fotografia em relação ao texto, em consonância com o novo fotojornalismo mundial das revistas *Vu*, francesa, e a *Life*, americana. No seu auge, a revista brasileira chegou a vender 700 mil exemplares.

Com as inovações trazidas por Mazon, páginas inteiras de fotos, mescladas às legendas, se alternavam em meio a um vasto repertório temático com a formalização de um novo tipo de edição. As sequências narrativas, entremeadas de fotos, abriram espaço para a valorização do repórter fotográfico, que pode apresentar ensaios muito mais articulados e fundamentados do que aqueles feitos para a imprensa diária (MAGALHÃES: PEREGRINO, 2004, p. 56).

Dentro do contexto de renovação do fotojornalismo no Brasil, surge, nos anos 60, a revista *Realidade* (1966-1976). As fotografias que ela publicava aguçavam o leitor com uma imagem inteligente e bem humorada. O trabalho realizado pelos fotógrafos Drew Zingg, Claudia Andujar, Maureen Bisilliat e Walter Firmo, entre outros, que trabalharam na *Realidade*, resultaram em autêntica proposição da fotografia como linguagem fotojornalística.

O espaço para a fotografia em locais tradicionalmente reservados às artes plásticas, galerias e museus ainda precisava ser conquistado. Foi no início dos anos 60 que alguns movimentos caminharam nessa direção. O Museu de Arte de São Paulo foi um dos primeiros espaços que realizou mostras de fotografia, como, por exemplo, a “exposição internacional de arte fotográfica”, organizada pelo Foto Cine Clube Bandeirante, em 1967.

É dentro dessa necessidade que no Rio de Janeiro, nos anos 1970, surgem movimentos de inserção da fotografia no mercado de arte. O Photo-Galeria (1973-1975), primeira iniciativa cooperativa de comercialização de fotografias, presidida por George Racz, “tinham como campo de interesse imediato a difusão da fotografia no circuito das galerias e museus e a defesa do direito autoral da obra fotográfica” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 80).

A Luz e Sombra foi uma pequena galeria de arte exclusivamente de fotografias, inaugurada em pelo arquiteto Robert Fucks em 1974, segundo o próprio, motivado pela ausência de um debate sobre a fotografia como arte no Brasil. Ainda que pouco visitada, a Luz e Sombra realizou algumas exposições, como, por exemplo: Sebastião Barbosa, Milton Montenegro, Georges Racz, Otto Stupakonff, Hilário Garcia, entre outros.

1.2 Contexto Histórico e Político

Nos anos 1960, as utopias revolucionárias se estabeleceram e instauraram uma nova mentalidade libertária que ia na contramão da crescente industrialização, modernização e transformação do país em uma economia essencialmente capitalista. Um grito nacionalista e de afirmação da identidade brasileira surgia como debate político e estético. Nesse contexto, a busca pelas origens e a autenticidade do homem brasileiro era predominante. Segundo Ridenti,

Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbano capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. [...] Em suma, buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista (RIDENTI, 2003, p. 135-136).

Multiplicava-se no mundo, no mesmo período, uma visão romântica de transformação social: uma juventude que contestava a guerra, o capitalismo, autoritarismo e pregava a liberação sexual, a vida em comunidade, a não violência. Em consonância com o movimento revolucionário internacional, no Brasil surge um movimento de caráter nacionalista. Este buscava conhecer nossas raízes, mesclar as raças, otimizar as diferenças e a originalidade do país, dessa forma valorizando a identidade nacional, a transformação política e a superação da condição de subdesenvolvimento.

O nacionalismo inspira as manifestações estéticas, estimulando a realização de uma arte autenticamente brasileira: a nossa cultura, que é a fonte de inspiração, ou deveria ser,

como manifestava Oswald de Andrade⁶, produto de exportação. Uma trajetória que vemos representada desde as pinturas de Portinari, passando pelo cinema novo⁷, culminando com o tropicalismo (1967-68). Foi um movimento que envolveu vários músicos, entre os quais, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, e alguns artistas plásticos como Hélio Oiticica, cineastas como Glauber Rocha e o diretor de teatro José Celso Martinez do teatro Oficina.

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional [...] Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra (OITICICA, 1968).

A revolução burguesa no Brasil, segundo Ridenti (2003), desenvolvida ao longo do século XX, devido ao forte processo de industrialização e urbanização, “avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, extensão do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também ao campo etc.”, consolidou-se nos anos 1950 e, especialmente, após o golpe militar de 1964, instaurando um estado autoritário, “uma modernização conservadora aliada ao capitalismo internacional em contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores”.

Nesse contexto, prossegue Ridenti (2003), questionar o caminho do desenvolvimento capitalista significava praticamente tornar-se socialista. A busca das raízes, da identidade brasileira e da igualdade social caracterizaram as utopias revolucionárias no Brasil. Nesse sentido, combater a revolução era estancar essa movimentação da juventude revolucionária, alimentada pelos movimentos artísticos, realizando uma “contrarrevolução preventiva”. Esta foi realizada pelas classes dominantes que souberam resignificar de acordo com os seus interesses “as utopias liberadoras nacionais”.

Segundo o historiador Nilson Borges (2003), o regime militar instaurado no Brasil em 1964 inaugura uma nova lógica de atuação dos militares no campo político. Justificada

⁶ Escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro, um dos promotores da Semana de Arte Moderna, que ocorreu em 1922, em São Paulo, autor dos mais importantes manifestos modernistas: O Manifesto da Poesia Pau-Brasil e Manifesto Antropofágico.

⁷ Composto por Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, entre outros, o cinema refletia sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, em busca de sua revolução (RIDENTI, 2003, p.137).

pela doutrina de segurança nacional ensinada na Escola Superior de Guerra, essa nova lógica implica na atuação dos militares como dirigentes políticos e econômicos, diferentemente das intervenções militares anteriores na história política do país, nas quais os militares restituíram a ordem e restituíram o poder a grupos políticos específicos, como no caso da revolução de 30.

[...] sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional (instrumentalizada pela Escola Superior de Guerra), [...] os militares [...] assumem o papel de condutores dos negócios do Estado, afastando os civis dos núcleos de participação e decisão política, transformando-se em verdadeiros atores políticos, com os civis passando a meros coadjuvantes no sentido de dar ao regime uma fachada de democracia e legitimidade. [...] A partir de 1964, as Forças Armadas intervêm no processo político, sem, contudo, transferir o poder aos civis, agindo, nesse novo contexto, como atores dirigentes e hegemônicos (BORGES, 2003, p. 16).

Os anos que se seguiram ao golpe militar de 1964 foram marcados pela instrumentalização legal do terrorismo do estado. Como forma de coibir as manifestações estudantis que se organizavam contra o sistema militar, foram criados os atos institucionais⁸. Em resposta às marchas decorrentes da mobilização após o assassinato do estudante Edson Luis, foi instituído o AI-5 (em dezembro de 1968), o mais repressor e violento dos atos institucionais. Este ato fechou o congresso nacional e as assembleias legislativas estaduais, suspendeu *habeas corpus* para crimes contra a segurança nacional e criou um tribunal militar para julgar crimes políticos fora da apreciação judicial.

Em nome da segurança nacional, em 1969 foi lançada a nova lei, sob o comando do general Médici, com a inclusão de morte por fuzilamento.

Seguindo à risca os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional, na qualidade de força dirigente, as Forças Armadas assumiram a função de partido da burguesia, manobrando a sociedade civil, através da censura, da repressão e do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite

⁸ O primeiro Ato Institucional foi assinado por Castelo Branco, em 9 de abril de 1964, promovendo a cassação dos direitos políticos de vários líderes políticos e sindicais, intelectuais e militares, aposentadoria compulsória de funcionários públicos civis e militares e intervenção de sindicatos e órgãos ligados aos movimentos operários (Comando Geral dos Trabalhadores e Pacto de Unidade e Ação) e estudantil (UNE). O AI-2, de outubro de 1965, aboliu a eleição direta para presidente da República, dissolveu os partidos políticos criados a partir de 1945 e estabeleceu um sistema bipartidário. Deu ao presidente poderes de dissolver o parlamento, intervir nos estados, decretar estado de sítio e demitir funcionários civis e militares. Houve restrição do direito de opinião e o julgamento de civis em causas relativas à segurança nacional passou a ser feito por juízes militares (ALMEIDA, 2009).

dominante, assegurando-lhe condições de supremacia em face do social (BORGES, 2003, p. 16).

A censura reprimiu artistas, jornalistas, escritores; os meios de comunicação foram podados e vigiados. A liberdade de opinião foi dificultada, e criação artística vigiada. Muitos músicos, por exemplo, sofriam censura nas letras de suas composições. A censura estimulou o uso de metáforas nas entrelinhas das composições, assim como pseudônimos, como, por exemplo, os utilizados por Chico Buarque: Julinho de Adelaide e Leonel Paiva, nomes que ele utilizou após ter sido censurada a canção dedicada ao presidente Médici:

Apesar de você amanhã há de ser outro dia,
hoje você é quem manda
falou tá falado
não tem discussão [...] (Chico Buarque, 1970)

Quando chegaram ao poder, em 1974, os liberais conservadores, ligados ao grupo do general Castelo Branco e representados na figura do presidente Ernesto Geisel, se opõem à facção “linha-dura”, que adotava práticas extremamente autoritárias, conforme mencionado anteriormente. Estrategicamente, não era mais interessante manter uma imagem militar associada à violência, à repressão e à tortura. Para os militares liberais, caminhar para uma democracia “lenta e gradual” significava iniciar um processo que devolveria os cargos públicos à elite civil e recolocaria os militares em suas funções específicas.

O projeto modernizador dos militares, justificado pelo “milagre econômico”, incentivava o desenvolvimento capitalista privado em diversas áreas, especialmente na comunicação e na cultura. A indústria cultural, incentivada pela criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, dava os primeiros passos na direção da criação dos grandes impérios do espetáculo, com programações em nível nacional, como a TV Globo. Paralelamente, pelo estado, foram criadas novas instituições de apoio e realização cultural, como, por exemplo, a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, o Conselho Federal da Cultura e a Funarte.

Foi durante a gestão de Ney Braga, em 1975, na direção do Ministério de Educação e Cultura que foi criada a Política Nacional de Cultura.

[Esta] fazia um entrelaçamento das noções de cultura, desenvolvimento e segurança nacional. O documento traz em si as contradições entre o respeito à espontaneidade das manifestações culturais e a necessidade de intervenção estatal, da modernização e da conservação, do desenvolvimento e, ao mesmo tempo, de se preservar a cultura de seus efeitos maléficos.

De caráter liberal-conservador, o documento formaliza a intenção tática do governo de conseguir apoio de setores variados da opinião pública.

Segundo Roberto Parreira (1984 apud BOTELHO, 2000, p. 68), “com a Política Nacional de Cultura, os objetivos agora são claros: a cultura se liga à identidade nacional e à preservação de valores. As raízes culturais são vistas como questão de ‘segurança nacional’, no sentido em que essa controvertida expressão significa ‘preservação da nacionalidade’”.

A criação da Funarte, em 1976, segundo Isaura Botelho (2000, p. 61), “foi resultado de um processo gradativo de transformação no quadro institucional existente no Ministério da Educação e Cultura”, filha do Programa de Ação Cultural PAC, criado em 1973 (vinculado ao departamento de assuntos culturais do MEC), e que tinha como objetivo “levar a todos os brasileiros uma cultura acessível”. Desenvolveu-se com o apoio do ministro Jarbas Passarinho, percebendo a necessidade de institucionalizar o apoio à cultura. Dessa forma, criou-se uma política de ação cultural com recursos para: “o incentivo à criatividade, difusão de bens de valor cultural e a preservação do patrimônio artístico e histórico nacional”.

Com a perda do poder e os conflitos internos do PAC, estrategicamente criou-se a Funarte, instituição capaz de atender as diferentes áreas de forma ágil e com os recursos que o programa detinha, além de executar as novas diretrizes da política de ação cultural. As atribuições oficiais eram:

1. Formular, coordenar e executar programas de incentivo às manifestações artísticas; 2. Apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais, representativas da personalidade do povo brasileiro; 3. Apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional (BOTELHO, 2000, p. 63).

Segundo o nomeado diretor da Funarte, Roberto Parreira (1984, p. 237), a instituição nascia de uma ‘criação coletiva’, com equipes jovens que não somente eram técnicos, como também tinham uma relação afetiva com a cultura brasileira. Ao mesmo tempo e por motivação distinta, a fundação atendia aos interesses do governo de executar a nova política cultural. Dessa forma, foram incorporados o Serviço Nacional de Teatro, o Museu Nacional de Belas Artes, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Museu Villa-Lobos. Estruturalmente, realizou-se a criação do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), Instituto Nacional de Música (INM) e folclore (que só em 1978 formalizou-se como Instituto Nacional do Folclore). A Funarte detinha uma certa autonomia política e administrativa, dentro de um contexto de abertura política.

A abertura começou em 1974, quando o general presidente diminuiu as restrições à propaganda eleitoral, e deu um grande passo em 1978, com a revogação do AI-5, o fim da censura prévia e a volta dos primeiros exilados políticos (RIDENTI, 2003, p. 173).

O contexto político da década de 1980 no Brasil é de um governo militar no processo de abertura política. Havia um grande interesse em criar uma imagem mais amena da censura e repressão, assim como em fortalecer uma identidade nacional que seria estimulada pelo desenvolvimento da indústria cultural, um projeto que atendia aos interesses capitalistas, de fomento ao mercado de consumo de bens culturais e promoção de uma cultura de massa.

Era necessária uma modificação na imagem da ditadura, desgastada pelos atos institucionais, prisões, torturas, censura e mortes. A democracia deveria ser o objetivo da “distensão lenta e gradual” iniciada no governo Geisel. A imagem autoritária não era mais interessante para a manutenção do poder. Era preciso criar um país democrático, com isso a criação da Funarte e de projetos culturais se tornara interessante ao governo como processo de transformação do país e, conseqüentemente, de sua própria imagem.

A abertura política fez parte de um processo de redemocratização latino-americano, ou seja, condizia com os novos interesses e projetos dentro e fora da América Latina. Segundo Francisco da Silva (2003, p. 247),

[...] os principais atores em presença no longo jogo político denominado abertura: a pressão exterior, representada principalmente pelo governo Carter, e, também, os condicionantes da economia mundial; o projeto de abertura do poder militar, traduzido na estratégia Geisel-Golbery, a ação autônoma, porém condicionada da oposição.

1.3 A fotografia Brasileira é Vira-Lata

A desvalorização do fotógrafo nos jornais no início dos anos 1980 era uma herança de décadas de anonimato do fotógrafo em detrimento do destaque do jornalista nas redações. Apesar de terem existido revistas ilustradas que valorizaram os fotógrafos de forma ímpar, como foi o caso de *O Cruzeiro*, na década de 1950, no decorrer dos anos 1960 a situação era de inferiorização do fotógrafo, que mal era considerado profissional. O jornalista, ao contrário, obteve no exercício da escrita *status* mais elevado. Segundo Louzada (2013), o poder simbólico⁹ conferido à escrita era interiorizado, e a imagem ficava em segundo plano: “A conferência de um lugar menor para o fotógrafo é resultado dessa relação.” O principal elemento de distinção era a escrita, pois, dentro do meio jornalístico, era moeda principal de distinção na sociedade.

Uma das motivações do fotojornalista Zeka Araújo (informação verbal) para a proposição do projeto de formação um Núcleo de Fotografia à funarte foi a vivência que ele teve da condição subalterna do fotógrafo nas redações, assim como as limitações que essa relação sustentava. Identificar as motivações da formação do Núcleo e suas primeiras atividades foi um dos objetivos primeiros deste estudo na busca de compreender as pequenas forças que, no decorrer dos anos 1980, atuaram na formação do campo fotográfico no Brasil.

A formação de um campo artístico na concepção de Bourdieu (1997) é dada a partir do estabelecimento de linhas de forças entre os agentes que configuram o meio. O campo fotográfico, por exemplo, reúne fotógrafos, curadores, galerias, professores, colecionadores, enfim, todo um círculo intelectual e artístico. Este tem como força maior a valorização da fotografia.

⁹ Para Bourdieu, segundo Louzada: “O poder simbólico é um poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade dos que o ignoram. É portanto um poder que não reside nos sistemas simbólicos, mas desponta na relação entre os que o exercem e os que se sujeitam a ele, ou seja em sua própria estrutura é produzida a crença na sua legitimidade” (LOUZADA, 2013, p. 101).

Para compreender uma produção cultural (literatura, ciência, etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e contexto. [...] Minha hipótese consiste em supor que entre esses dois pólos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo de campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem ou difundem arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas obedece a leis sociais mais ou menos específicas (BOURDIEU, 2004).

A pedra fundamental na configuração de um campo fotográfico no Brasil foi a criação do Núcleo de Fotografia da Funarte, marco do processo de institucionalização de um espaço de mapeamento, difusão, valorização e exposição da fotografia nacional. Da mesma forma, foi a partir do desenvolvimento das ações do Núcleo que foram surgindo os agentes pertencentes ao campo: os fotógrafos, as galerias, os curadores, professores, produtores e o colecionador, entre outros. Nossa pesquisa procurou reconstituir os fatos a partir da composição de um acervo com os documentos da época e da realização de entrevistas que nos auxiliaram na compreensão da história dessa constituição.

A criação do Núcleo de Fotografia em 1979, de acordo com entrevista realizada com Zeka Araújo (2014)¹⁰, partiu de um pré-projeto apresentado por ele ao então diretor da Funarte, Roberto Parreira. Fotografando no jornal *O Globo* e nas revistas *O Cruzeiro* e *Placar* (pela qual fotografou esportes em 18 países e 500 cidades), Zeka computava já doze anos de profissão, tendo sido inclusive, por um período de cinco anos (entre 1973 e 1978), correspondente internacional da revista *Abril*, em Londres, profissão inovadora criada por Edil Vale Júnior, na época editor da *Placar*, visando dar uma autoria brasileira às imagens de notícias internacionais.

¹⁰ Autodidata, iniciou a carreira profissional em 1965, como fotógrafo do jornal *Diário de Notícias*. Trabalhou para a revista *O Cruzeiro* (1968 a 1970), o jornal *O Globo* (1972) e a revista *Placar* (1972 a 1974). Foi correspondente da Editora Abril em Londres, entre 1974 e 1977. Fundou e dirigiu o Núcleo de Fotografia da Funarte (1979), onde idealizou a Galeria de Fotografia, primeiro espaço expositivo brasileiro dedicado exclusivamente à fotografia. Foi sócio da Agência F4 (1985) e editor de fotografia da revista *Manchete* (1997). Lecionou fotografia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro (1994-1995). Recebeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, Funarte (1991); o Prêmio Fundação Marc Chagall, Porto Alegre (1993); e o Prêmio Nacional de Fotografia – categoria Contribuição à Fotografia Brasileira, Funarte (1995) (COLEÇÃO PIRELLI/MASP DE FOTOGRAFIA, 2014).

Segundo Zeka Araújo (2014), em sua experiência anterior, no Brasil, o saber literário predominava em relação à linguagem visual¹¹. A fotografia não era compreendida como fonte de informação, de comunicação e conhecimento. O trabalho do fotógrafo era desvalorizado em relação ao repórter. Os jornalistas, muitas vezes, informavam a pauta da matéria ao fotógrafo apenas no local e recomendavam o que deveriam fotografar. “No jornal O Globo, o departamento fotográfico, fisicamente localizava-se fora do sistema de inteligência do jornal, que era a redação, ficava atrás do banheiro dos funcionários, depois da escada no fundo do depósito.”

Ele qualificava a condição do fotojornalista como duplamente injusta, pois não havia um reconhecimento da sua autoria como também a fotografia não era reconhecida como linguagem. Segundo texto do próprio Zeka por ocasião de uma mostra de fotografias: “[...] no Brasil ainda não se despertou para justa valorização da fotografia como linguagem autônoma – Não somente mera ilustração do discurso literário – e para a necessidade de se investir em sua pesquisa, preservação e produção” (ARAÚJO, 1980), fatores que o levaram a se inserir na luta pelos direitos autorais e reconhecimento da profissão.

A lógica de exploração do fotógrafo pelos jornais baseava-se no fato de que eles forneciam o filme e o salário, portanto seriam “os donos da foto”. Ele se uniu ao sindicato e aos fotógrafos de sua geração para lutar contra essa “escravidão” e exigir a autoria das fotos. Dessa forma, procuraram o professor Henrique Guelman, de direitos autorais, e posteriormente, em São Paulo, procuraram o advogado que teria feito os “contratos violinos” das editoras que não concediam os direitos ao fotógrafo, conseguindo, finalmente, provar e reverter a situação com um novo contrato feito pelo mesmo advogado, privilegiando os direitos autorais.

Tanto da experiência de suas viagens quanto da vivência na Inglaterra, Zeka percebeu que, distintamente do Brasil, havia nos Estados Unidos e na Europa um profissionalismo muito maior e um campo mais amplo para a fotografia, sendo reconhecida por instituições diversas, inclusive na questão dos direitos autorais. A imagem

¹¹ Ele exclui a revista *O Cruzeiro*, considerada uma escola para vários fotógrafos. A relação texto e imagem era mais equilibrada e já havia um respeito e uma compreensão distintos do papel do fotógrafo, inclusive os créditos eram colocados.

já era vinculada a uma identidade nacional; as agências como a France Press e Reuters exerciam uma forte influência na Europa e no mundo. Ele percebeu o poder e a visão estratégica dessas agências para defender os interesses nacionais. Desenvolvia-se, nos países de primeiro mundo, um mercado de fotografia, com profissionais especialistas em setores específicos, como, por exemplo: fotojornalismo, publicidade, indústria, moda, entre outros.

Em Londres, além de correspondente internacional, Zeka foi *free-lancer* para a embaixada brasileira. Devido ao seu tempo mais livre, ele procurou as organizações de fotógrafos “que eram mais que um fotoclube”, na qual candidatou-se para estágio, sendo recusado, devido a sua já grande experiência. Foi assim que conheceu Sue Davis, pesquisadora, esta recém-inaugurara (em 1970) em um pequeno espaço de exposição e pesquisa de fotografia: The Photographers’ Gallery, que veio a ser a primeira galeria independente dedicada à fotografia, em Londres. Trabalhando como voluntário, Zeka entrou no projeto da Sue, realizando inventário de fotógrafos ingleses, entre outras coisas.

Fui para a Sue Davis [...] Ela ajudou bastante, explicou-me como funcionava uma galeria, ajudou-me a fazer os contatos, etc. Ela é realmente uma pessoa belíssima, inclusive estou com vontade de trazê-la aqui. Pretendia trazê-la para a inauguração mas vou esperar uma ocasião melhor (ARAUJO, 1979).

O pequeno espaço da pesquisadora, localizado no SW1 (marco geográfico mais antigo da cidade de Londres), cresceu com facilidade, tendo solicitado apoio à prefeitura e à empresa Ilford, obtendo imediata resposta. The Photographers’ Gallery ainda hoje existe em Londres como um centro de estudo, formação e exposição de fotografia, localizado em um espaço de um edifício de três andares. Ao pensar o amadorismo brasileiro comparado ao profissionalismo em que se encontrava a fotografia na Europa, Zeka comenta: “ É um esforço muito grande para a fotografia brasileira aparecer como algo sério, profissional e autoral comparado com essas instituições que te criam ambientes favoráveis.” (ARAUJO, 2014).

O que motivou o fotojornalista Zeka a sugerir a criação do núcleo de fotografia à Funarte foi uma indignação em relação à condição profissional em seu meio, como também uma esperança enorme de reconhecimento de uma linguagem nacional. Ao

retornar de sua função de correspondente internacional, junto com os exilados que eram recebidos pela anistia, Zeka partilhava da mesma sede de reconstrução do país. “Em 1979 havia um discurso de abertura política o que mobilizou as pessoas a terem uma participação popular” (ARAUJO, 2014). Diante desse contexto¹², o fotojornalista escreveu uma sinopse do projeto de criação do núcleo e o apresentou à jornalista Tereza Walkaser, na época, diretora do setor de documentação e memória da Funarte. Tereza encaminhou Zeka e seu pré-projeto a Roberto Parreira, diretor da instituição e responsável pela abertura política via arte.

Ao apresentar a proposta ao diretor, este questionou a necessidade de criação do núcleo, pois já havia uma área de fotografia no departamento de artes plásticas. Zeka argumentou que a fotografia brasileira tinha um lado documental e outro expressivo, “a fotografia brasileira é vira-lata”. A produção de fotografia por artistas plásticos era distinta da produção de fotógrafos que utilizavam a fotografia como meio de expressão, ele questionou a apropriação de imagens que alguns artistas já faziam sem dar o crédito ao fotógrafo. E insistiu: “Não existe um centro de estudos para pensar o que seria a fotografia brasileira”. Depois dessa conversa, por um período de seis meses, Zeka formatou o projeto nos termos técnicos auxiliado por Edméia Falcão, responsável pela parte técnica e institucional da Funarte (ARAUJO, 2014).

Finalmente, foi cedido um espaço pequeno dentro da Funarte, na época localizada no edifício do Museu de Belas Artes, na rua Araújo Porto Alegre nº 80, centro, Rio de Janeiro, para instalação do Núcleo de Fotografia, inicialmente com uma equipe de duas funcionárias: Nadja Peregrino e Ana Castilhos, “em instalações precárias e com baixo salário”. Por tudo isso, Zeka considera que o sucesso do projeto se deu devido ao fato de que as funcionárias “vestiram a camisa”; ele se recorda do envolvimento de maridos e amigos na divulgação das atividades do Núcleo. No mesmo ano de 1979, foi concedido à

¹² Soma-se a isso a tentativa de criar uma galeria de fotografias com apoio empresarial negado. “Mostrei que havia uma viabilidade econômica incrível em abrir-se uma galeria, [...] A própria discussão da fotografia e a carência de cursos de fotografia, aos quais esta galeria ou este espaço aberto poderia dar vazão, seriam mais uma fonte de dinheiro. Entretanto nenhum empresário topou. [...] Então a Funarte me veio a idéia. Uma Fundação nacional, com dinheiro de imposto de renda - dinheiro público - o que vinha a resolver esse problema da abertura do espaço” (ARAUJO, 1979, p. 27).

equipe um espaço de exposição dentro do museu, sendo nomeado de Galeria de Fotografia da Funarte.

1.4 Funarte – Núcleo de Fotografia, Galeria de Fotografia, Mostras e Convocatórias Nacionais

Para compreender a formação do Núcleo de Fotografia da Funarte, realizamos um inventário das atividades realizadas ao longo dos seis anos de existência do mesmo. As fontes de pesquisa reunidas para tanto foram os documentos internos, relatórios, *releases*, catálogos, jornais da Funarte e *clipping* de notícias dos principais jornais do país durante o período de 1979 a 1984. Dessa forma, procuramos reconstituir a história das ações desenvolvidas e identificar as transformações que configuravam o campo fotográfico.

Uma das primeiras atividades do Núcleo foi a realização de um inventário dos fotógrafos e das instituições de fotografia de todas as partes do Brasil. Com esse objetivo, foi desenvolvida uma mala direta alimentada e ampliada no decorrer dos anos. A intenção era realizar um mapeamento e uma rede de comunicação com todas as regiões, visto que as ações do núcleo teriam um caráter de integração nacional. Era necessário obter os dados, daqueles que seriam convidados por correio, para as convocatórias nacionais. Estas seriam posteriormente realizadas, para seleção democrática das mostras na Galeria de Fotografia, que já vinha sendo projetada por uma arquiteta contratada pela instituição.

Como parte do projeto de fotografia, estamos organizando um cadastro da produção fotográfica brasileira realizada tanto por fotógrafos profissionais como amadores. Pretende-se com isso ter uma relação de todos aqueles que por profissão ou por atividades de lazer dedicam-se à fotografia bem como a relação, ainda que aproximada, dos assuntos ou temas abordados em suas fotos. O objetivo deste cadastro é servir como subsídio para as exposições da Galeria, como também exercer uma função de ‘mediadores’ entre o fotógrafo e todos aqueles que se interessarem por sua produção (FUNARTE, 1980a).

O Núcleo realizou diversas exposições na Galeria de Fotografia. Entre 1979 a 1982, destacam-se as 11 mostras de fotografia com produção de seus respectivos catálogos,

juntos formando os “Cadernos de Fotografia”¹³, patrocinados pela Kodak. Inaugurada com a mostra “Nossa Gente” (Figuras 1, 2), a galeria teve ampla visitação do público carioca, 3.759 pessoas; a imprensa esteve no local e publicou uma matéria sobre a exposição no dia seguinte. Logo a seguir, foram realizadas as mostras: “Antônio Teixeira” (figuras 9 e 10), “Lazer” (figura 5), “Carnaval de Malta”, “Fotógrafos Mexicanos” (figuras 13 e 14), Classe Média Brasileira” (figuras 15 e 16), Visita do Papa ao Brasil (figuras 17 e 18), “Revolução de 30” (figura 19), “Fotografia sem Câmera” (figura 20), “Hermínia de Mello Nogueira Borges – Fotografias da década de 20 e 40” (figura 21) e “O Trabalho” (figura 22). A peculiaridade em relação a essas mostras era a produção de um catálogo¹⁴, que seria de fácil utilização em salas de aula e em exposições itinerantes. Feitos em folhas duplas com fotografias impressas na frente e no verso, os catálogos circularam por diversas regiões do país.

Foi a partir das convocatórias que o Núcleo estimulou os fotógrafos de todo o Brasil a enviarem seus trabalhos para participar da seleção das exposições da galeria, cuja primeira mostra intitulada “Nossa Gente” teve a participação de 62 fotógrafos com um total de 97 fotos selecionadas entre as 800 recebidas, de 185 fotógrafos de todo o país. Segundo a apresentação da mostra pela comissão de trabalho, as fotos expostas traziam visões pessoais, sonhos, realidades e testemunho: “Nossa preocupação foi retirar desse caudaloso fluxo de depoimentos sobre a gente brasileira algo significativo a ser transmitido às pessoas que se dispusessem a refletir.” A comissão dizia valorizar resultados densos e importantes que tocassem pela emoção e inteligência: “Esperamos, apesar de nossas imperfeições, ter conseguido ajudar a abrir uma via possível e consequente para a utilização relevante de uma das formas de linguagem mais contemporâneas, como é a da fotografia.” Questionando a realidade, a fotografia seria uma forma de conhecimento e de expressão:

Paradoxalmente relegada a um plano inferior quanto ao seu verdadeiro potencial, como invenção e informação, apesar do amplo e cotidiano

¹³ A ideia inicial era de fazer um livro de fotografia contemporânea, mas, devido à desconfiança de Zeka em relação à qualidade das gráficas no país, ele optou por realizar as impressões em preto e branco com mais eficiente controle de qualidade. “Então resolvemos fazer fascículos da produção fotográfica. A ideia é de que no final de cada exposição, lançar um dos fascículos, que se chamarão Cadernos de Fotografia” (ARAÚJO, 1979, p. 28).

¹⁴ No final da parte 1 desta dissertação as figuras de 1 a 29.

emprego, cremos mesmo assim ser a fotografia um dos meios mais eficazes para nos conhecermos (FUNARTE, 1981a).

A mostra “Antônio Teixeira”, com 111 fotografias do autor, foi uma homenagem ao repórter fotográfico do Jornal do Brasil. Falecido em 1979, o fotógrafo do Piauí, veio para o Rio de Janeiro em 1953 e, durante 15 anos, fotografou distintas pautas para o jornal. Segundo Georges Racz (1979), “fotografar é testemunhar a história”; foi a partir de seu testemunho que Antônio Teixeira, “dialogando com as coisas do mundo”, criou “mensagens que foram levadas aos corações e mentes dos homens”. Racz (1979) destaca em seu texto de apresentação da mostra o depoimento de Carlos Lemos:

Antônio o fotógrafo brasileiro. Homen forte, de uma terra pobre, manejando instrumental estrangeiro a serviço de caboclos olhos agudos, que viram e avaliaram a pobreza e o poder, que amaram a sua terra, sim ele amou as raízes e todos os seus, que também o mantém encerrado, com ternura, no mais recôndito âmago da sensibilidade.

Dentre as 11 mostras mencionadas, 5 foram realizadas seguindo a proposta de convocatórias nacionais: “Nossa Gente”, “Lazer”, “Classe Média Brasileira”, “Visita do Papa ao Brasil” e “O trabalho”. As seleções eram realizadas por “comissões de trabalho”, normalmente compostas por pessoas do núcleo e fotógrafos convidados. Identificamos a frequência de alguns fotógrafos em mais de uma mostra, listados a seguir: Ana Regina Nogueira, Anibal Philot, Antônio Sagesse, Araquém Alcatara, Beto Felício, Constance Brenner, Cristina Zappa, Evandro Teixeira, Heitor Magaldi Filho, José Carlos Filizola, Leonid Streliaev, Luis Humberto, Marcelo Lartigue, Milton Montenegro, Nair Benedicto, Octales Gonzales, Paulo Rubens Fonseca, Renata Falzoni, Ricardo Beliel, Ricardo Malta, Rogério Reis, Sergio Sbragia e Walter de Carvalho.

Fazendo um balanço das atividades da Galeria de Fotografia desde sua inauguração, no dia 10 de agosto de 1979, constatamos que nestes 5 meses de atividades foram feitas 3 mostras. A primeira coletiva, “Nossa Gente”, na qual foram distribuídos 3.000 catálogos. A seguinte retrospectiva, organizada a partir de um levantamento iconográfico feito nos arquivos do Jornal do Brasil e, onde o fotógrafo Antônio Teixeira, recentemente falecido, trabalhou durante 15 anos. A 3ª mostra, que ainda pode ser vista na galeria até o dia 20 de janeiro, é uma coletiva sobre Lazer. Até agora foram vendidos 200 catálogos, e 300 utilizados para promoção. Ao todo, mostramos 296 trabalhos, vistos por 8.200 pessoas nestas três exposições. Informamos, também que a galeria dispõe de uma

listagem de endereços de 730 fotógrafos de diversos estados brasileiros (FUNARTE, 1980a).

As outras 6 mostras tiveram um caráter mais histórico. Foram realizadas a partir da exposição de acervos, como o de Augusto Malta¹⁵ (1864-1957) (acervo do Museu da Imagem e do Som / FUNARJ-RJ), Hermínia de Mello Nogueira Borges¹⁶ (1894-1989) e da Revolução de 30 (trabalho realizado em conjunto com o Centro de Documentação e Pesquisa em História Contemporânea da FGV). A mostra “Fotografia sem Câmara” é uma exceção em relação às outras, pois traz uma proposta de exposição a partir de oficinas de *Pinhole* realizadas por Regina Alvarez com crianças. A proposta buscava resignificar o “mito técnico” da “arte fotográfica”, segundo a própria realizadora no texto de apresentação do catálogo: “Desde então venho realizando, principalmente com crianças, um trabalho de desmistificação da técnica fotográfica através de cursos em que a criança constrói sua própria câmera, participa da descoberta da obtenção da imagem e compreende todo o mecanismo da luz” (PEREGRINO, 1981).

A questão da identidade nacional esteve muito presente nas mostras de fotografia promovidas pela Funarte. Seriam fruto de ressonâncias de um processo de busca de uma brasilidade iniciada em movimentos artísticos e políticos antes do golpe? Sabemos que os militares souberam calar os movimentos nacionalistas em prol de uma segurança nacional, ou melhor, alteraram o foco de forma bastante eficaz. Ao considerarmos o conjunto das fotografias que participaram das mostras “Nossa Gente”, “Classe Média brasileira”, “Lazer” e “O Trabalho”, identificamos uma tentativa de se realizar um inventário do povo brasileiro, que tipo de rostos, raças, trabalhadores, classe média, compõem o conjunto da sociedade brasileira da época? “Revelar a consciência e a emoção do fotógrafo brasileiro perante uma realidade que se confunde com a própria vida” (FUNARTE, 1982).

¹⁵ Fotógrafo que se destacou em meio às reformas urbanísticas realizadas entre os anos 1902 e 1906 por Francisco Pereira Passos, na época prefeito do Rio de Janeiro. Augusto Malta, ao longo dos seus 50 anos como fotógrafo, produziu mais de 30 mil negativos.

¹⁶ Fundou com seu marido o Photo Club Brasileiro, onde realizou intensa atividade fotoclubística. Dona Hermínia, que fotografava e manipulava seus negativos com um trabalho pictorialista, foi premiada em vários salões internacionais. Em 1953, parou de fotografar, devido à forte desilusão com a morte de seu marido. Doou todo seu acervo ao Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, em 1987 (VASQUEZ, 2015).

Um dos primeiros trabalhos de inventário de uma estrutura social foi realizado pelo fotógrafo alemão August Sander¹⁷, nos anos 1920. Na cidade de Colônia (Alemanha), durante a república de Weimar, Sander desenvolveu um projeto de retratar os diversos tipos de habitantes. As fotografias constituíram um acervo classificado em sete categorias: o fazendeiro, o trabalhador qualificado, mulher, classes e profissões, os artistas, a cidade, e as últimas pessoas. Após a sua morte (1964), em 1969, o fotógrafo teve uma exposição retrospectiva no MoMA, o museu de arte moderna de Nova Iorque, Estados Unidos. Em 1980, editado pelo seu filho Gunther, August Sander, teve publicado o livro *People of the 20th Century*.

As mostras de fotografias realizadas na Funarte, especialmente as que foram elaboradas a partir das convocatórias nacionais, trazem uma semelhança com o trabalho de August Sander. Parece ter havido uma necessidade por parte dos nossos fotógrafos, na década de 1980, de realizar um inventário da nação brasileira. Verificamos a possibilidade, a partir de uma edição das mostras do núcleo de Fotografia, de formar um grupo de imagens de retratos da sociedade brasileira. Destacamos, por exemplo, no conjunto das imagens de “Nossa Gente” e “O Trabalho”, distintos tipos de trabalhadores, açougueiro, operário, camponeses, nas fotografias de João Urban, Eduardo Simões, Cristina Zappa e Beto Felicio (figuras 4, 5, 6 e 7).

A partir dos anos 1980, o Núcleo de Fotografia produziu outras mostras na Galeria de Fotografia; destas algumas foram exposições individuais, como, por exemplo: “Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno”, de Miguel do Rio Branco, a primeira exposição individual realizada na Galeria. Um ensaio de uma comunidade pobre do Pelourinho, na Bahia, em 1979: “A mostra focaliza a comunidade do Maciel, um lugar onde convivem prostitutas, biscateiros, operários, vendedores ambulantes e marginais, a poucos metros de igrejas ricas e hotéis luxuosos” (FUNARTE, 1980b) e “Para Miguel, as fotos trazem a visão interpretativa o autor. A intenção não é apenas documentar, mas mostrar uma visão do fundo do poço, de um lugar sem futuro, que

¹⁷ Realizou durante anos a série “Pessoas do século XX”. Dividida em sete secções: O Agricultor, o Comerciante Hábil, a Mulher, as Classes e Profissões, os Artistas, a Cidade e as últimas Pessoas. Em 1945, o arquivo Sander incluía mais de 40.000 imagens. A coleção *People of the Century*, lançada em 2002 pela pesquisadora do arquivo, Susanne Langué, tem 650 fotos (WIKIPEDIA, 2015, s.v. *August Sander*).

poderia ser encontrado em muitas das nossas metrópolis. Nas palavras do autor: “[...] sempre procurei pesquisar os ambientes ditos marginais, uma parte do Brasil que a sociedade tenta esconder. No Maciel, apesar da miséria, as pessoas têm uma força de vida diferente” (FUNARTE, 1980b).

Em busca de uma descentralização e de um diálogo em nível nacional, o Núcleo criou o Projeto Itinerância, que consistia na montagem das mostras realizadas na Galeria de Fotografia em outras regiões do país, como também de exposições produzidas por outras instituições ou fotógrafos. Além das exposições, itineravam mostras audiovisuais, palestras e oficinas de trabalho. Era aberto em cada região visitada um “Painel Livre” onde os fotógrafos locais poderiam afixar fotos relativas aos temas propostos.

A concretização desse projeto [...] vem ao encontro de alguns de seus objetivos: incentivo ao intercâmbio cultural entre as diversas regiões brasileiras, estimulando a produção fotográfica de seus agentes; interação destes com o mercado de trabalho e o público em geral, além do compromisso com a restauração da memória fotográfica do país. O projeto Itinerância pretende que as exposições suscitem interesse pela arte fotográfica, sirvam de base para discussões maiores e ampliem a participação das regiões Nordeste/Norte/Centro-Oeste nas atividades do Núcleo, de maneira sistemática, uma vez que pouco se sabe do movimento fotográfico dessas regiões (FUNARTE, 1981a).

O levantamento realizado pelo Núcleo procurava identificar, além dos fotógrafos, os acervos de fotografia que existiam no país. Realizada a identificação, constataram-se as condições precárias de conservação e indexação da grande maioria das fotos arquivadas. “Havia uma completa ignorância no país com relação a forma ideal de conservar fotografias”. Ninguém sabia que era necessário condições de acondicionamento, como controle da temperatura e umidade para manter o estado original das fotografias. Instituições, como a Fundação Getúlio Vargas, não tinham nenhum sistema de preservação instalado. A partir dessas constatações, somando-se à integração de Solange Zúñiga à equipe, o Núcleo dividiu suas ações a partir de duas frentes de trabalho: fotografia histórica e contemporânea.

As atividades coordenadas por Solange eram, entre outras, a identificação de acervos do país e seu estado de preservação, como também a consultoria e formação técnica de equipe para conservação de acervos. Foi convidado o laboratorista e especialista em

restauro, João Sócrates, para realizar consultoria e, posteriormente, Sergio Burgi que recém-retornava de sua formação de mestre em preservação de fotografias pelo instituto tecnológico de Rochester, Nova Iorque, Estados Unidos.

No ano de 1980, foi realizado um seminário “Arquivamento, indexação de fotos e preservação de material fotográfico”, discussão que deu origem à criação, em 1981, do ante-projeto do Centro de Preservação e Pesquisa da Fotografia. O centro visava “preservar e restaurar a memória fotográfica brasileira”, estabelecendo os objetivos de “prospecção de arquivos fotográficos brasileiros públicos e privados nas esferas federal, estadual e municipal”, assim como a formação de pessoal especializado, restauradores, arquivistas, pesquisadores e fotógrafos. “Pesquisas de técnicas de conservação e preservação e do processo histórico da fotografia no Brasil” foram também estabelecidos como propósitos do centro.

A realização de exposições na Galeria de Fotografia a partir de convocatórias nacionais, assim como a realização do Projeto Itinerância, no qual as mostras exibidas no Rio de Janeiro circularam por distintas regiões, incentivou o debate e a formação de outros núcleos em diversas cidades do Brasil. O Núcleo de Fotografia de Florianópolis, por exemplo, realizou, em julho de 1981, o “Foto-Shopping” no Museu de Arte de Santa Catarina. Com um mês dedicado à fotografia, o evento promoveu, além de cursos, palestras e exposições, a venda e troca de fotografias entre os participantes. Segundo o diretor Pedro Alípio: “Vamos tentar organizar galerias e direcionar a fotografia também para ensaios com temas definidos para expor e vender [...]” e ainda: “[...] foram descobertos vários e bons fotógrafos.”

O Núcleo de Fotografia da Funarte já era uma referência para os pequenos núcleos que surgiam em outras cidades, como observamos na declaração feita em Florianópolis: “Depois dos cumprimentos dos propósitos iniciais – reunir os fotógrafos da cidade e incentivar o desenvolvimento da fotografia como arte – surge agora o interesse em aperfeiçoar a organização do Núcleo, despertar o interesse para o cadastramento na Funarte

[...]”¹⁸ Um ponto alto do Foto-Shopping foi, segundo o diretor, a palestra do fotógrafo Georges Racz¹⁹, discutindo o ainda polêmico tema da fotografia como obra de arte.

A tônica de reconhecimento da profissão e dos respeito aos direitos autorais permeou o discurso nos primeiros anos de atuação do Núcleo de Fotografia. A abertura ao debate²⁰, realizado semanalmente na sede do núcleo, era justamente para discutir as questões principais com relação à valorização da profissão. O direito autoral era a grande causa, visto que o crédito das fotos não era dado pelos jornais na publicação das imagens, assim como a regulamentação da profissão e organização de agências de fotógrafos, assuntos estes muito discutidos e formalizados em documentos e cartas realizadas pelo núcleo em parceria com fotógrafos de distintas regiões do país. “Fotografia e Direito Autoral” foi o tema de ciclo de debates realizado:

[...] quando falarão o fotógrafo Armando Rosário e o advogado Manlio Marat. Rosário, de renome internacional, foi o 1º fotógrafo no Brasil a reivindicar direitos autorais na justiça do trabalho, saindo-se vistorioso em todas as ações que moveu contra grandes empresas jornalísticas. Marat foi seu advogado em todos os casos, possuindo farto material de jurisprudência sobre o assunto. [...] Armando Rosário [...] Membro de quase todas as associações nacionais e internacionais ligadas às artes fotográficas, ele realiza no momento palestras e entrevistas sobre seu trabalho e sua luta em favor dos direitos autorais na fotografia (FUNARTE, 1980a).

A Galeria de Fotografias do Rio de Janeiro foi a primeira galeria no país, de caráter institucional, a expor somente fotografia em um espaço público. Para Zeka, a Galeria era a ponta do *iceberg*, uma forma de existir, resistir e estimular o pensamento em imagens. “A Funarte foi um breve suspiro de liberdade e um tipo de sonho, em que de uma certa forma não podia ignorar o que se passava tanto na Europa quanto nos estados Unidos, e sim dentro de uma lógica européia, trabalhar para realizar um projeto de fotografia no Brasil”

¹⁸ Pedro Alípio, diretor do Núcleo de Fotografia de Florianópolis (ALÍPIO, 1981).

¹⁹ Nasceu em Budapeste, sociólogo e fotógrafo desde 1964, foi professor de fotografia durante 40 anos, lecionando no Museu de Arte Moderna e na Pontifícia Universidade Católica, ambos no Rio de Janeiro. Coordenou o curso Bloch de Fotojornalismo entre 1973 e 1990. Paralelamente, no ano de 1973, foi presidente do Photogaleria (grupo de difusão e venda da fotografia como arte) e crítico da revista *Visão* entre 1976 e 1990.

²⁰ Nos anos 1980, contabilizamos 19 diferentes palestras e conferências realizadas pelo Núcleo sobre diversos temas ligados à fotografia, temas como “História da fotografia no Brasil” (Boris Kossoy); “Luz fotografia e você (*slides* de Ansel Adams, E. Weston, Paul Stand e Eugene Stand e Eugene Smith por Dick Welton), “O Clube de criação e a valorização do profissional de fotografia” Carlos Martins, entre outros (MAGALHÃES, 1995).

(ARAUJO, 2014) Ter um espaço democrático, com uma certa liberdade administrativa, destinado a pensar e promover a fotografia no país, com convocatórias públicas era a realização de todos os sonhos do fotógrafo.

A lógica do espaço público aberto para a discussão da fotografia brasileira foi o que incentivou, na visão do coordenador do Núcleo, na década de 1980, fotógrafos jovens como Cássio Vasconcellos a mostrar seu *portfolio* aos mais experientes, como Luis Humberto. Estimular fotógrafos de distintas condições sociais e diversas regiões país a se apresentarem nas convocatórias, como, por exemplo, Eustáquio Neves (um homem pobre e negro que morava no interior de Minas Gerais), segundo Zeka, só foi possível a partir da existência da instituição artística e democrática como produtora cultural (ARAUJO, 2014).

O Núcleo inaugurou três Galerias de Fotografia em outras sedes da Funarte, uma em São Paulo, outras em Brasília e Santa Catarina. Segundo Zeka, surgiram mais 16 galerias exclusivas de fotografia no país, na época da Galeria de Fotografia da Funarte. Além das exposições, o Núcleo promovia mostras audiovisuais, “apresentavam uma programação ampla e variada de projeções de slides e multivisões (espécie de ancestrais dos atuais data shows) de variados fotógrafos oriundos dos mais diversos pontos do país.”

A galeria de fotografia da Funarte foi aberta ao público em agosto de 1979 e sua existência motivou o surgimento de novos espaços e o estímulo à discussão dos problemas da classe, tais como regulamentação da profissão, o direito autoral e a compra de equipamento importado. Outro saldo positivo é o cadastramento de fotógrafos (amadores e profissionais) a nível nacional e a edição de livros e catálogos de fotografia. Nesses dois anos de atividades a galeria apresentou 12.160 trabalhos, de 697 fotógrafos, distribuídos em exposições, coletivas e individuais, mostras de slides e audiovisuais e que receberam um público de 26.890 pessoas (FUNARTE, 1981b).

1.5 INFoto – As semanas de fotografia e a proposta para uma política nacional da fotografia

“Era um trabalho de catequese.”
Pedro Vasquez (2014a)

“Era muita coisa a se fazer, era apaixonante, porque era terra fértil, onde o que se semeava dava.”
Ângela Magalhães (2014)

Em maio de 1982, Pedro Vasquez assume a coordenação do Núcleo, após o afastamento de Zeka Araújo, segundo ele mesmo, provavelmente por questões políticas²¹ e em conjunto com a demissão de Roberto Parreira da gestão da Funarte. Pedro retornava de sua formação em cinema na França, local onde residiu por cinco anos e que, em suas palavras, foi determinante para sua “descoberta do Brasil” (VASQUEZ, 2009). Em sua experiência na Europa, Pedro ficou fascinado pela pequena galeria que existia na Biblioteca Nacional Francesa, local em que pôde ver daguerreótipos²² e todos os processos antigos de obtenção da imagem, só conhecida por ele em livros. Esta galeria inspirou o cineasta a tornar-se um pesquisador, aproveitando sua estadia na França para conversar com pessoas e instituições ligadas à fotografia, como, por exemplo, Jean Claude Lemagny, da própria biblioteca nacional, que o recebeu com generosidade.

Veja como a fotografia foi um carma em minha vida – fui estudar cinema, mas cheguei na França na década de 1970, justo no momento em que a fotografia mundial começava a se organizar, e acabei sendo capturado pelo vórtice desse movimento (VASQUEZ, 2009, p. 278-279).

Foi na mesma época que surgiu em Arles, na França, os “Rencontres Internationales de la Photographie”, festival de fotografia do qual Pedro participou, chegando a lançar um livro, *A la Recherche de L’Eu-dorado*, em 1976. O festival, pioneiro

²¹ Zeka Araújo, descontente, diz não ter muita clareza das razões que ocasionaram seu afastamento. Ao retornar do México, onde visitava o “II colóquio latino-americano de fotografia” e procurava estabelecer intercâmbios, é informado do seu desligamento. Há uma possibilidade de descontentamento gerado nos militares por uma exposição, organizada pelo Núcleo, que apresentava imagens de policiais em atos de violência contra estudantes. Além disso, ele foi questionado por estabelecer relações com os cubanos (ARAÚJO, 2014).

²² Um dos primeiros processos de gravação da imagem a partir da câmera obscura consiste em uma imagem fixada em uma placa de cobre preparada com prata. Uma imagem única, fixada sobre a placa sem a existência de um negativo. Foi criado e comercializado em 1839, na França, pelo seu inventor Daguerre.

na Europa, criado por Lucien Clergue, reuniu curadores, fotógrafos, pesquisadores, enfim todo um público interessado em discutir, pensar e expor fotografia. Ainda hoje o festival acontece na cidade e é considerado um dos mais importantes. “Foi ali que me inspirei para criar depois as Semana Nacional de Fotografia, na Funarte” (VASQUEZ, 2009, p. 277).

Ao retornar ao Brasil em 1979, Pedro tinha o sonho de criar o “primeiro gabinete de fotografia”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas, infelizmente, quando chegou ao país, o museu acabara de passar por um incêndio. Aspirando a realizar crítica fotográfica na imprensa, Pedro trabalhou como jornalista nas revistas *Photo Camera*, *Veja* e *Isto é*. Foi pela *Photo Camera* que teve o primeiro contato com a Funarte, entrevistando Zeka Araújo, sobre a recém-formação do Núcleo de Fotografia (VASQUEZ, 2014b).

Quando foi convidado pelo novo diretor da Funarte, em 1982, Mário Machado, para assumir a coordenação do Núcleo de Fotografia, Pedro (informação verbal) decidiu dar continuidade ao trabalho realizado por Zeka e manter a mesma equipe, na época composta por Ângela Magalhães, Elizabeth Carvalho, Nadja Peregrino e Solange Zúñiga. Reconhecendo a necessidade de transformar o Núcleo em Instituto, como acontecera com a “campanha nacional do folclore” que se transformara em Instituto Nacional do Folclore, e contrariando as orientações da secretaria de planejamento (que não desejava autorizar a criação de nenhuma instituição), Pedro iniciara o processo de provar a necessidade real e pertinente de criação do Instituto Nacional de Fotografia.

As “Semanas Nacionais de Fotografia” foram uma das primeiras realizações da coordenação de Pedro. Com a inspiração francesa já mencionada, as Semanas mobilizaram fotógrafos, produtores culturais, pesquisadores, galerias, enfim, todo um público interessado em discutir e conhecer a fotografia brasileira. Através de exposições, debates, mesas-redondas e oficinas de trabalho, que itineravam pelo país, pretendia-se criar um relacionamento entre a Funarte e os fotógrafos.

Com efeito as Semanas do INfoto tinham essa característica única de serem realizadas a cada ano em uma cidade diferente de uma região do país, de modo a fomentar a descentralização das atividades fotográficas no Brasil e cumprir o compromisso federalista da Funarte em sua condição de Fundação Nacional de Arte (VASQUEZ, 2014c).

A “I Semana Nacional da Fotografia” foi realizada no Rio de Janeiro entre 16 e 19 de agosto de 1982. O objetivo era reunir os fotógrafos brasileiros em torno de uma discussão ampla sobre os problemas da categoria e da produção fotográfica. As palestras “Fotolinguagem”, de Muniz Sodré, e a mesa-redonda “Direito autoral na fotografia” inauguravam o debate. Foi realizada a exposição painel das regiões, coletiva nacional reunindo imagens de representantes do Ceará, Paraíba, Pernambuco, Mato Grosso, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Brasília.

A Semana foi criada em agosto de 1982 com o objetivo de reunir os fotógrafos brasileiros em torno de uma discussão ampla sobre os problemas da categoria e da produção fotográfica. Ao convidarmos representantes de 8 estados diferentes, pretendíamos recolher subsídios para estruturar melhor nossas atividades, de modo a atender realmente as necessidades específicas de cada região. [...] Mas vale citar o considerável esforço de descentralização empreendido, que culminou com o traslado da semana para Brasília – efetivando uma investida fotográfica impar no planalto central – e a realização de duas mostras de abrangência regional: a Foto Centro-Oeste e a Foto-Sul, que serão seguidas por outras destinadas as demais regiões do país (VASQUEZ, 1983, p. 1).

A elaboração de um diagnóstico da situação da fotografia no Brasil foi concretizada no encontro com os fotógrafos das regiões, durante a I Semana, com o objetivo de identificar as dificuldades e carências específicas de cada região. Com essa finalidade, o Núcleo executou um questionário com cada representante estadual, apontados pelo mapeamento realizado durante os três primeiros anos de trabalho. Como resultado, foi apresentado um relatório com a exposição das dificuldades e especificidades locais, descrito por cada representante.

As questões fundamentais expostas por Milton Guran (representante da região de Brasília), por exemplo, eram referentes à luta pela regulamentação. Ele descreve a realização no “I Encontro Nacional dos Fotógrafos”, na Sociedade Brasileira para Progresso da Ciência (SBPC), de um manifesto contra o projeto de lei do deputado Adhemar Ghisi²³, assinado por diversos grupos, entre eles a União de Fotógrafos de

²³ O projeto de regulamentação da profissão do deputado, ou melhor “a lei do fotógrafo”, não atendia aos interesses da classe fotográfica, visto que não havia sido elaborado mediante reunião nacional dos fotógrafos, e não atendia às reivindicações da categoria como um todo.

Brasília, União dos fotógrafos de São Paulo, Clube Objetiva de Goiânia e Grupo de fotógrafos da Bahia. Um dos pontos interessantes do manifesto era a proposta de criação de conselhos regionais de fotografia que fiscalizariam o ensino, estabeleceriam normas para proteção dos mercados regionais, limitariam a utilização de fotos produzidas no exterior, teriam poder mediador entre fotógrafos e instituições públicas e privadas na regularização do mercado de produtos fotográficos e serviços prestados, assim como estabeleceriam critérios para obtenção de equipamentos com isenção de impostos imprescindíveis ao exercício da profissão. O manifesto teria como finalidade tornar-se projeto de lei substitutivo ao do deputado Adhemar.

A luta na valorização da profissão e do fotógrafo era comum em todas as regiões do país, no entanto cada região trazia também questões locais. José Albano do Ceará descreve: “As diferenças vêm dos problemas históricos e geográficos também. Nosso estado é tão seco que não tem água, é uma loucura. Como é que a gente pode crescer diante disso” (AFONSO, 1983a). Havia na região uma dificuldade na compra de equipamento, assim como ausência de material didático e escolas de formação técnica. “As crescentes exigências das agências publicitárias, em termo de qualidade dos trabalhos, não encontra um mínimo suficiente de pessoas habilitadas para atender as exigências técnicas vigentes.” Por tudo isso, a concorrência com fotógrafos do sul do país e mesmo do exterior tornava-se desleal.

Semelhante dificuldade é relatada por Valdir Afonso, de Recife, Pernambuco: “O aprimoramento profissional é carente e os espaços que surgem no mercado não encontram pessoas capacitadas para ocupá-los. Falta informação, discussão e organização dentro da categoria, que possibilite o amadurecimento do fotógrafo” (AFONSO, 1983a) E ainda, relatando a dificuldade de evoluir técnica e qualitativamente, devido aos baixos salários: “A fotografia é entendida apenas como um apertar de um botão que traduz a imagem”. Já Gustavo Moura, da Paraíba, descreve a situação do fotojornalistas da sua região, não havia crédito nem laboratoristas nos jornais, ausência de escolas de fotografia, não existiam espaços de exposição nem agências de publicidade, e o mais difícil: a imagem do nordeste era re alizada por fotógrafos de outras regiões.

A situação no Sul do país, descrita por Orlando Azevedo, de Curitiba, e Luiz Carlos Felizardo, do Rio Grande do Sul, era diferente. Em Curitiba, alguns jornais diários já publicavam créditos dos fotógrafos, existiam em torno de 50 agências de publicidade e algumas agências de fotógrafos, equipamento fotográfico era acessível, ainda que caro, e já havia algumas instituições públicas com fotógrafos contratados. No Rio grande do Sul, o jornal *A Folha da Manhã* tinha uma página dedicada à fotografia, que durou um ano, e “propiciou discussão e a exposição de fotografias no jornal, publicava assuntos relativos não só a fotografia brasileira, como à fotografia internacional” (AFONSO, 1983a). Após o fechamento da *Folha*, e ainda sob forte repressão política, foi criado o *Coo-jornal*, o qual, junto com a prefeitura, patrocinou mostras livres de fotografia, abertas a qualquer fotógrafo profissional ou amador. O museu de Arte do Rio Grande do Sul já tinha uma sala de fotografia.

A pauta da discussão que ocorreu por ocasião da I semana transformou-se em uma carta dos fotógrafos com as seguintes reivindicações formais: divulgação da lei 5.988, que dispõe sobre direitos autorais, respeito ao crédito obrigatório em toda e qualquer foto publicada, adoção de um controle de licença de reprodução da obra fotográfica em substituição às cessões de direito existentes, denúncia dos concursos fotográficos cujos regulamentos firam os interesses da classe, arrecadação dos direitos autorais, apoio efetivo do poder público à produção fotográfica nacional.

A “II Semana Nacional de Fotografia” foi realizada em Brasília, entre 15 e 19 de agosto de 1983, e mais uma vez foi discutida a questão profissional nas mesas-redondas: “O profissional da fotografia no Brasil de hoje e o mercado de trabalho”, na qual estavam presentes o presidente da União de Fotógrafos de São Paulo (Ricardo Malta), vice-presidente regional da federação Nacional dos Jornalistas (João Roberto Ripper), presidente da União dos Fotógrafos de Brasília (André Dusek) e deputado Ademar Ghisi. A mesa “A fotografia nas regiões” discutiu a situação da fotografia em diversas regiões do país; o ensino da fotografia e a permanência dos materiais fotográficos também foram discutidos. Foram realizadas 12 exposições, a maioria individuais, como a de Sebastião Salgado, “O fundo neutro e meus personagens”, de Mario Cravo Neto, “Via-Sacra: Juazeiro de Joaquim Paiva”, “Beyond the Flag”, de Beatriz Schiller, e “Outdoor mulher”, de Carlos Fadon Vicente, além de uma exposição histórica com peças do colecionador

sergipano Antônio Marcelino: “Tempostal: a fotografia nos postais de 1900 a 1920”. Entre as coletivas, destaca-se a “I Foto Centro-Oeste”, inaugurando uma nova série de mostras regionais.

Considerar o Brasil no singular fundindo arbitrariamente toda a diversidade cultural dos diversos brasis que o compõe é uma temeridade. Temeridade que não estamos dispostos a cometer, pois toda a tentativa de reduzir o país a um bloco uno e indivisível está automaticamente fadada ao fracasso. Fortes dessa certeza, resolvemos estruturar nossas ações em torno de atividades regionais que atendam mais adequadamente às necessidades específicas das regiões (VASQUEZ, 1983b).

Os participantes da II Semana aprovaram a movimentação promovida pelo Núcleo. A participação do secretário de cultura (do ministério da educação e cultura), Marcos Vilaça, demonstrando apoio na realização do Colóquio Latinoamericano de Fotografia no Brasil, injetou ainda mais ânimo na luta pela valorização da fotografia. A oficina de fotojornalismo realizada na Universidade de Brasília, coordenada por Luiza Venturelli e Milton Guran, reproduziu as condições de uma redação de jornal ideal e inaugurou o debate com relação ao ensino da fotografia nas universidades. A matéria do Jornal de Brasília comentava a realização do evento: “Valeu. A fotografia não será mais tratada como qualquer coisa, a prima pobre (apesar de cara) das artes plásticas. Ganhou status, ganhou espaços. Está prestes a encontrar seu caminho – estético, profissional, industrial” (AFONSO, 1983). Pedro Vasquez comenta a presença de um “espião da Kodak” em Fortaleza, realizando anotações:

A nossa mobilização foi tão importante que a Kodak mandou um espião acompanhar todas as promoções e debates da semana. Além disso, foi encomendado à Associação Brasileira de Normas Técnicas um levantamento completo sobre a permanência de material fotográfico no Brasil, e em breve as multinacionais terão que ter mais respeito pela comercialização do produto no mercado brasileiro (VASQUEZ, 1983c).

Após a análise dos debates realizados com os fotógrafos, nos primeiros anos de atuação, o Núcleo de Fotografia realizou um balanço de suas atividades e sistematizou novas ações. As exposições da Galeria de Fotografia ganhavam “profundidade” ao discutir a linguagem fotográfica, a substituição dos catálogos por publicação de livros a partir de iniciativa público-privada (kodak); o início de duas coleções – História da Fotografia e Luz e Reflexão; a realização do “I Encontro de Fotógrafos Brasileiros”, promovendo o debate

entre 11 estados (durante a “I Semana Nacional de Fotografia”); o projeto Itinerância, que em 1983 já havia visitado 21 estados e 62 cidades no Brasil, incluindo mostras audiovisuais, painel livre e palestras em sua programação; o lançamento de duas importantes mostras coletivas regionais: Foto Sul e Foto Centro-Oeste; A foto andança, caminhão galeria que levou imagens do carnaval as ruas do Rio de Janeiro; o projeto Preservação e Pesquisa da Fotografia no Brasil. As ações de fotografia passaram a ser divididas em três projetos básicos: exposições, itinerância, preservação e pesquisa.

A parceria com outras instituições estaduais e municipais era uma política do Núcleo, na realização da pesquisa e preservação, objetivando resgatar e estudar a produção fotográfica das regiões representadas. Era necessário preservar a memória fotográfica brasileira, através de atividades de pesquisa histórica da fotografia, técnicas de conservação e restauração, aperfeiçoamento do material utilizado no Brasil, além de mapear todos os acervos existentes no país e atuar na formação de profissionais especializados em conservação. O projeto de Preservação e Pesquisa da Fotografia criou outros projetos em parceria com instituições locais, para recuperar e organizar os seguintes acervos até o ano de 1983: “Fotógrafos Pioneiros do Paraná”: Fundação cultural de Curitiba; “Estudo fotográfico da formação do Ijuí: Fundação de Integração Desenvolvimento e Educação do Noroeste do Estado do RS; “História da fotografia no Maranhão 1850 a 1950”: Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão; “Resgatando velhas imagens”: Museu Municipal e Arquivo Histórico Municipal de Caxias do Sul e Prefeitura de Caxias do Sul; “História dos Bairros de Salvador”: Fundação cultural do Estado da Bahia”; “Mauá Ontem e Hoje”: Prefeitura de Resende - RJ; “Memória Histórico-Fotográfica da Região Sul de Minas Gerais (1870/1930): Universidade federal de Minas gerais.

No ano de 1984, no dia 09 de maio, após cinco anos de existência do Núcleo de Fotografia, este transforma-se em Instituto Nacional da Fotografia (INfoto), justificado pela necessidade de estabelecer uma política cultural em nível nacional, específica para a fotografia. O Instituto estabeleceu seus objetivos principais em: estímulo, apoio e divulgação da produção contemporânea brasileira; mapeamento dos movimentos diversos do país; fortalecimento e intercâmbio de produções regionais; definição e coordenação de uma política nacional de preservação; estímulo ao ensino e aperfeiçoamento em fotografia;

e, finalmente, “garantir um espaço institucional de reflexão sobre esta produção como obra de arte, signo de cultura, propiciando assim uma leitura estética, semiológica, sociológica e histórica da fotografia” (VASQUEZ, 2014c).

Nosso desejo é o de ver a fotografia se alastrar pelo Brasil com a urgência avassaladora de um vício. Vício que gostaríamos de ver arraigado na alma brasileira da mesma forma inamovível que é a música. Para disseminá-lo não pouparemos esforços, invadindo todos os espaços disponíveis, dos consagrados aos improváveis, dos nobres salões dos museus aos corredores dos centros comerciais, do metrô, da central do Brasil, e de um estádio de futebol, assim como as próprias ruas da cidade, com o Projeto FotoAndança (VASQUEZ, 2014c).

O INfoto surgia como resposta aos anseios de valorização da fotografia e dos fotógrafos brasileiros; por se tratar de uma instituição pública e de fomento à cultura, defendia características como nacionalidade e brasilidade. “Caberá ao Instituto Nacional da Fotografia encontrar mecanismos para afirmar essa brasilidade dentro e fora de nossas fronteiras, assegurando uma presença marcante e permanente da fotografia brasileira no cenário artístico internacional” (VASQUEZ, 2014c). Representando uma vitória diante da dominante tradição literária, o Instituto criava meios e mecanismos de visualidade para fotografia, tanto no seu aspecto documental, fotojornalístico, quanto artístico. Em constante diálogo com os profissionais e artistas, o Instituto defendia uma postura aberta e democrática na transformação do panorama da fotografia de sua época. “Nossa ação pretende englobar a produção fotográfica como um todo, valorizando a fotografia sob todas as suas formas [...]” (VASQUEZ, 2014c). Com esse objetivo, promovia a circulação de exposições, realização de mostras locais e levava a discussão a distintas regiões do país, através das “Semanas Nacionais de Fotografia”.

[...] o Instituto nacional da Fotografia terá como um de seus compromissos básicos a descentralização de suas atividades. Única forma de estimular e resguardar os movimentos regionais, evitando que a fotografia brasileira enverede pela senda enganosa de um cosmopolitismo pasteurizador que é a maior ameaça à identidade cultural de uma nação (VASQUEZ, 2014c).

A reconfiguração das áreas de atuação do antigo Núcleo agora Instituto, estava estabelecida em nove: produção fotográfica envolvendo aspectos de qualidade e originalidade; a preservação do acervo existente e em produção; a formação do fotógrafo e

dos técnicos; bibliografia no campo da fotografia; assessoria técnica às instituições culturais; o encaminhamento de soluções para problemas da profissão; a pesquisa bibliográfica no setor; o intercâmbio técnico e cultural do Brasil com outros países; a pesquisa de materiais e equipamentos, a infra-estrutura em fotografia. Marc Ferrez foi o nome escolhido para o concurso nacional de fotografia inaugurado junto com o INFoto, visando incentivar trabalhos de ensaio fotográfico, documentação, pesquisas técnicas ou teóricas sobre fotografia.

A “III Semana Nacional de Fotografia” aconteceu entre 19 e 24 de agosto de 1984, em Fortaleza. Os debates anteriores realizados no Rio de Janeiro e Brasília, assim como a criação do Instituto, foram acontecimentos que amadureceram as ações institucionais da Funarte. A pequena história de 5 anos de existência do Núcleo e todas as ações de integração e os questionamentos realizados durante esse período proporcionaram o início de uma nova fase. A III Semana debate o papel da fotografia na transformação do mundo, especialmente na palestra “Fotografia, universos e arrebaldes”, de Luis Humberto:

[...] é necessário acreditar firmemente no que fazemos, lutar pela qualificação do ato de fazer e crer na consequência social do produto. Deste modo, podemos justificar o empenho para transformar a fotografia em um fenômeno ativo, em algo que transcenda à simples afirmação pessoal e tenha serventia real para um número maior de pessoas. [...] questionamento capaz de tocar as pessoas, sensibilizar os espíritos e quem sabe - pensando com a candura necessária – até ajudar a mudar o mundo (HUMBERTO, 1983, p. 34).

Com uma postura revolucionária e questionadora, o discurso de Luis Humberto ecoava nas ações propostas pelo Núcleo. A exposição “Revolução de 32 – A fotografia e a política”, realizada em 1982, desenvolvia a conscientização sobre a possibilidade de utilização da imagem como manipulação da realidade. Já “Do acadêmico ao construtivo: a ruptura da fotografia dos anos 50”, de José Oiticica Filho, em 1983, estimulava a percepção da utilização da fotografia para além dos limites de representação, como instrumento de criação. Da mesma forma, a exposição “Cartemas”²⁴, de Aloísio

²⁴ “Os visitantes eram convidados a participar da idealização e montagem dos temas a partir de cartões-postais, sob a orientação de um artista plástico e segundo esquemas deixados por Aloísio Magalhães” (*Revista Cultura*, jan./dez. 1984).

Magalhães, em 1982, polemizava ao propor a participação do espectador na criação da obra.

Verificamos a atuação do INFoto como sendo dividida em duas vertentes distintas e complementares: fotografia histórica e contemporânea. O processo de resgate histórico era baseado não só na identificação e conservação de acervos, como também nas mostras de coleções. A exposição “O retrato brasileiro, fotografias da Coleção Francisco Rodrigues” exibiu, em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco de Pernambuco, 500 peças: “entre estojos de daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos, álbuns de retratos e fotografias sobre papel que nos proporcionaram uma significativa imagem da sociedade brasileira do século XIX.” (REVISTA FOTÓPTICA, 1982, p. 29).

Segundo Luis Humberto (HUMBERTO, 1984), apesar das adversidades políticas que enfrentávamos no país, o panorama da fotografia brasileira nos anos 1980 era de crescimento e afirmação. A fotografia alargava e qualificava os espaços tradicionalmente a ela dedicados. Multiplicavam-se as organizações de fotógrafos, os encontros, seminários, exposições, galerias, etc. Luis Humberto relata os acontecimentos com um tom otimista: o “I Encontro Mineiro de Fotografia”; a “VI Mostra de Fotojornalismo”, em Curitiba; o “Foto Bahia”, entre outros, realizados com o apoio do Núcleo de Fotografia da Funarte e além das ações do mesmo. Ele acredita ser o início do fim de “uma visão regionalista e paroquial” transformada em empenho de dignificar e qualificar a fotografia em todo âmbito nacional. “Coisas curiosas estão acontecendo: entidades que nunca se preocuparam com a fotografia como forma relevante de expressão começam a dar sinais de interesse [...] tratam a fotografia como coisa séria, importante, cuja modernidade não pode ser ignorada.” (HUMBERTO, 1984, p. 9).

A preocupação com o ensino da fotografia nas universidades foi, para o Instituto de Fotografia, motivo para a realização do “I Seminário Nacional de Ensino Universitário da Fotografia”, que aconteceu nos dias 6 a 9 de novembro de 1984, em parceria com o Instituto de Artes da Universidade de Campinas. “Consideramos a fotografia como capaz de [...] transformar-se em referência fundamental para o entendimento de seu tempo e, portanto, tornar-se um bem cultural.” Foi proposta uma discussão aberta aos discentes de

distintas faculdades de comunicação para a elaboração de um currículo mínimo de graduação em fotografia.

A “IV Semana Nacional de Fotografia” foi realizada em Belém, no Pará, entre 21 e 25 de outubro de 1985. Em meio a um período político e histórico conturbado, com a morte de Tancredo Neves e a criação injustificada do Ministério da Cultura como órgão superior à Funarte. A particularidade da IV Semana era a criação de uma comissão provisória de fotógrafos formada por representantes das distintas regiões do país, reunida desde o fim da III Semana, com a finalidade de dar voz às regiões mais isoladas. A comissão trabalhou junto ao Instituto na elaboração da IV Semana, sugerindo temas de palestras, oficinas e exposições. As palestras realizadas discutiam os seguintes assuntos: “A função social da fotografia”, por Maurício Lissovsky e Luiza Venturelli; “Aspectos da Linguagem Fotográfica”, por Alair Gomes e Cristiano Mascaro; “Fotografia Brasileira Contemporânea”, por Joaquim Paiva e Pedro Vasquez; e “Regulamentação da profissão de fotógrafo”, por Márcio Barros.

Os desdobramentos da interpretação realista, já que a fotografia é tomada como reprodução e emana do real, e da interpretação crítica, em que a fotografia é construtora de imagens a partir de modelos historicamente determinados, o modo como a fotografia é pensada a partir do espectador e o modo como ela adere e se inscreve nas práticas sociais, foram os pontos abordados ontem a noite pelo conferencista Maurício Lissovsky e pela comentarista Luiza Venturelli, por ocasião da abertura da IV Semana Nacional da Fotografia [...] (JORNAL A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1985).

Entre as dez exposições realizadas, destaca-se a “I Fotonordeste”, mostra reunindo 51 fotógrafos da região. “Fruto das sugestões recebidas durante a I Semana Nacional da Fotografia [...] as mostras regionais, como a I Fotonordeste, têm como objetivo contribuir para a formação de um panorama significativo do estágio atual da fotografia contemporânea do país” (FUNARTE, 1985a). A exposição “Momento Sucessório Brasileiro” destacou-se por realizar uma coletiva nacional retratando a transição política dos anos 1984/1985, desde a campanha das diretas até os 60 dias do governo Sarney. A mostra “Photographia Fidanza” resgatou a atuação do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza, um dos pioneiros da fotografia na Amazônia do século XIX do Photo Fidanza e dos fotógrafos que estiveram ligados a esse estabelecimento fotográfico na mesma época.

Novas experiências foram realizadas em Belém, como a oficina “Vivendo as Imagens”, coordenada por Cláudio Feijó, Miguel Chicaoka e Rino Marconi. O objetivo: “o desenvolvimento do indivíduo como ser consciente de uma observação crítica e agente produtor e modificador de sua cultura” (FUNARTE, 1985a). Um trabalho que relacionava a sensibilidade e razão a fim de dar uma visão nova da fotografia como linguagem. Paralelamente, a oficina “Como organizar um Portfólio” ministrava o aprendizado da organização e conceituação de trabalho fotográfico, assim como a questão dos suportes, qualidades de cópias fotográficas e coerência temática.

No ano de 1985, totalizaram 70 os projetos de fotografia de todo o país que solicitavam apoio institucional do INFoto, tendo sido selecionados 20 projetos para apoio efetivo. Foi o ano da implantação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica a partir de um termo de cooperação técnica entre a Funarte e a Fundação Nacional Pró-Memória com interveniência da secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O Centro estabelecia suas atividades principais em torno da conservação de acervos fotográficos, tanto na parte de ensino e pesquisa quanto de assessoria técnica para as distintas instituições conveniadas, por exemplo o Departamento de Fotografia e Microfilmagem da Biblioteca Nacional, o Museu Villa Lobos, Museu da Imagem e do Som, Museu Histórico Nacional e o Arquivo Nacional, entre outros.

Devido à completa ignorância em relação à conservação fotográfica que existia no Brasil antes da implantação do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia pela Funarte, a atuação do Centro de Conservação foi fundamental no resgate, preservação e memória de importantes acervos públicos no país, assim como tornou-se referência na América Latina, apoiando e realizando projetos internacionais de conservação e preservação fotográfica. No ano de 1985, foram realizados os seminários sobre formação de mão de obra para preservação na ABRACOR/RJ, e preservação e conservação de fotografias no INFoto, por Solange Zúnega e Sergio Burgi, com convidados internacionais.

O perfil das exposições da Galeria de Fotografia da Funarte no Rio de Janeiro, no ano de 1985, era diversificado. Exposições de caráter histórico, como “Alguns Mestres da

Fotografia Brasileira do século XIX”, intercalaram as mostras coletivas: “Corpo & Alma – A fotografia Contemporânea no Brasil”, Figuras e Cenas do Carnaval, Portfolios, Fotografismo e I Foto Nordeste, além da primeira exposição internacional: “Impressões Brasileiras – Fotografias de Eduard Boubat”, Francês.

No ano de 1986, Pedro Vasquez deixa a direção do INFoto, e o fotógrafo Walter Firmo é convidado para assumir. “Ancorei e estou atracado no INFoto há cinco meses. A carta sinótica da navegação é boa, os auxiliares de primeira linha, aptos a uma viagem real do imaginário (como é o ramo das artes), mas com os pés no chão. Ainda passo pela transfusão da adaptação, observando, considerando, avaliando” (FIRMO, 1987). Tendo sido convidado pelo novo diretor Ewaldo Correia Lima, Firmo adota uma postura de continuidade: “Somamos para não dividir” menciona o convênio com a fundação pró-memória para obra de instalação do Centro de Preservação e Conservação de Fotografias, a continuidade do Prêmio Marc Ferrez e das Semanas Nacionais de Fotografia; ele reafirma: “Portanto, meus amigos, eu e minha equipe estamos trabalhando, trabalhando sonhando que a nossa fotografia enquanto linguagem, ensino e memória não seja como diz o poeta (Drummond) apenas uma fotografia na parede” (FIRMO, 1987).

A “V Semana Nacional de Fotografia” foi realizada em Curitiba, no Paraná, entre 18 e 22 de agosto de 1986. Com grande movimentação e apoio de diversos espaços, especialmente o SESC de Curitiba, foi a Semana que mais realizou exposições, totalizando vinte e sete. Numerosas coletivas de fotógrafos da região, como: “Fotógrafos Pioneiros do Paraná”, “Fotografia Contemporânea do Rio Grande do Sul”, “VII Mostra de Fotojornalismo do Paraná”, “I Mostra de Fotografia Contemporânea do Paraná” e “Retrospectiva do Fotoclube do Paraná”, entre outras. Entre as mostras individuais, nomes já conhecidos na região, como Luiz Carlos Felizardo; na mostra “Fotografias Recentes”, em grande formato, foi aclamado pela crítica:

Luiz Carlos felizardo abafa com sua competência, abafa com sua visão fotográfica. Quantas zonas teria mesmo o famoso sistema de zonas de Ansel Adams? Seriam dez zonas? Não contei todos os cinzas felizardianos, mas o seu mundo, ciselado com precisão estende-se em camadas feitas de cores (cinzas) volumes, texturas. Natureza e técnica frente a frente. Emoção também. Imagens perfeitas, mas não frias.

A oficina de trabalho realizada pela fotógrafa Stefânia Brill, na época dona de uma coluna de crítica fotográfica e produtora da exposição *Brésil des Brésiliens*, em Paris, segundo o *Jornal Almanaque*, de Curitiba, em 24 de agosto de 1986, teve uma proposta de trabalho interessante. Ao examinar junto com os vinte fotógrafos participantes de sua oficina os jornais de São Paulo, Rio, Brasília e Pará, ficou clara a falta de edição e o uso sem critérios das fotografias:

Analizamos a foto como notícia e não como mera ilustração. Comparamos as manchetes, fotos e legendas. Dobramos a página para ver como o jornal está sendo vendido na banca: qual o peso da manchete e da foto. Verificamos que em São Paulo o 'Jornal da Tarde' é o melhor graficamente, mas o uso da fotografia obedeceu a poucos critérios [...] não entendemos qual a finalidade de se colocar lado a lado, por exemplo, uma foto de Rita Lee e de um morto no Líbano, muitas vezes o leitor acompanha a ideologia da empresa jornalística.

Na discussão sobre a fotografia brasileira contemporânea, a palestra de Joaquim Paiva foi comentada por Bóris Kossoy; este aponta a dificuldade entre a extensão da produção fotográfica brasileira e as restritas possibilidades de divulgação do trabalho de autor. “Nos falta uma visão muito maior dessa publicação para se saber a estética dessa fotografia brasileira” (O ESTADO DO PARANÁ, 1986).

A leitura crítica ultrapassou o tempo e os espaços previstos. As fotos esparramadas no chão, lá mesmo nos corredores do SESC, os grupos se formando a comentar, criticar, elogiar. A noite não é para descansar. Depois das palestras, dos audiovisuais, um encontro nos bares [...] Professores, críticos, alunos. Quem era quem? Não importava a função, o que importava era o diálogo [...]. ‘Foi interessante aquela projeção das imagens de fotografia brasileira contemporânea por Joaquim Paiva’ (Paiva é um dos nossos colecionadores anônimos, teimosos, pacientes. Ele tem cerca de 500 fotos em seu arquivo um número bem significativo!) (Revista, Curitiba, 1986).

Durante a “V Semana Nacional de Fotografia”, foi levantada a hipótese de se alterar a realização das futuras semanas para um lugar fixo. A proposta foi rejeitada; o fotógrafo Ivan Lima justifica a possível alteração a partir da avaliação dos encontros que aconteciam em Arles, na França e que inspiraram a realização das semanas no Brasil. Visto que os “Rencontres de Arles” na época já eram realizados há 16 anos, tendo adquirido conquistas significativas pela permanência na cidade, como apoio da prefeitura, entrada no circuito

turístico da cidade, favorecido pela época em que se realizava e por ter sede própria. A partir dessas constatações, o fotógrafo critica a itinerância das Semanas Nacionais de Fotografia e propõe um repensar de suas futuras realizações. Em contra partida para outros fotógrafos, a itinerância e descentralização eram mais interessantes.

Pra gente que participa da semana, ela é uma injeção de ânimo. Não é fácil trabalhar com fotografia, principalmente para nós, aqui no nordeste. E no momento em que se encontra pessoas, vindas do Brasil inteiro, umas mais velhas, outras começando, com trabalhos incríveis, isso dá uma força enorme. Faz gostar de ser fotógrafo. [...] É importante que, a cada ano, ela mude de lugar, isso nos dá chance não só de conhecer os que vão lá, como o de ver o que ali ocorre. [...] Mas o fotógrafo de jornal, por exemplo, nunca vai ter condição de ir a uma semana. [...] Até hoje, dois anos depois, repercute em Fortaleza a Semana que se realizou aqui. Ficou na cabeça das pessoas, mesmo os que não fazem fotografia, mas se interessam. Houve uma efervescência naqueles dias que continuou. A partir da Semana criamos contatos na região. Os fotógrafos do Piauí estão animadíssimos para fazer um encontro regional. Só a realização da semana justifica a existência do INFoto (BARREIRA, 1986, p. 6).

A “VI Semana Nacional de Fotografia” aconteceu em Ouro Preto, Minas Gerais, entre 16 e 22 de agosto de 1987. Com intensa participação de 600 fotógrafos, número três vezes maior que na Semana de Curitiba, a presença de estrangeiros delineava as intenções de ampliar os laços com os fotógrafos latino-americanos, um caminho já traçado pela Galeria de Fotografia no Rio de Janeiro, ao propiciar abertura para realização de exposições dos cubanos; “Cuba imagens da história de Raul Corrales”; “70 Impressões de Cuba: coletiva de fotógrafos cubanos”.

Fidel Castro, de mochila no ombro, na guerilha de Sierra Maestra; a entrada de Camilo Cienfuegos em Havana; a invasão da Bahia dos Portos - estes e outros importantes momentos da Revolução Cubana, registrada pela câmera do fotógrafo Raul Corrales, compõem a exposição Cuba, imagens da história [...] (FUNARTE, 1987a).

Em Ouro Preto, palestras e mesas-redondas pensavam a fotografia nas artes plásticas e no cinema. Já Luiz Carlos Felizardo e Leopoldo Plentz ministravam oficinas de aperfeiçoamento técnico em preto e branco e na ampliação de cópias fotográficas de alta qualidade. Marcelo Kreiser realizava oficina de “Processos alternativos de Fotografia”, e a “Leitura Crítica da Imagem” era debatida por Luis Humberto, Walter Firmo, David Zingg e José Albano.

Foi uma Semana agitada com a realização de 15 oficinas, como, por exemplo: “A fotografia e o cinema”, por José Medeiros e Walter de Carvalho; “A Fotografia como mídia impressa em capas de disco”, por Felipe Taborda; e a oficina “Caixa Mágica”, aberta a crianças da quinta e sexta série. A questão do direito autoral foi colocada em segundo plano com tantas possibilidades de discussão da linguagem (por um problema de organização, a mesa-redonda ficou sem espaço oficial nessa edição). “Numa época em que as palavras se perdem no ar, parece que nossa linguagem silenciosa ganha força e evolui, do mero registro, para a subversão do real” (FIRMO, 1987)

A “VII Semana Nacional de Fotografia” foi realizada entre 21 e 27 de novembro de 1988, no Rio de Janeiro. As oficinas “Fotografia Independente”, por Rogério Reis; “Fotografia de Moda”, por Claudia Jaguaribe; “História da Fotografia no Brasil”, por Rubens Fernandes Junior; “Imagens Intemporais”, por Claus Meyer; “Linguagem Fotográfica”, por Clóvis Loureiro; “Fotografia e História”, por Mauricio Lissovsky, fizeram parte da programação, além da possibilidade de “Leitura de Imagens” aberta à participação de fotógrafos interessados em mostrar seus trabalhos a nomes como Walter Firmo, Evandro Teixeira, Joaquim Paiva, Luiz Braga, Ricardo Chaves e Rubens Fernandes Junior.

A parceria com a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC) e a VII Semana foi importante na realização do ciclo de palestras, organizado por Arlindo Machado. O ciclo debateu novas questões que surgiam na época, como “O Vídeo – o Impacto da Imagem Eletrônica” de Arlindo Machado, “A Holografia”, por Eduardo Kac; e a “Computação Gráfica”, por Ormeo Botelho. E mais uma vez a “Fotografia Brasileira Contemporânea” foi debatida por Joaquim Paiva e Walter Firmo. Este último declara: “Não temos só imagens para mostrar há todo um discurso a ser compartilhado.”

As exposições “Sebastião Salgado – Sahel o Homem em Abandono”, “Fotógrafos Peruanos”, “Holofractal”, “O Negro – Um Século no Cartão Postal”, “Imagens da Criança Brasileira”, “Angola, Maio de 1988” e “O Panorama da Coleção de Fotografias do MAM – RJ” integraram a programação da VII Semana. O destaque foi a novidade da exposição “Holofractal”, que inaugurava a utilização da imagem digital: holografia digital ou

computação holográfica, de Eduardo Kac e Ormeo Botelho, na Galeria de Fotografia da Funarte:

De janeiro de 1987 a setembro de 1988 os dois artistas pesquisaram a possibilidade de integração entre a holografia e a computação gráfica. Esta pesquisa deu à luz da ‘geometria fractal’ e o resultado foi o holopoema Quando?, objeto da presente exposição (FUNARTE, 1988).

A “VIII Semana Nacional de Fotografia” foi realizada entre os dias 27 de novembro e 1 de dezembro de 1989, em Campinas, São Paulo, homenageando o pesquisador Hercules Florence, que descobriu no século XIX, paralelamente ao descobrimento da fotografia na França, uma forma de fixar a imagem, aqui no Brasil. “O inventor no Exílio”, como Florence se denominava, foi tema da palestra de Booris Kossoy e exposição. As mesas-redondas realizadas discutiram “O uso da imagem como instrumento de pesquisa na Universidade”, “Preservação de acervos fotográficos” e “Procedimentos preliminares para a organização de acervo fotográfico.”

As oficinas que trataram dos “múltiplos aspectos ligados à modernidade das linguagens visuais” foram: “A Fotografia dentro da História da Arte”, por Annateresa Fabris; “A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin”, por Maurício Lissovsky; “Fotografia e expressão pessoal”, por Luis Humberto; “Fotografia de rua”, por Milton Guran; “Fotografia a Cores”, por Pedro Lobo; “Fotografia sem Câmera”, por Regina Alvarez; “Holografia”, por José Joaquin Lunazzi; “Imagem digitalizada”, por Marcelo Costa Souza, entre outras. Além da já institucionalizada “Leitura de imagens”, foram realizados os lançamentos dos livros *Olhares Refletidos*, de Joaquim Paiva, e *América: Imagens*, de Nelson Brissac Peixoto.

Os anos seguintes foram, infelizmente, de extinção da Funarte e, conseqüentemente, do INFoto. Em março de 1990, o governo de Fernando Collor, no seu primeiro dia, “desmantela toda a estrutura implantada até então. Com o fim das instituições, parte dos funcionários demitida e outros colocados em disponibilidade, pôs-se fim a um período rico de experiências” (BOTELHO, 2000). A equipe do INFoto foi destituída, e o instituto transformou-se em uma “área de fotografia” vinculada ao recém-criado “Instituto Brasileiro

de Arte e Cultura (IBAC), em substituição da Funarte. O retrocesso para a fotografia brasileira foi imenso, podendo ser considerado como ainda inferior à criação do Núcleo.

Apenas Ângela Magalhães (2014) restou da equipe do extinto INFoto; ao retornar de uma formação no International Center of Photography em Nova Iorque, foi pega de surpresa ao ser convidada a seguir trabalhando na nova área de fotografia, tendo o desafio e a responsabilidade de não deixar se extinguirem totalmente as ações institucionais. As realizações da área de fotografia, denominados “projeto fênix”, tendo como equipe um número reduzido de quatro pessoas comparadas com as vinte existentes no Instituto. Dessa forma, as atividades realizadas foram quase heróicas, trabalhando com equipe que não participava do instituto, menos prestígio e uma quantidade inferior de verbas. “O objetivo era não apegar as nossas ações”, conta Ângela, ao lograr resgatar o espaço de exposição, manter o Prêmio Marc Ferrez, criar o Prêmio Nacional da Fotografia, realizar o I Encontro de Produtores Culturais e, finalmente, conseguindo realizar o II Fotonorte na Amazônia.

A criação do Núcleo e toda a sua trajetória até a transformação do Instituto de Fotografia foram de importância fundamental para a constituição do campo fotográfico no Brasil. O mapeamento dos fotógrafos brasileiros, a democratização e acesso à Galeria de Fotografia, a partir das convocatórias, e o espaço para o diálogo e debate foram inicialmente ações que permitiram o desenvolvimento de uma consciência fotográfica. A discussão que em um primeiro momento lutava por uma valorização da fotografia a partir do respeito ao direito autoral, o crédito dos fotógrafos em jornais e revistas, a profissionalização e a tabela de preços mínimos foi ampliada e diversificada a partir dos encontros proporcionados pela Funarte.

A questão da linguagem fotográfica ocupa lugar nas principais palestras, começando a se discutir as possibilidades de expressão e a necessidade de espaço para exposição. As práticas realizadas pelo Instituto, como as Semanas de Fotografia, o concurso Marc Ferrez e as novas propostas de exposição, permitem o surgimento de fotógrafos que se consolidam com seus projetos artísticos, considerados artistas. Como exemplos temos: Miguel do Rio Branco, Mario Cravo Neto, Maureen Bissiliat, Nair Benedicto, Juca Martins, Milton Guran, Rogério Reis, Cássio Vasconcellos, Luiz Braga, Miguel

Chiakaoca, entre outros, novas parcerias de caráter mais artístico, como com o Instituto de Artes da Unicamp, palestras discutindo artes plásticas e fotografia, o próprio surgimento do colecionador de fotografias, enfim todo um novo campo que conduziu a fotografia a novos patamares.

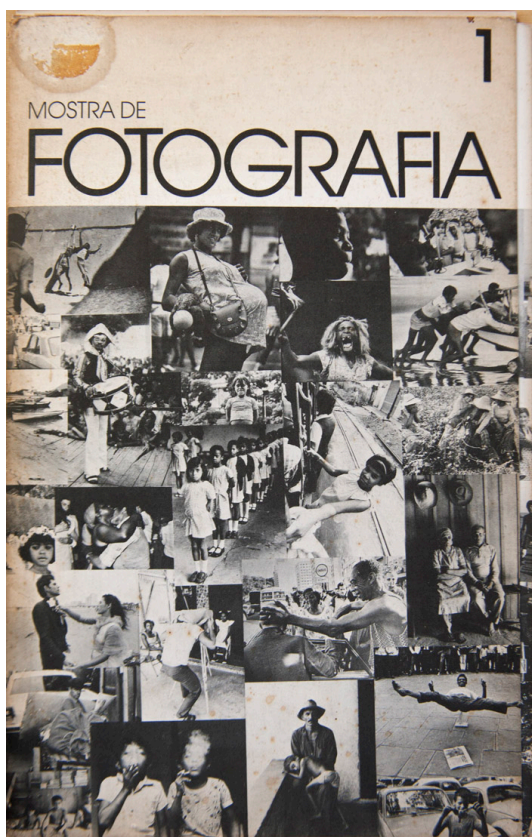


Figura 1: Catálogo Mostra de fotografia 1 da Funarte: Nossa Gente, 1979

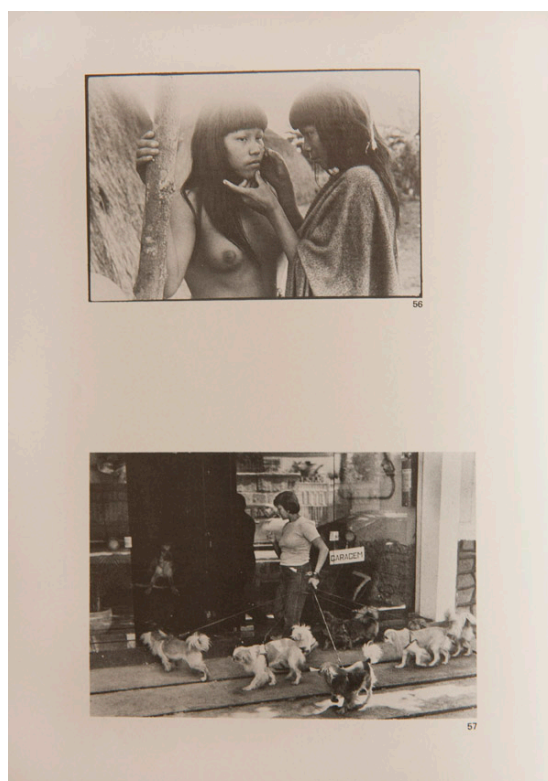


Figura 2: Catálogo Mostra de fotografia 1 da Funarte: Nossa Gente, 1979. Foto 56: Milton Guran; Foto 57: Beto Felício.



Figura 3: Catálogo Mostra de fotografia 1 da Funarte: Nossa Gente, 1979.

Foto: Lélío Facô: Parque Nacional do Xingú, 1978



Figura 4 - Catálogo Mostra de fotografia 1 da Funarte: Nossa Gente, 1979.

Foto: João Urban: Bandeirantes, PR, 1978



Figura 5 - Catálogo Mostra de fotografia 1 da Funarte: Nossa Gente, 1979.

Foto: Eduardo Simões: Bairro da vila carioca, SP, 1979



Figura 6 - Catálogo Mostra de fotografia 1 da Funarte: Nossa Gente, agosto de 1979. Foto: Cristina Zappa: Feira de São Cristovão, 1978



Figura 7 - Catálogo Mostra de fotografia 1 da Funarte: Nossa Gente, 1979.

Foto: Beto Felício: Curitiba, PR, 1978



Figura 8: Catálogo Mostra de fotografia 1 da Funarte: Nossa Gente, 1979

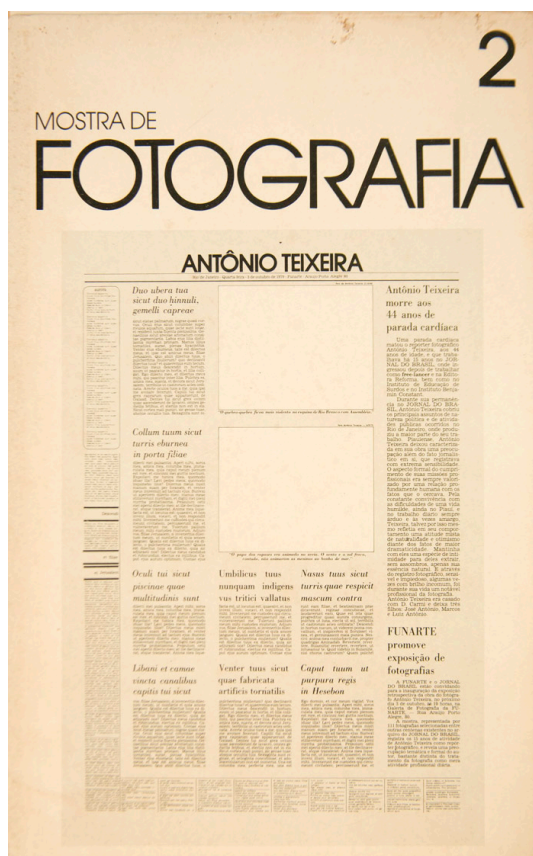


Figura 9 - Catálogo Mostra de fotografia 2 da Funarte: Antônio Teixeira. outubro de 1979.



Figura10 - Catálogo Mostra de fotografia 2 da Funarte: Antônio Teixeira. outubro de 1979.

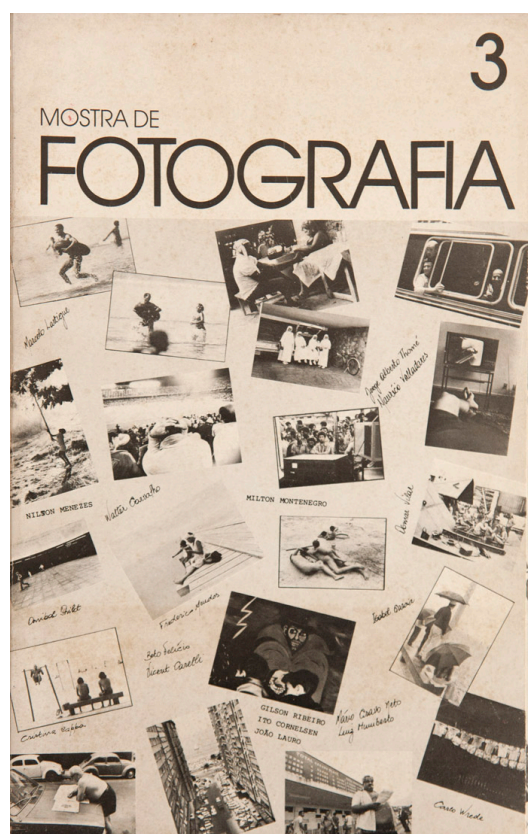


Figura 11 - Catálogo Mostra de fotografia 3 da Funarte: Lazer. novembro de 1979.



Figura 12 - Catálogo Mostra de fotografia 3 da Funarte: Lazer. novembro de 1979.

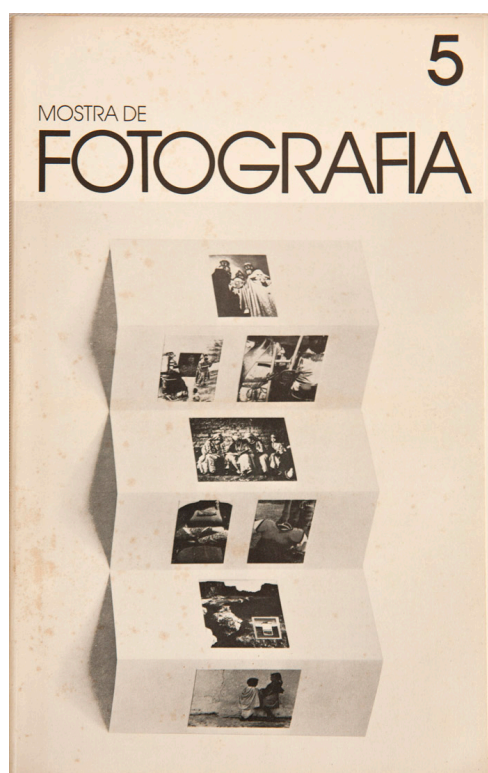


Figura 13 - Catálogo Mostra de fotografia 5 da Funarte: Fotógrafos Mexicanos, abril de 1980.



Figura 14 - Catálogo Mostra de fotografia 5 da Funarte: Fotógrafos Mexicanos, abril de 1980.

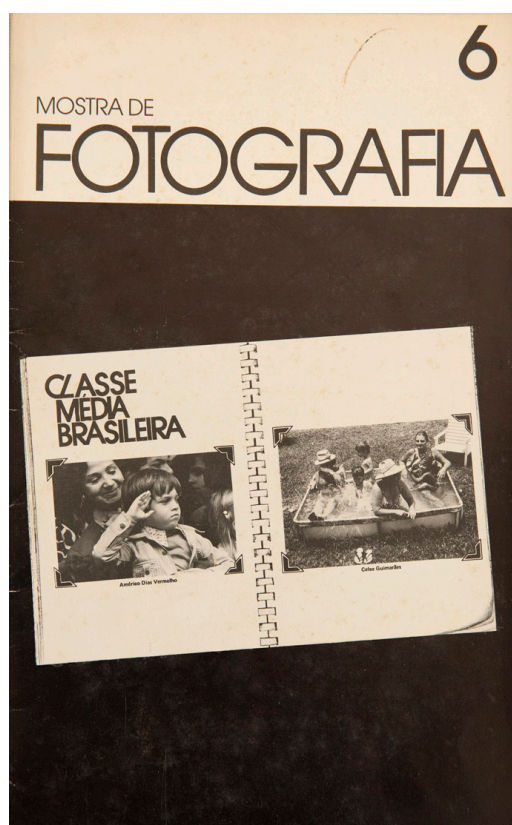


Figura 15 - Catálogo Mostra de fotografia 6 da Funarte: Classe Média Brasileira, 1980.



Figura 16 - Catálogo Mostra de fotografia 6 da Funarte: Classe Média Brasileira, 1980.

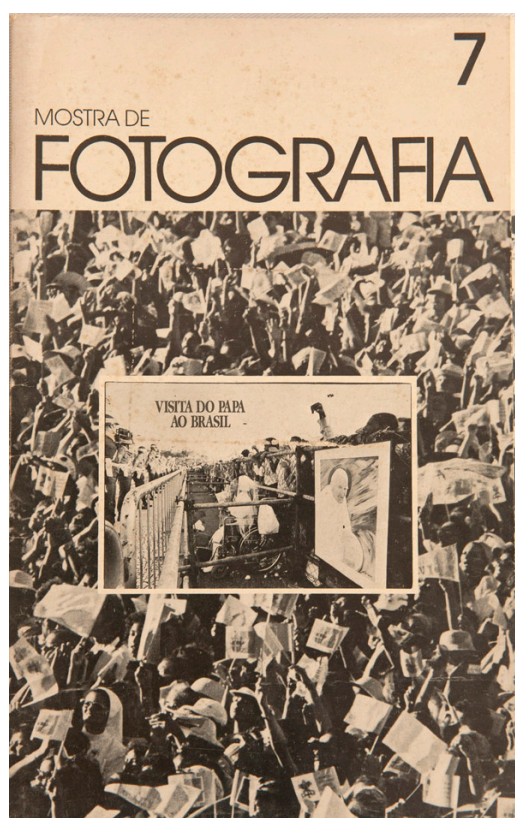


Figura 17 - Catálogo Mostra de fotografia 7 da Funarte: Visita do Papa ao Brasil, 1980.



Figura 18 - Catálogo Mostra de fotografia 7 da Funarte: Visita do Papa ao Brasil, 1980.

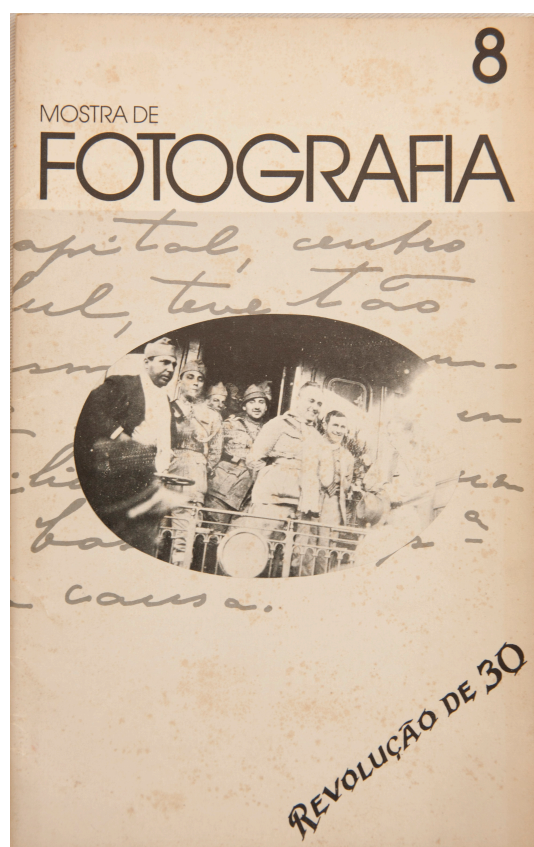


Figura 19 - Catálogo Mostra de fotografia 8
da Funarte: Revolução de 30, 1980

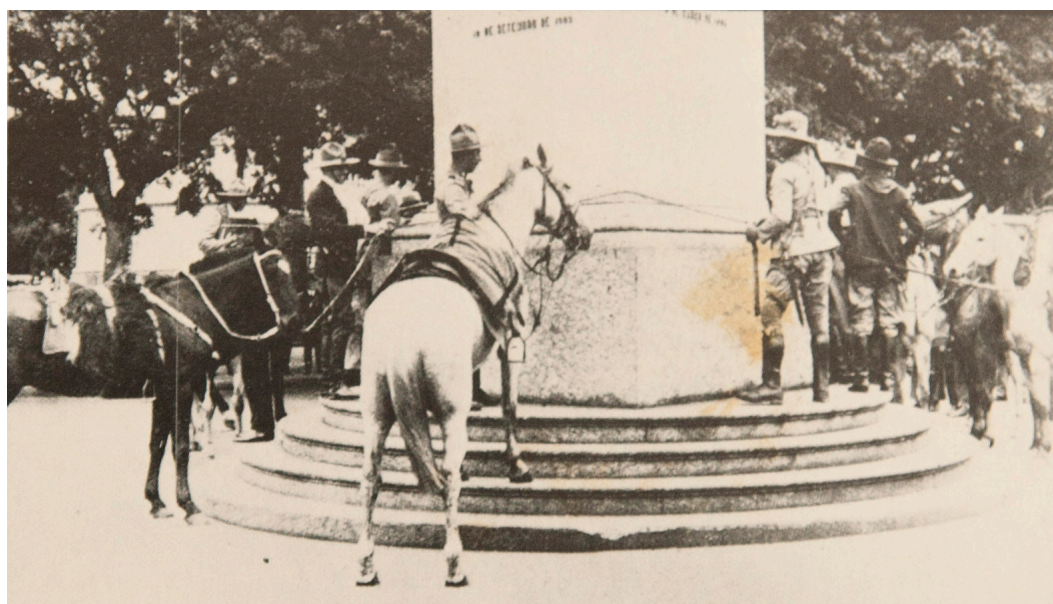


Figura 20 - Catálogo Mostra de fotografia 8 da Funarte: Revolução de 30, 1980

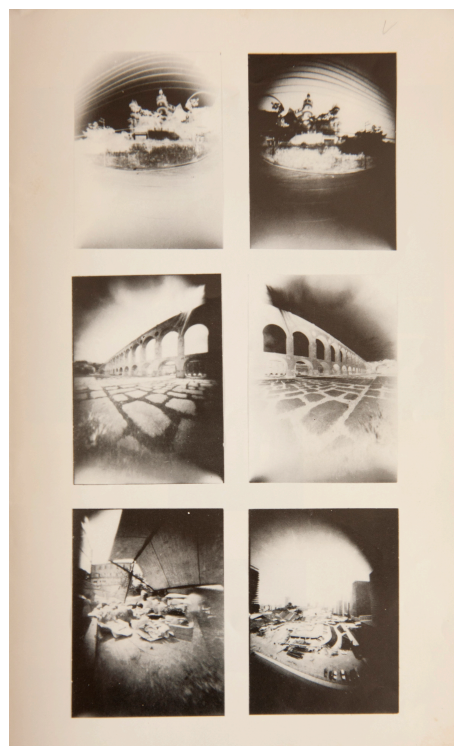
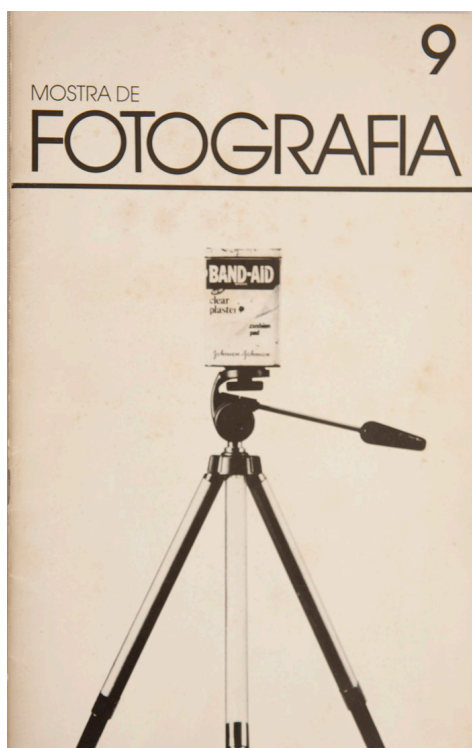


Figura 21 e 22 - Catálogo Mostra de fotografia 9 da Funarte: Fotografia sem Câmera, 1981

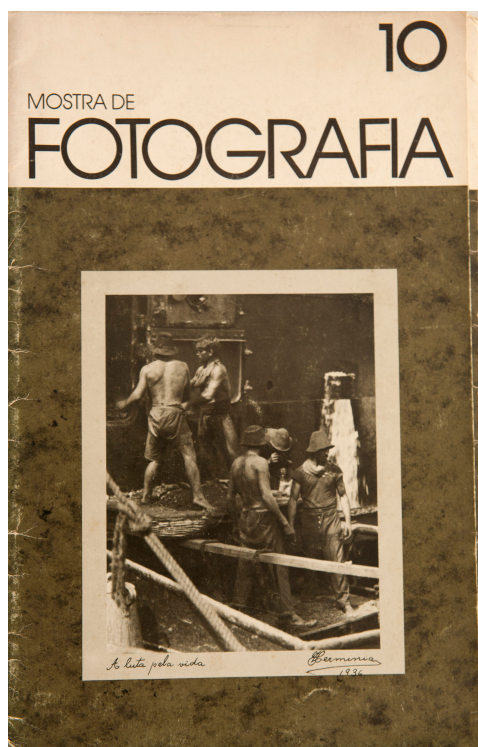


Figura 23 e 24 - Catálogo Mostra de fotografia 10 da Funarte: Hermínia de Mello Nogueira
Borges, 1981

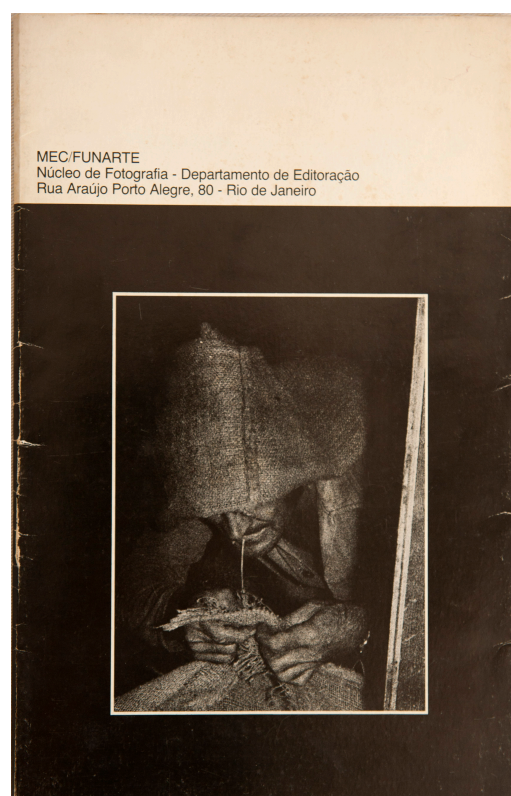
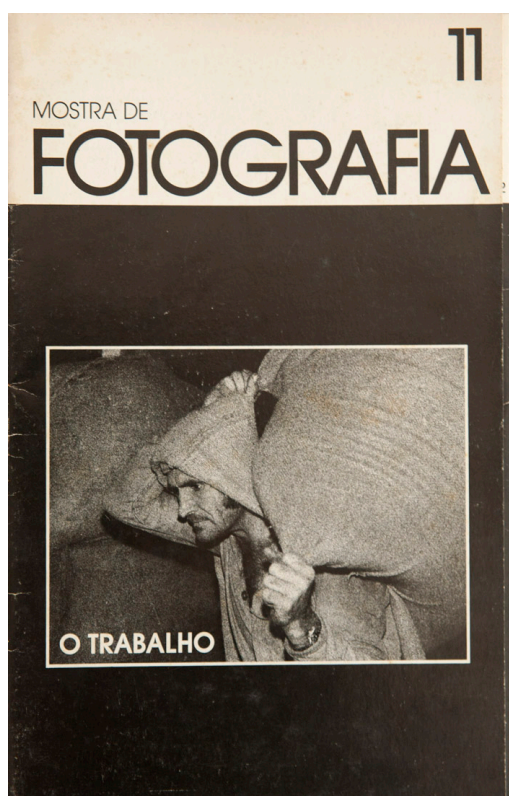


Figura 25 e 26 - Catálogo Mostra de fotografia 11 da Funarte: O Trabalho

2 A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO JOAQUIM PAIVA

Neste capítulo, procuramos compreender a origem da Coleção Joaquim Paiva de fotografias. Para tanto, pesquisamos o acervo do próprio colecionador, no qual encontramos recortes de jornais dos anos 1980 até os dias atuais, correspondências dos fotógrafos integrantes da coleção, documentos, recibos, cartas e entrevistas arquivadas. O nosso objetivo é compreender como foi realizada a constituição da coleção paralelamente às ações do Instituto Nacional da Fotografia, bem como analisar as influências desses dois projetos que, nos anos 1980, tiveram a mesma finalidade: a valorização da fotografia brasileira.

Realizamos um cruzamento de dados com o acervo de pesquisa constituído de *releases*, jornais, relatórios, catálogos, cartas, entre outros documentos referentes às ações do Núcleo e do Instituto da fotografia nos anos 1980 e 1990, com o levantamento de dados sobre a formação da referida coleção. Ao montar esse quebra-cabeça, buscamos identificar os caminhos que direcionaram as escolhas por determinados fotógrafos na configuração da coleção Joaquim Paiva, assim como procuramos reconhecer a trajetória dos fotógrafos escolhidos dentro das ações do Núcleo e Instituto da Fotografia da Funarte, no mesmo período.

A formação de um campo artístico, de acordo com Bourdieu (1996), tem a característica especial de trabalhar com o conceito de denegação do valor econômico da obra de arte. A obra de arte não é valorizada apenas pelo custo do material que foi utilizado em sua produção, ela possui um valor que lhe é atribuído e que ultrapassa, muitas vezes, em muito o gasto que foi necessário para a sua produção. Esse valor é criado a partir do reconhecimento do artista pelos agentes que participam do campo: curadores, professores, galeristas, produtores culturais, jornalistas, entre outros. A atribuição de um valor para a obra de arte é fruto das interações e disputas que acontecem dentro do campo artístico e que possibilitam a determinados agentes do campo demarcarem os valores das obras.

No contexto da criação do campo fotográfico no Brasil, como foi demonstrado no primeiro capítulo, a instituição pública teve um papel fundamental de fomento à discussão

e ao desenvolvimento do meio fotográfico no país. O Instituto Nacional da Fotografia tornou-se um dos principais agentes dentro do campo; as ações de mapeamento realizadas pelo INFoto determinaram os nomes da fotografia brasileira, “descobertos” a partir de convocatórias nacionais e reconhecidos no decorrer das semanas de fotografia como agentes dentro dos seus núcleos de origem.

O colecionador surge nesse contexto como um agente que determina o caráter de obra artística da fotografia brasileira, atribuindo-lhe novo capital simbólico, reconhecido dentro do campo. A consagração de determinados fotógrafos destacados pelo mapeamento Funarte foi retificada por Joaquim ao adquirir fotos de autores consagrados e, ainda, denominados pelo próprio colecionador como merecedores de destaque. A Coleção Joaquim Paiva, no decorrer dos anos, tornou-se referência da fotografia brasileira, como também é, ainda hoje, um dos reconhecimentos mais almejados pelos fotógrafos do país.

As aquisições da Coleção Joaquim Paiva realizadas nos anos 1980 e 1990 são similares aos nomes destacados pelo Núcleo e posterior Instituto da Fotografia. A participação de Paiva nas Semanas de Fotografia foi ativa; as conexões estabelecidas com os fotógrafos de todo o país permitiu ao colecionador negociar diretamente com os autores dos projetos que julgara interessantes obras para integrar a coleção. Dessa forma, a complementaridade das ações da Funarte com o surgimento da coleção é reveladora da história da consagração dos nomes da fotografia brasileira.

Por tudo isso, acreditamos ser de caráter fundamental compreender a história da formação da Coleção Joaquim Paiva como parte do processo que objetiva o reconhecimento da fotografia no Brasil. Este estudo procurou refletir sobre as aquisições de Joaquim, em paralelo com as ações do INFoto. Dessa forma foi possível compreender o processo como um todo, e, por fim, verificar os profissionais que se destacaram dentro da formação do campo fotográfico brasileiro.

2.1 O despertar de um colecionador

“Seja como colecionador, seja como artista a fotografia representa para mim uma forma de sentir-me vivo, de participar, de contribuir, de expressar-me.”

Joaquim Paiva (1996b)

Joaquim Arnaldo de Paiva Oliveira nasceu no dia 23 de março de 1946, no Rio de Janeiro. Aos 3 anos de idade, perdeu o pai, oficial da marinha, que adoeceu de câncer do estômago. Poucos anos depois, questiona sua mãe sobre esse homem do qual tinha poucas memórias, e ela o apresenta a partir de fotografias, fato que marcou a sua vida e que o conectou com a fotografia instantaneamente, a partir de uma forte relação emotiva.

Desde pequeno fora a partir da imagem de seu pai que Joaquim buscara reconhecer a identidade, o rosto, a verdade do que a fotografia representava. Foi também inspirado nas histórias de viagens de seu pai como oficial da marinha que Joaquim despertou o desejo de escolher uma profissão que lhe permitisse viajar, a diplomacia.

O misterioso ponto foi certamente o contato com a fotografia nos meus 4 ou 5 anos de idade, ao perguntar à minha mãe pelo meu pai, falecido quando eu havia completado ainda 3 anos. E minha mãe me mostrava fotos do meu pai. Eu me lembro da imagem do navio-escola em que ele viajara à Europa, iniciando uma carreira na Marinha. Fui exposto à fotografia muito cedo e de maneira muito emotiva, porque ligada a uma perda. E essa circunstância explica a paixão pela fotografia que me acompanha pela vida (PAIVA, 2009).

Aos 19 anos, o jovem Joaquim alterna seus interesses entre a literatura e as artes visuais: “a fotografia para mim preencheu um espaço de inquietação que sempre tive pela literatura desde a adolescência [...]” (PAIVA, 2009). Visitava frequentemente exposições; em entrevista, declara que, ao visitar a Bienal de São Paulo no ano de 1965, teria saído muito impressionado e tocado com a visita:

Eu já vivia, em 1970, em um ambiente assim relacionado com as artes visuais; por exemplo, em 1965, quando eu visitei, a Bienal de São Paulo – foi a primeira vez que eu visitei a Bienal de SP –, foi um evento fantástico, muito importante, muito interessante que me marcou bastante (informação verbal) (PAIVA, 2013).

No ano de 1970, aos 24 anos, formado em direito pela Universidade de Brasília²⁵, o recém-diplomata muda-se para a capital para tomar posse de suas atividades no Ministério das Relações Exteriores. Residiu nessa cidade em quatro ocasiões: de 1970 a 1974, de 1981 a 1989, de 1991 a 1994 e de 2001 a 2005, intercalando com o exercício de postos no exterior²⁶ e com o período de 2007 a 2011 no Rio de Janeiro. Paralelamente ao trabalho de diplomata, Paiva começa a fotografar de maneira autodidata²⁷, em 1970, devido à necessidade de exercer uma expressão plástica, artística e pessoal. O olhar de Joaquim voltou-se para as cidades em que morava: no início, Brasília; logo, Caracas, na Venezuela, um dos primeiros países em que Paiva trabalhou, nos anos de 1976 a 1981. Como fotógrafo, desde o início, Joaquim justifica a utilização da fotografia como um meio de expressão artística sendo mais valorizada de acordo com a trajetória do fotógrafo²⁸:

Considero a fotografia como arte, e dentro da arte como mero instrumento. [...] O que importa é a aceitação do valor da fotografia, o reconhecimento da obra em si e a minha pessoa é mero instrumento, embora dependa do fotógrafo o valor da obra (PAIVA, 1973).

Apesar de seu interesse inicial em realizar fotografias abstratas, Joaquim transitou do abstrato ao figurativo, este último sendo a parte mais expressiva de sua produção. Em suas primeiras pesquisas em busca da imagem, realizou fotografias de composições abstratas a partir do recorte de elementos das moradias dos operários que construíam Brasília nos anos 1970. Sua preocupação era formal e bastante rígida: fotografou objetos, dejetos, cartazes rasgados e manchas.

Até bem pouco tempo renegava essa minha primeira fase. Depois, não. Ela foi enriquecedora e fez parte da minha história. Além disso após essa rigidez, foi que me soltei. Agora, gosto dos contrastes que chocam; da tensão, onde ressalta o social e também da fotografia como preocupação formal, lírica e poética (JORNAL JOSÉ, 1983).

²⁵ Os quatro primeiros anos do curso de direito foram realizados na Universidade do Estado da Guanabara, no Rio de Janeiro de 1965 a 1969.

²⁶ Canadá (1974 a 1976), Venezuela (1976 a 1981), Argentina (1995 a 1998), Portugal (1989 a 1991), Peru (1998 a 2001), Madri (2005 a 2007) e Estados Unidos (2011 a 2013).

²⁷ Nos anos 1974, Joaquim fez um breve curso de fotografia na universidade de Ottawa, no Canadá, e alguns outros *workshops* nos países em que viveu, incluindo o Brasil.

²⁸ Joaquim Paiva como fotógrafo realizou mais de 40 exposições até os dias atuais e recebeu 2 prêmios, tendo conquistado um reconhecimento de instituições museológicas que adquiriam suas fotografias, entre elas: Museu de Arte de São Paulo, Biblioteca Nacional da Venezuela, Museu da Memória Candanga, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Musée Français de la Photographie, na França, Museum of Fine Arts, Houston, nos EUA.

No ano de 1972, Joaquim realizava uma primeira exposição individual no Clube das Nações, em Brasília, expondo 30 fotos das suas andanças pela cidade, um recorte abstrato da estética popular: Plano Piloto, Cidades Satélites de Taguatinga, Sobradinho e Núcleo Bandeirantes²⁹.

Comecei a fotografar, no meu primeiro ano em Brasília, como um *hobby*, paralelamente ao trabalho diplomático, como uma forma de me integrar à nova cidade, de passar o tempo, quem sabe até de esquecer que estava em Brasília em pleno regime militar, repressivo, e compensar as saudades do Rio. A fotografia significou um instrumento de comunicação e expressão (PAIVA, 2009).

Desde o início, Joaquim Paiva busca inserir-se no meio fotográfico, tanto nos distintos países em que viveu quanto no Brasil, e estava sempre atento aos passos do Núcleo de Fotografia desde os anos 1979. Bastante determinado, realiza exposições de seus trabalhos pessoais em distintos espaços. Em 1973, participou de exposições coletivas no Museu de Arte Moderna e da Galeria Studius no Rio de Janeiro, na Galeria Múltipla e no Salão da Primavera da rede Globo em Brasília, no Museu de Arte Moderna e na Bienal de São Paulo. No ano de 1976, volta à Bienal de São Paulo e realiza exposição na *Informall Art Gallery* em Toronto, no Canadá. Em 1979, é convidado a ser jurado no primeiro concurso internacional de fotografia: *El niño y la estructura*, da Fundação Teresa Carreño, promovido pelo *Ministério del Desarrollo Urbano* da Venezuela, e em 1980 expõe no Museu de Arte Contemporânea em Caracas.

Em 1970 tiveram início minhas constantes mudanças como diplomata: para Brasília, vindo do Rio de Janeiro, onde vivera até os 24 anos. Depois Canadá, Venezuela, Portugal e Argentina, incluindo duas outras permanências em Brasília. Viajei por muitos países. Os deslocamentos por geografias, povos e idiomas ttr as permantografia: iro, na Galeriagnifainda maior pelo Brasil e pela sua cultura principalmente, percebida à distância com maior foco. Expressão desse interesse foi a minha decisão de colecionar fotografia brasileira (PAIVA, 1996a).

O projeto da formação de uma coleção de fotografias era concomitante ao de fotógrafo artista. Nesse sentido, Joaquim busca, desde o início dos anos 1970, relacionar-se

²⁹ Uma pesquisa mais ampla de caráter documental caracterizou esse segundo momento da vida do fotógrafo: em Brasília, fotografou o Núcleo Bandeirante, o Plano Piloto, a rodoviária, o vale do amanhecer e a torre de televisão. Recentemente, no ano de 2014, Joaquim lançou um livro com uma grande parte das fotos que realizou nos anos em que viveu no distrito federal: “Lembranças de Brasília: Foto da Hora”.

com ambientes e pessoas ligadas à fotografia tanto no Brasil quanto no exterior. O fato de ter sido jurado no concurso na Venezuela muito o motivou a relacionar-se com as pessoas que atuavam no reconhecimento da fotografia no Brasil. Assim, é a partir desse momento que Joaquim procura estabelecer contatos com as instituições brasileiras que promoviam a fotografia no país no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Desde Caracas, Paiva procurou estabelecer um diálogo com nosso país enviando catálogos da exposição “*El niño y la estructura*” para pessoas que poderiam lhe abrir portas, como fotógrafo: o editor da revista fotótica Thomas Farkas, o pesquisador Boris Kossoy, o curador do Masp na época: Pietro Maria Bardi e o coordenador do Núcleo de Fotografia Zeka Araújo, entre outros.

Os contatos estabelecidos marcam o início de algumas relações de Joaquim Paiva desde o exterior com a fotografia brasileira. Zeka Araújo, por exemplo, autoriza Joaquim a “estabelecer um contato efetivo com as instituições ligadas à fotografia na Venezuela de modo a criar um intercâmbio regular” (PAIVA, 1980). A partir desse momento, estabelece-se uma relação do Núcleo de Fotografia com Paiva, que prontamente se dispõe a auxiliar nas possíveis relações internacionais e de intercâmbio com países estrangeiros. Antes mesmo de retornar ao Brasil em 1981, Joaquim propõe ao Núcleo de fotografia a realização de uma exposição individual do seu trabalho exposto na Venezuela: “Una Visión de Caracas”:

Atendendo a sua solicitação, remeto-lhe material informativo sobre o *Consejo Venezolano de Fotografía*, apartado 929 Caracas, Venezuela, cujo presidente é a Maria Teresa Bulton de Gasparini. Com Maria Tereza falei de sobre seu interesse em estabelecer contato com instituições venezuelanas ligadas à fotografia. [...] Remeto-lhe, igualmente, catálogo, recortes de imprensa e portafolio de fotografias relacionadas com a minha exposição ‘Una Visión de Caracas’ (52 fotografias a cor), que o Museu de Arte Contemporânea de Caracas realizou, de de 9 a 25 de março de 1980 [...] (PAIVA, 1980).

A exposição não foi realizada, porém foi estabelecida uma conexão de Joaquim com o Núcleo de Fotografia, de modo que, nos anos seguintes, Joaquim participa de distintas formas das ações realizadas pela Funarte. Paiva aparece na programação dos anos 1980 como palestrante e expositor; assim como recebe os primeiros catálogos das mostras de fotografia realizadas na Galeria de Fotografias da Funarte, mesmo vivendo fora do país.

2.2 O desenvolvimento da coleção

“A fotografia para mim é um ato de liberdade, de afirmação, de beleza e de ruptura.”

Joaquim Paiva (2004)

O ato de colecionar em uma época em que a fotografia ainda não era entendida como arte, apenas como um retrato da realidade, foi um ato de extrema coragem, ousadia e que, de certa forma, criou uma nova possibilidade de valorização da fotografia no Brasil. Olhar para a fotografia como um meio de expressão, não apenas de retrato do real, mas de criação e reflexão sobre a realidade, expressão de uma identidade: essa foi a grande ousadia do colecionador ao ver e apostar desde o início nesse movimento, que era nosso, um movimento de tomada de consciência, de conscientização.

Em um primeiro momento, a coleção reflete a valorização da imagem da identidade brasileira, questões colocadas em pauta desde a primeira convocatória nacional de fotógrafos realizada em 1979 pelo Núcleo de Fotografia. “Nossa Gente” é uma exposição que, ao inaugurar a galeria de fotografias da Funarte, inaugura ao mesmo tempo uma busca pela imagem de um povo, uma cultura, um país. Quem éramos nós, qual rosto poderia nos representar? Havia uma necessidade de realizar esse inventário brasileiro a partir da fotografia, quais raças, etnias, tons de pele, mitos e identidades culturais nos pertencem?

O anseio da fotografia brasileira era de redescobrir qual era essa imagem do Brasil, quem éramos, para além do que representavam de nós e por nós. Isso é evidente nas primeiras seleções de fotografias realizadas a partir de convocatórias nacionais pelo Núcleo de Fotografia. Somos constituídos de diversidade, da fusão de raças e de multiplicidade cultural e social. Temas que são identificáveis nas pesquisas visuais que deram origem às fotos de índios do Parque Indígena do Xingu, de Milton Guran e Lélío Facô; os trabalhadores rurais, de João Urban; as prostitutas, de Miguel do Rio Branco; as crianças de barro, de Araquém Alcântara, entre outras, trabalhos que correspondiam a esse primeiro momento de reconhecimento da fotografia brasileira, no qual se valorizaram os retratos da diversidade da nossa gente brasileira.

Foi a partir desse olhar para nós mesmos, a nossa realidade, nossa gente, que a fotografia nacional despertou para uma expressão pessoal. Esta extrapolava os limites da representação do real, uma das limitações impostas ao fotojornalismo, ser um retrato fiel da realidade. Questionamentos que já haviam sido discutidos anteriormente na fotografia brasileira modernista, quando experiências abstracionistas levaram à perda total do referente na fotografia e a composições abstratas, como, por exemplo, nos trabalhos de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho.

Contudo, foi nas décadas de 1980 e 1990 que a fotografia brasileira surge como uma pulsão criativa de extrema variedade. Em uma época em que a grande força era o fotojornalismo, pensam-se e se apresentam novas possibilidades para a fotografia. O olhar é a principal ferramenta de interpretação da realidade, e desta buscava-se mostrar e conhecer a ampla diversidade cultural, identitária, racial, mitológica e religiosa do país. Os ecos dos gritos de liberdade – que no passado questionaram a prisão em relação à função de retrato da realidade vinculada à fotografia – ressoaram nos anos 1980 em propostas de autenticidade expressiva como interpretação do real.

A busca da identidade e a valorização do nacional, o cinema novo, o tropicalismo, a fusão da cultura popular na construção artística foram catalisadores de uma nova forma de se pensar e fazer arte nos anos 1970 e 1980. A ação de Joaquim foi inspirada no projeto de valorização da nossa cultura e identidade, assim como na utilização da fotografia como meio para expressões artísticas e pessoais. As fotografias adquiridas por Joaquim nos primeiros anos 1980 eram selecionadas de acordo com seu interesse em determinado projeto fotográfico para além da simples reportagem fotojornalística, como declarou:

[...] o distanciamento me fez ver que havia no Brasil toda uma produção fotográfica autoral e de qualidade que ia muito além do fotojornalismo – sinônimo praticamente da fotografia brasileira nos anos 70 – e cujo veículo de comunicação eram jornais e revistas. A produção autoral era a que me interessava e minha aposta em concentrar nela o colecionismo se revelou acertada (PAIVA, 2009).

As primeiras aquisições da Coleção se deram nos anos 1978, quando Joaquim Paiva compra, em uma grande exposição vista na Venezuela³⁰, duas fotografias da fotógrafa americana Diane Arbus³¹. Desta conhecera o trabalho em uma grande exposição que visitou em 1974 em Londres em sua primeira viagem à Europa a caminho do Canadá. A escolha por Arbus é reafirmada para Joaquim, quando, em viagem por Nova York, no mesmo período, compra o livro de Susan Sontag: *On Photography*, instigado pela crítica no *New York Times Review of Books*.

Joaquim se identifica com a análise das fotos de Diane realizada por Sontag: “expressava seu repúdio ao que era público [...] convencional, seguro, reconfortante – e chato – em favor do que era privado, escondido, feio, perigoso e fascinante”³². Motivado com a leitura de Sontag e consciente da carência de publicações sobre fotografia nos anos 1980 no Brasil, Joaquim resolve traduzir o livro para o Português. Dessa forma, inicia a tradução espontaneamente, conseguindo publicar o livro no país pela editora Arbor, em 1981, com o título *Ensaaios Sobre Fotografia*.

A longa intimidade com o livro de Sontag, nos meses em que fui ao pouco traduzindo-o, me proporcionou uma base teórica e conceitual que influenciou a minha compreensão da fotografia e a minha visão de mundo através da fotografia. Foram determinantes para mim conceitos como: ‘...a fotografia constitui uma interpretação do mundo, bem como a pintura ou o desenho; [...]’ Mas sobretudo talvez: ‘... a insistência em que o ato de fotografar é antes de mais nada a expressão de um temperamento, e apenas secundariamente a de uma máquina, sempre foi um dos temas principais em defesa da fotografia’ (PAIVA, 2002).

As primeiras fotografias da coleção brasileira, fotos de Miguel do Rio Branco, entraram na coleção no ano de 1978, época em que o colecionador residia na Venezuela. Em uma viagem de férias ao Brasil, Joaquim compra as fotos que já havia encomendado desde Caracas: três retratos em cores, de autoria de Miguel do Rio Branco, retratos de mulheres da periferia de distintas partes do Brasil (figuras 27, 28 e 29). Miguel estava entre

³⁰ A exposição: “Dez Fotógrafos Norte-Americanos foi realizada no museu de Arte Contemporânea de Caracas, na Venezuela, organizada pela Malborough Gallery, de Nova York.

³¹ As fotos de Diane Arbus inauguraram a coleção estrangeira, seguidas das fotos de Ansel Adams que Joaquim adquiriu em viagem aos Estados Unidos, no ano de 1980. Apesar de haver adquirido fotos de alguns fotógrafos venezuelanos, nos anos 1978 e 1979, a coleção estrangeira não vingou nos anos 1980; foi a partir de 1995 que Paiva adquire fotos estrangeiras de maneira mais sistemática, realizando comodato das fotos estrangeiras com o MAM em 2011, um total de 413 de 122 fotógrafos.

³² SONTAG, Susan apud PAIVA, *Revista Fotóptica*, São Paulo, 1982.

os selecionados que participaram da exposição “Nossa Gente”, realizada em 1979 pela Funarte, como também os fotógrafos: João Urban, Nair Benedicto, Ana Regina Nogueira, Antonio Saggese, Penna Prearo, Walter de Carvalho, Marcos Santilli, Milton Guran, Rogério Reis, Antônio Augusto Fontes e Paulo Rubens Fonseca, entre outros. Os fotógrafos mencionados também foram escolhidos por Joaquim e incluídos na coleção nos anos seguintes.



Figura 27: Miguel do Rio Branco, 1978



Figura 28: Miguel do Rio Branco, 1978



Figura 29: Miguel do Rio Branco, 1978

O ensaio realizado por Miguel do Rio Branco nos anos 1980 no Pelourinho na Bahia: a série Maciel, foi exposto na primeira exposição individual da Galeria de Fotografias do Núcleo: “Nada Levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno” – 1981. Joaquim Paiva adquiriu quatro fotografias do Maciel no ano de 1983. O trabalho de Miguel era pautado em uma busca do fotógrafo de captar a partir da realidade e das possibilidades técnicas da fotografia um discurso pessoal. Segundo o autor,

A fotografia tem um compromisso com o real, esse compromisso não é necessariamente panfletário, é algo entre você e o real. Você, sua vida, personalidade, seu ser e a realidade ambiental. Como se vai utilizar a fotografia, é outro negócio. A fotografia é principalmente uma arte visual. [...] O principal não é o Pelourinho, não é o Maciel. O principal é o artista se expor através da realidade retrabalhada. É o seu eu aparecer ali, no real (RIO BRANCO in PAIVA, 1989a, p. 79).

Segundo Joaquim Paiva, no início dos anos 1980 no Brasil, a fotografia documental é predominante. Contudo, fotógrafos como Rio Branco realizam a partir do retrato do real leituras interpretativas que vão muito além da mera documentação, “pois propiciam, através de suas imagens, uma multiplicidade de leituras e metáforas que transcendem os limites estreitos do tema em si” (PAIVA, 1985). Dessa forma, identificamos, no decorrer das aquisições do colecionador, um esforço em valorizar fotógrafos que representassem, a partir de seus projetos, seja profissionais ou pessoais, novas possibilidades de linguagem para a fotografia brasileira.

O trabalho no prostíbulo de Maciel, realizado por Miguel Rio Branco, retrata o clímax da decadência e da decrepitude, as cicatrizes da vida e da dor, toda uma visão do fotógrafo, irremediavelmente pessimista, diante de um mundo de profundos contrastes de riqueza e pobreza, justiça e injustiça, onde a igualdade é intangível. O pessimismo de Miguel, por sua vez, parece tocar o desespero, quando se apropria ele de uma inscrição de uma parede do Maciel: Nada levarei quando morrer. Aqueles que me devem que me paguem no inferno (PAIVA, 1985).



Figura 30: Miguel do Rio Branco – Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

As atividades de mapeamento e valorização da fotografia brasileira exercidas pelo Núcleo de Fotografia da Funarte³³ nos anos 1980 e 1990, ao promoverem o encontro de fotógrafos, produtores culturais, curadores, educadores e amantes da fotografia, entre outros, ampliaram a discussão e exposição da fotografia no país. Foi um período em que se discutiu com muita paixão e efervescência a fotografia nacional, um momento único e contagiante, revelador de grandes nomes e estimulador da criação da Coleção Joaquim Paiva, marco da transição que a fotografia brasileira estabelecia no caminho de valorização entre representação e interpretação subjetiva da nossa realidade.

Ao retornar ao Brasil, em 1981, Joaquim inaugura sua participação na programação do Núcleo de Fotografia em um debate com Humberto Medeiros, sobre o livro *Ensaio Sobre Fotografia*, que recém traduzira. Os anos que se seguiram do retorno de Paiva a Brasília, período em que viveu na cidade por oito anos consecutivos, foram o momento no qual a coleção foi sendo ampliada e diversificada com aquisições sistemáticas, configurando um corpo de obras e fotógrafos que crescia a cada ano. Interessado pelo

³³ Descrevemos as intensas atividades realizadas pelo Núcleo de fotografia da Funarte, no primeiro capítulo desta pesquisa.

momento presente mais que pela fotografia do passado³⁴, o colecionador busca inserir-se no meio fotográfico e conhecer os fotógrafos e seus trabalhos, pesquisa em jornais e visita frequentemente exposições, além de participar ativamente das atividades realizadas pelo Núcleo de Fotografia da Funarte.

O que me possibilitou adquirir foi o fato de que ninguém nunca tinha pensado em valorizar a fotografia, quer dizer, o que se valorizava sempre, no colecionismo de forma geral, é aquilo que é antigo. [...] Mas o meu grande barato sempre foi o momento presente, sempre foi a contemporaneidade. Esse sempre foi o meu desafio. E isso estava de acordo com a minha realidade financeira, quer dizer, é muito mais fácil colecionar algo contemporâneo, [...] mas quando você tem um certo olho, eu acho que tenho esse olho, você detecta o valor dos trabalhos independentemente das pessoas serem famosas (PAIVA, 1994).

O mapeamento imagético do Brasil, realizado pelos fotógrafos nos anos 1980, é uma reflexão da fotografia sobre a cultura e a identidade brasileira. Da mesma forma, inicia-se um caminho sem volta de utilização da fotografia como forma de expressão subjetiva, sensível, para além da captura do real, caminho que foi identificado e valorizado tanto pelo Instituto Nacional da Fotografia quanto pelo colecionador Joaquim Paiva. Eles criaram possibilidades de exposição e valorizaram a fotografia criativa, ou melhor, a fotografia como um ato de criação.

Nos anos de 1979 a 1982, as principais atividades do Núcleo³⁵ posterior Instituto Nacional da Fotografia (1984), conforme tratado no primeiro capítulo, foram de mapeamento dos fotógrafos do país e de reivindicações pautadas na questão da regulamentação da profissão de fotojornalismo e direitos autorais. Assim como de realização de palestras e exposições na Galeria de Fotografia da Funarte a partir de convocatórias nacionais, acervos históricos e propostas individuais. A abertura ao debate com a comunidade fotográfica foi também um ponto importante das ações promovidas pelo Núcleo.

As convocatórias das exposições coletivas foram realizadas para os projetos: “Nossa Gente” e “Lazer” (1979), “Visita do papa ao Brasil” e “Classe Média Brasileira”

³⁴ Joaquim chegou a adquirir algumas fotografias mais antigas, como as de Felipe A. Fidanza, 5 fotografias de vistas do Belém do Pará ao final do séc. XIX. Contudo, seu interesse pelo antigo parou por aí.

³⁵ Lista completa das atividades do Núcleo e Instituto, por décadas, em quadros em anexo.

(1980) e “O Trabalho” (1982). Na mesma galeria, foram realizadas algumas exposições de arquivos históricos, como os de Augusto Malta (1980) e Hermínia de Mello Nogueira Borges (1981), como também as primeiras exposições individuais de Miguel Rio Branco (1980), Regina Alvarez (1981), Sebastião Barbosa (1981), Sebastião Salgado (1982) e “Cartemas: a Fotografia como Suporte de Criação”, de Aloísio Magalhães (1982). Outras exposições coletivas realizadas pela Funarte procuraram retratar temas da época, por exemplo: “Brasília Sonho do Império, Capital da República”, de Luis Humberto e Martins Pereira (1981), e, ainda, “Auto-Retrato”, coletiva nacional de 73 fotógrafos brasileiros (1981), “Figuras e Cenas do Carnaval”: Walter Firmo, Humberto TDC, João Poppe e Ricardo de Holanda (1982) e a mostra “Exteriores” (1982), da qual Joaquim Paiva participou.

A “I Semana Nacional da Fotografia” foi realizada no Rio de Janeiro em agosto de 1982. A tônica do debate era em torno da valorização da profissão; o resultado foi uma carta dos fotógrafos com reivindicações formais³⁶. Discussões como fotolinguagem e direito autoral incrementaram o debate; a exposição “Painel das Regiões” realizava uma mostra coletiva de fotógrafos do país. Os livros lançados: “Sebastião Salgado – Fotografias”, “Quatro Fotógrafos de Publicidade”, “Cartemas: A Fotografia como Suporte de Criação” e “Tempostal – A Fotografia nos Postais de 1900 a 1920”, da coleção Antônio Marcelino, inauguram os lançamentos diversos que o Núcleo realiza ao longo da sua gestão.

Em 1983³⁷, o Instituto Nacional de Fotografia realizou entre as exposições individuais: “Intuições em preto e branco”, de Antonio Augusto Fontes e Américo Vermelho; “Documentando raízes – polacos e judeus”, de João Urban e Sergio Zalis, e “Cravo Neto: fotografia esculturas”, de Mario Cravo. No mesmo ano, as palestras e conferências realizadas no Instituto revelam uma discussão ainda forte sobre fotojornalismo e direitos autorais. Temas novos como a história da fotografia e a leitura de

³⁶ A carta dos fotógrafos resultante da “I Semana de Fotografia” foi estudada no capítulo 1 desta dissertação.

³⁷ As atividades realizadas pelo Núcleo e Instituto da Fotografia encontram-se detalhadas em quadros em anexo.

imagens contemporâneas foram discutidos por Mauricio Lissovsky e Stefânia Brill, respectivamente.

A “II Semana Nacional da Fotografia”, realizada em Brasília, em agosto de 1983, inaugura um número maior de exposições, entre elas: “Fundo neutro e meus personagens” e “Bahia”, de Mario Cravo Neto, “Sebastião Salgado – fotografias”, “Via Sacra: Juazeiro”, de Joaquim Paiva, “Outdoor Mulher”, de Carlos Fadon Vicente, e “Fotografias”, de Luiza Venturelli e André Dusek. A mostra “Nossa Gente”, coletiva de 97 fotógrafos brasileiros, é reapresentada na Semana. As palestras discutiram mercado de trabalho, antropologia visual e a permanência de materiais fotográficos (ver quadros em anexo). Foi realizada a oficina de “Fotojornalismo” com Luiza Venturelli e Milton Guran. A primeira mostra regional, que privilegia os fotógrafos da região, o “I Foto Centro-Oeste”, com 63 fotógrafos, objetivava dar visibilidade aos trabalhos locais; entre os selecionados, o próprio Joaquim e os fotógrafos que entraram na coleção: Adonai Rocha, Alain Barki, Márcio Barros, Juan Pratginestós, Paula Simas, Orlando Brito, Thomas Hoang, Salomon Cytrynowicz, Rosary Caldas Esteves, Kim-ir-Sem Pires Leal, Júlio Bernardes, Arthur Costa.

O I Foto-Centro Oeste congrega 63 fotógrafos e será inaugurada no dia 15 de agosto na Galeria Oswaldo Goeldi da FUNARTE. [...] O Núcleo não pretende considerar essa exposição como totalmente representativa do centro-oeste, mas ela constitui, sem dúvida alguma, um importante marco numa proposta de trabalho que aspira a um aperfeiçoamento gradativo – que receberá grande alento quando o intercâmbio regional que aspiramos se torne realidade. A comissão que selecionou os trabalhos para o I Foto Centro-Oeste foi integrada por Zeka Araújo (representante do Núcleo de Fotografia da Funarte/Rio), Milton Guran (Agil Fotojornalismo), Carlos Terrana (Editor de fotografia da Revista Cultura), Luis Humberto (coordenador do centro de criatividade Sarah) e Joaquim Paiva (fotógrafo) (FUNARTE, 1983a).

O Núcleo de Fotografia, ao realizar um mapeamento dos fotógrafos do país, estabelece uma rede de comunicação entre profissionais, artistas, curadores, galerias, estudiosos e produtores culturais. Começam a surgir os agentes que, dentro do campo fotográfico, são autorizados a selecionar aqueles fotógrafos que têm mais valor. É nesse contexto que surge o colecionador, interessado em participar do processo de valorização da fotografia nacional e disposto a encontrar, dentre o leque de opções, aqueles trabalhos que mereciam destaque.

Além das exposições e mostras de fotografia, o Núcleo realizava apoios e parcerias a diversos projetos de fotografia que existiam pelo país. No ano de 1983, por exemplo, foram apoiados os seguintes projetos: “Fotografia Expressão Pessoal”, no Centro Cultural SP, o “I Encontro Mineiro de fotografia”, em Belo Horizonte, a palestra de preservação e pesquisa fotográfica para bibliotecários, arquivistas e coordenadores de projetos fotográficos: Associação de fotógrafos da Bahia, curso: “O uso da linguagem fotográfica”, no MAM/RJ. Exposições realizadas na Galeria de Fotografias começam a realizar um itinerário por todo o país, como é o caso das mostras: “Nossa Gente”, “Lazer”, “Antonio Teixeira”, entre outras.³⁸

No ano de 1983, a Coleção Joaquim Paiva começa a ganhar corpo com as aquisições realizadas ³⁹. Fotógrafos que foram destacados pelo Instituto Nacional da Fotografia, seja por terem sido selecionados nas mostras coletivas, como Orlando Brito (selecionado na mostra “Nossa Gente”, 1979), Luis Humberto (selecionado na mostra “Lazer”, 1979, e na mostra “Classe Média”, 1980), Antonio Sagesse (selecionado na mostra “Classe Média”, 1980), Carlos Fadon Vicente (selecionado na mostra “O Trabalho”, 1982), Ivan Lima (selecionado na mostra “O Trabalho”, 1982), seja por realizarem exposições individuais, como é o caso de Mario Cravo Neto, Sebastião Salgado e Regina Alvarez, foram também incluídos na coleção. Os outros fotógrafos adquiridos em 1983 foram Adonai Rocha, Juvenal Pereira, Carlos Terrana, Alair Gomes, Cassio Vasconcellos e Luiz Carlos Felizardo. Em entrevista, o colecionador declara quais foram as suas formas de entrar em contato e selecionar os fotógrafos que seriam incluídos na coleção:

Eu comecei a fazer a coleção procurando fotógrafos que já eram conhecidos, como, por exemplo, Miguel do Rio Branco; logo em seguida, o Mario Cravo Neto. Aí, quando eu vim morar em Brasília, procurei os fotógrafos que eram mais conhecidos daqui, que eram o Luis Humberto e o Milton Guran. Assim, foi pelo fato de eu conhecer os fotógrafos, seja pessoalmente, seja por saber de sua importância no panorama fotográfico brasileiro que eu procurava telefonar, escrever e aí eu encomendava (PAIVA, 1994).

³⁸ Lista completa das atividades do Núcleo e Instituto, por décadas, em quadros em anexo.

³⁹ Verificar quadro de aquisições da coleção nas décadas de 1980 e 1990, em anexo.

O fotógrafo baiano Mario Cravo Neto, cujas fotografias foram a primeira aquisição de Joaquim, em 1983, já era conhecido internacionalmente desde os anos 1970. Filho do escultor Mario Cravo Filho, o fotógrafo estudou fotografia nos Estados Unidos e artes plásticas na Europa. As fotografias de Mario, expostas na “II Semana Nacional da Fotografia”, em Brasília, “Fundo Neutro e meus Personagens”, são composições quase escultóricas, retratos de corpos nus em *performances*, com uma forte referência à cultura e mitologia afro-brasileira. As fotos de Cravo Neto estão muito além do documento da realidade, situando a fotografia dentro de um campo de investigação estética que ressignifica a realidade, ou melhor, cria a partir dela campos de reflexão e criação artística. Com as palavras dele próprio: “fotografia é uma palavra-chave, um conceito novo. Fotografia é a luz do sol e a luz do espírito, a sombra é o outro lado [...]” (CRAVO NETO in PAIVA, 1989b, p. 170).

Destacamos, a seguir, alguns dos trabalhos que foram adquiridos por Joaquim nos anos 1983, procurando identificar as especificidades que cada projeto de fotografia teve de acordo com o fotógrafo. O conjunto das aquisições foi em grande parte coerente com os destaques realizados pela Funarte. Fotógrafos já conhecidos, como, por exemplo, Miguel do Rio Branco e Mario Cravo Neto, conforme as palavras do próprio colecionador, entraram na coleção já sendo valorizados dentro campo fotográfico.

É esse também o caso de Sebastião Salgado, que, na época, já era fotojornalista de uma grande agência americana: a Magnum. Carlos Fadon Vicente e Cassio Vasconcellos foram incluídos na coleção, apesar de virem a ter destaque maior no Núcleo de Fotografia, anos mais para frente. Alair Gomes era fotógrafo, pesquisador das artes e das ciências, realizou um trabalho completamente autêntico de retratos de homens na praia de Ipanema, um dos fotógrafos dos quais Joaquim adquiriu um maior número de fotos, trezentas e noventa e nove, ao longo dos anos (1983-1995). Alair participou das ações da Funarte como palestrante e foi um dos sete fotógrafos na mostra internacional em Paris, “Corpo e Alma”, ambos em 1985.



Figura 31: Mario Cravo Neto
Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

A chamada para a exposição de Mario Cravo Neto na “II Semana nacional da fotografia” revela a valorização do novo olhar; ele utiliza fragmentos da vida para constituir uma linguagem artística particular por meio da fotografia:

Alguns anos a atrás, na procura de um suporte de fundo para iniciar uma série de retratos fotográficos, Mario Cravo Neto descobriu, nas velhas e usadas lonas que vestem as cargas dos caminhões, um mundo de tons e texturas elaboradas lentamente pela ação do uso e do tempo, dando origem a Fundo neutro e meus personagens, exposição que, junto com Bahia, do mesmo fotógrafo, pode ser vista na Galeria da Empresa dos Correios e Telégrafos de Brasília (FUNARTE, 1983b).

A Funarte publica a análise de Moracy de Oliveira – crítico de fotografia que começa a se destacar em vários textos e citações da época – sobre o fotógrafo:

Mario Cravo Neto é um dos raros fotógrafos brasileiros que pode ter a sua evolução acompanhada através de sucessivas mostras que realiza. No fundo neutro criado pela velha lona de caminhão ele projeta suas imagens. Elas são imaginárias, nascidas do nada, um engano que a fotografia não permite ao reproduzir objetos e seres em traços domesticamente reconhecíveis. Como escultor, ele parte da matéria, só que no caso não tão bruta, de um corpo humano ou de seu detalhe, e o

modela silenciosamente com as luzes, às vezes baixas, outras vezes intensas, realçando suavemente os contornos ou destacando a agressividade de um gesto, a beleza ampliada de uma textura de pele e a harmoniosa passagem de tons entre o modelo e o fundo (OLIVEIRA, 1982).

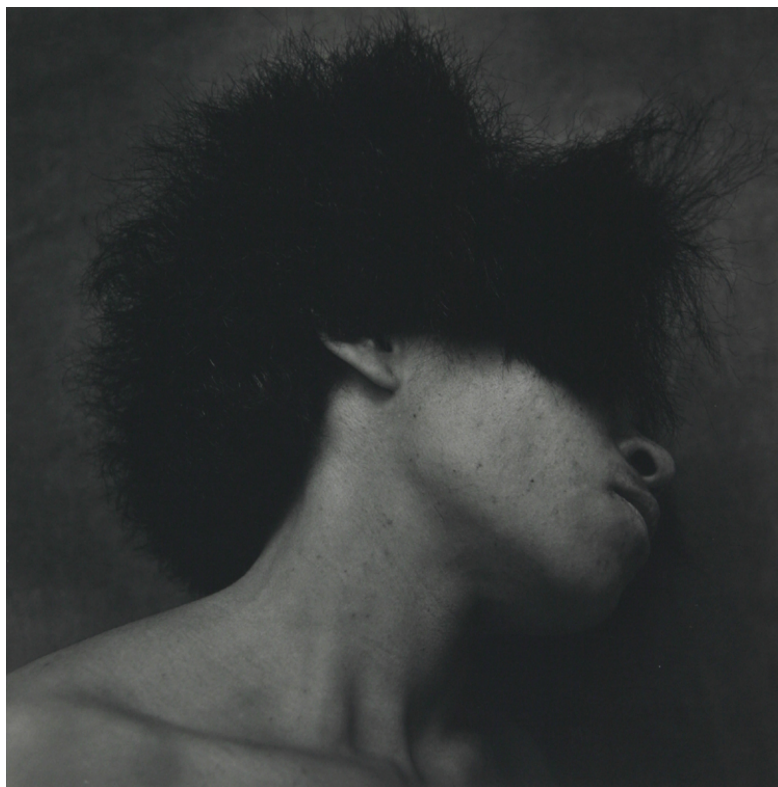


Figura 32: Mario Cravo Neto
Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

Sebastião Salgado recebeu grande destaque com a realização de exposição na galeria de fotografias do Núcleo e a reapresentação da mesma mostra na “II Semana Nacional da Fotografia”.

Com um excelente trabalho que sempre demonstrou uma preocupação com o homem, Salgado é contratado pela Magnum, tendo a sorte de flagrar o atentado ao presidente Reagan quando cobria 100 dias do seu governo. As fotos foram publicadas em todo o mundo e lhe proporcionaram a realização de um velho sonho, o de passar oito meses fotografando profissionalmente e quatro aprofundando temas do seu interesse. É dessa segunda fase que resultou esta exposição, já apresentada na Galeria do Núcleo da FUNARTE, em setembro passado (FUNARTE, 1983c).

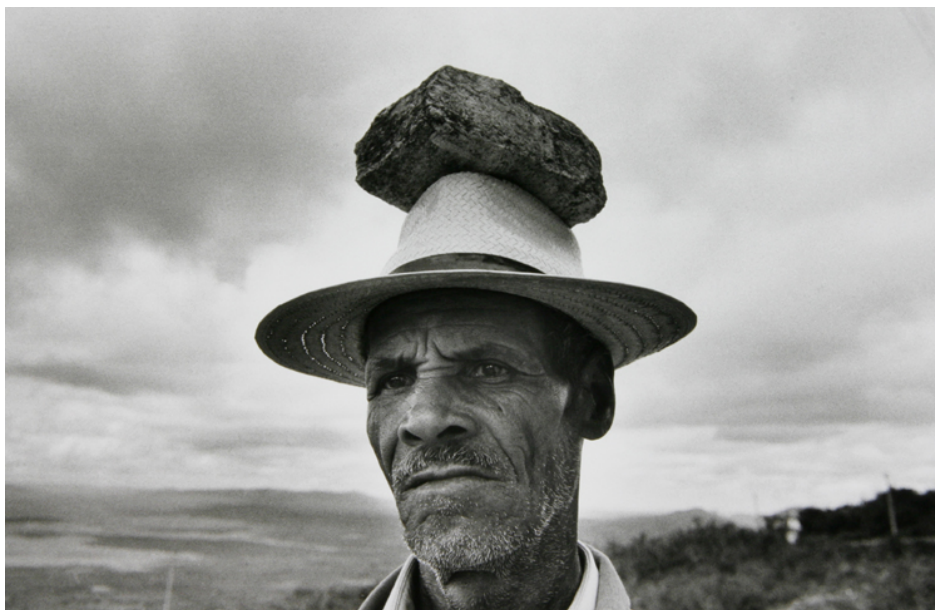


Figura 33: Sebastião Salgado
Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

Em texto sobre a proposta humanista de Sebastião Salgado, o *release* do Núcleo destaca a fala do próprio fotógrafo: “Eu venho do terceiro mundo, para mim seria imoral preocupar-me apenas com a estética” e também: “Minha fotografia tem o sentido de enobrecer o homem, lhe dar dignidade, caso contrário não merece ser feita” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1994).

A mostra “Fotografia sem câmara” realizada pela fotógrafa e educadora Regina Alvarez foi levada a cabo pelo Instituto na II Semana, em Brasília, na biblioteca central. Uma mostra que trazia para o público fotos realizadas com latas e caixas utilizadas como câmaras escuras artesanais. A imagem resultante produzida de forma rudimentar a partir de papel era parte da ideia de simplificar e democratizar acesso para a realização de fotografias:

Desenvolvo – diz Regina – um trabalho alternativo que procura desmistificar a arte fotográfica como uma atividade de elite, restrita a profissionais e amadores cada vez mais interessados na sofisticação e no consumo. [...] O objetivo é voltar às origens, com a vantagem da criança ou o adulto redescobrirem a fotografia criando uma nova linguagem (ALVAREZ, 1983).



Figura 34: Regina Alvarez
Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

Os trabalhos de Juvenal Pereira, Ivan Lima e Orlando Brito, aquisições do mesmo ano na Coleção Joaquim Paiva, remetem à busca pela face dessa gente brasileira, mostrando a diversidade cultural e social que distanciam e aproximam povos e regiões do país. São estudos documentais e de denúncias das dificuldades diversas do nosso povo. Um olhar que amplia a realidade nacional ao refletir outras realidades que coexistem em nosso país para além das capitais: a população rural, a seca do nordeste, a pobreza.



Figura 35: Juvenal Pereira - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983



Figura 36: Ivan Lima - Fotografia incluída na Coleção
Joaquim Paiva em 1983



Figura 37: Orlando Brito - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

Orlando Brito recebeu destaque pelo seu trabalho como fotojornalista e pela criatividade conceitual com que revelava as contradições do cenário político em Brasília, fotografias que também foram inseridas na coleção.



Figura 38: Orlando Brito - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

Luis Humberto já era, nos anos 1980, um fotojornalista conhecido em Brasília. Em 1979, participa da mostra “Lazer do Núcleo de Fotografia; no ano seguinte, é convidado pela Funarte para realizar a palestra “Tendências e contradições da fotografia brasileira contemporânea” e é também selecionado na mostra “Classe Média”. Em 1981, lança seu livro *Brasília: Sonho do império, capital da república*, pelo Núcleo de Fotografia, e realiza a palestra “Auto edição de livros de fotografia”. Em 1983, Humberto realiza a palestra “Fotojornalismo e a Experiência do Jornal de Brasília”, na Funarte de Curitiba. No mesmo ano, é lançado pelo Núcleo seu livro: *Fotografia Universos e Arrebaldes*, inaugurando a coleção “Luz e Reflexão”.

Acreditar na real significação da fotografia como meio extremamente rico para atuarmos criticamente sobre o nosso tempo, seja apela ação na esfera do documento direto ou pelo depoimento que poderemos eventualmente produzir a partir da nossa visão pessoal, apoiada por uma capacidade de invenção, em tese inesgotável. [...] Liberada do compromisso com o óbvio e da visão primeira, ela se torna mais rica pela possibilidade de mostrar nuances ou mesmo faces mais inteligentes ou intrigantes de realidade que, mal exploradas, poderiam parecer vulgares (HUMBERTO, 1983, p. 58, 61).



Figura 39: Luis Humberto - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

Universos e Arrebaldes é uma coletânea de diversos artigos escritos por Luis Humberto, que na época já era reconhecido no meio fotográfico como militante das causas da fotografia. A luta era tanto pela valorização da profissão quanto pela liberdade de criar a partir do ato de fotografar.

O encontro da linguagem pessoal só pode ser alcançado a partir do momento em que, maduramente, aceitamos nossos limites e desenvolvemos nossas capacidades potencialmente mais promissoras, a partir do exercício continuado e sempre renovado da visão limpa. Sem nenhum compromisso, a não ser com a nossa integridade (HUMBERTO, 1983, p. 71).

O trabalho de Carlos Fadon Vicente é um dos trabalhos mais distintos do conjunto das fotografias adquiridas em 1983 por Joaquim Paiva: um questionamento em relação ao poder da imagem publicitária feito ao reproduzir e montar novos *outdoors*. Sobre apropriações e recriações fotográficas, o colecionador exalta:

Fotografia é tudo o que está impresso em material foto-sensível, é a foto de reportagem, de estúdio, ou o 'portrait', é a foto 3x4, o porta-retrato, o 'out-door', é a foto de jornal, na revista ou nos livros; é a foto com técnicas ligadas ao passado, como o cianótipo, ou calótipo, a goma bicromatada, o fotograma ou rayograma, hoje denominadas técnicas alternativas; é a foto tirada sem câmara, com a latinha de chá ou de band-aid (PAIVA, 1985).



Figura 40: Carlos Fadon Vicente - Fotografias incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983



Figura 41: Cassio Vasconcellos
Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

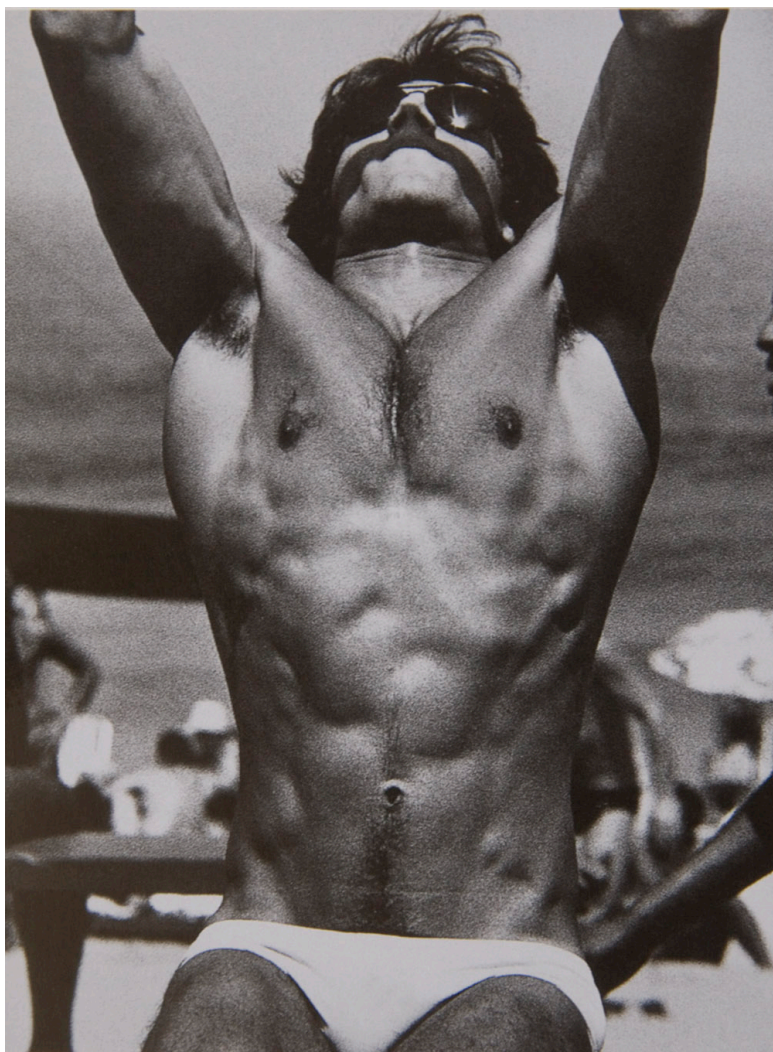


Figura 42: Alair Gomes
Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1983

No ano de 1984, as principais exposições realizadas na Galeria de Fotografias da Funarte são as exposições coletivas, nas quais encontramos fotógrafos que posteriormente integraram a coleção: “Visões Urbanas”, de Cristiano Mascaro, Vilma Slomp e Luiz Carlos Felizardo, e “Vestígios”, de Leonardo Carneiro, Martin Streibel e Roosevelt Campos Nina. Dentro do projeto Itinerância, começam a viajar pelo país as mostras regionais, “I Foto Centro-Oeste” e a “I Foto Sul”, inaugurada na “III Semana Nacional da Fotografia”, além de outras exposições, como a de Juvenal Pereira “Brasil, meu Olhar Enternecido”. No mesmo ano, foi lançado o “Concurso Marc Ferrez de fotografia”; entre os selecionados, reconhecemos dentro da coleção os projetos: “Presença Norte-Americana

no Brasil”, de Américo Vermelho, e “A arquitetura, a Madeira, Alvenaria e Concreto da Região Sul”, de Leopoldo Plentz.

Lançado em maio de 1984, [...] o concurso Marc Ferrez para distribuição de bolsas de apoio à produção e pesquisa na área da fotografia recebeu 265 projetos, vindos de todo o Brasil, impressionando o júri pelo seu nível qualitativo. [...] A comissão julgadora – formada por Pedro Vasquez, representando a Funarte, Assis Hofman, fundador da agência Fotocontexto e editor do jornal Fotorepórter, do Rio Grande do Sul; Thomas Farkas, professor da escola de Comunicação e Arte da USP e membro do conselho editorial da revista Fotóptica; Arlindo Machado, professor da PUC e crítico de fotografia da Folha de São Paulo; e Moacyr R. de Oliveira, crítico de fotografia no jornal A tarde (FUNARTE, 1984b, p. 2).

A “III Semana Nacional da Fotografia”, executada em agosto de 1984, em Fortaleza, no Ceará, realizou, entre as exposições individuais, algumas das quais verificamos integrantes da coleção: “Intuições em Preto e Branco”, de Antonio Augusto Fontes e Américo Vermelho; “Ensaio no Tempo”, de Walter Firmo e de Ricardo Malta. A coletiva “São Paulo, Gigante Intimista” revelou nomes, como Cassio Vasconcelos, Iatã Canabrava e Juvenal Pereira, entre outros. Foram realizadas exposições coletivas e mostras das regiões, tendo sido inaugurada a “I Foto Sul”. Profissionais que se destacaram em distintas áreas de atuação dentro do campo fotográfico são convidados a realizar palestras na Funarte. Citamos, por exemplo, “Ensaio no Tempo”, de Walter Firmo; “Fotografia Universos e Arrebaldes”, de Luis Humberto; “Fotografia em Publicidade”, de Chico Albuquerque; “Fotolinguagem”, de Antonio Augusto Fontes e Walter Firmo; “Preservação e Produção Fotográfica Contemporânea”, de Sergio Burgi.

Entre as aquisições realizadas por Joaquim no ano de 1984⁴⁰, os fotógrafos Marcos Santilli, João Urban e Milton Guran já haviam sido selecionados na mostra coletiva “Nossa Gente” (1979), assim como Rogério Reis, que também foi selecionado na mostra “Visita do Papa ao Brasil” (1980), junto com Julio Bernardes. O tema da gente brasileira é ainda bastante presente nessa seleção de fotógrafos.

⁴⁰ A lista completa das aquisições da Coleção Joaquim Paiva por data da entrada encontra-se em quadro em anexo.

Marcos Santilli trabalhava desde os anos 1970 como fotojornalista e recebeu em 1981 uma bolsa da Guggenheim Foundation. O projeto contemplado era para realizar um ensaio em andamento sobre Rondônia. O objetivo de Santilli era encontrar um método próprio para além do que fizera como fotógrafo da *Revista Veja* e expressar as contradições do lugar, que sofria grandes transformações sociais no confronto entre a comunidade local e a modernidade. “Como encontrar um método que englobasse todo esse universo de temas e que desse continuidade, unidade, correspondência ao todo? Essa tem sido a minha preocupação trata-se de encontrar-se um caminho próprio, dentro de um tema brasileiro bastante complexo” (SANTILLI in PAIVA, 1989c, p. 82).

Semelhante grau de consciência diante da realidade crua e de desalento em face da destruição irrefreável revela Marcos Santilli na apresentação de sua exposição ‘Nharamnaa’ que significa a apropriação da terra em suruí [...] São fotografias fortes as de Santilli e belas, onde a realidade se lança de tal forma desnudada que parece até surreal. Isto me traz à memória o caráter misteriosamente ambíguo da fotografia, dividida que é entre o seu compromisso mecânico com o real e a verdade de um lado e a sua inescapável tendência, do outro lado, de tornar bela e patética essa mesma realidade, ganhando assim seu lugar entre as artes (PAIVA, Joaquim in Fotoquerência ou Fotografia Brasileira Atual, Sinopse das palestras realizadas na IV Semana Nacional da Fotografia, Belém, PA, INFoto, FUNARTE, 1985a).



Figura 43: Marcos Santilli - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1984



Figura 44: João Urban - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1984



Figura 45: Rogério Reis - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1984



Figura 46: Julio Bernardes - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1984

Milton Guran já era conhecido em Brasília, atuou como jornalista e fotojornalista, foi uma voz ativa no planalto na luta pela regulamentação da profissão de fotógrafo, no início dos anos 1980. Questionava o artificialismo da mídia: “O que acontece no fotojornalismo no Brasil é que, em primeiro lugar, o país é completamente mascarado [...]” (GURAN in PAIVA, 1989d, p. 16). E viu na fotografia uma possibilidade de expressão: “A fotografia me revelou a possibilidade de interpretar o mundo, a partir da minha percepção, e de dialogar através de outro instrumento que não a palavra” (GURAN in PAIVA, 1989d, p. 16).



Figura 47: Milton Guran - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1984

Em 1985, o já Instituto de Fotografia da Funarte realiza entre as exposições coletivas: “Fotografismo”, “Portfólios”, “Figuras e Cenas do Carnaval” de João Poppe, Humberto TDC, Ricardo de Holanda e Walter Firmo. A exposição “Momento Sucessório Brasileiro 1984/1985” foi uma coletiva de 66 fotógrafos sobre o momento político que retratou a campanha das diretas até a eleição de Sarney. Entre os fotógrafos selecionados reconhecemos um grande número que já estava na coleção ou que foram adicionados nos anos seguintes. Entre eles, Américo Vermelho, André Dusek, Antônio Augusto Fontes, Evandro Teixeira, Ivan Lima, Julio Bernardes, Leopoldo Plentz, Nair Bendicto e Orlando Brito.

No mesmo ano, o Instituto realiza uma primeira mostra internacional⁴¹ denominada “Corpo e Alma”, a fim de concretizar o intercâmbio estabelecido com os franceses ao realizar na Galeria de Fotografias da Funarte a exposição “*Photographie France Aujourd’hui*”. Foram sete artistas-fotógrafos⁴² brasileiros selecionados: Alair Gomes,

⁴¹ Duas exposições internacionais de fotógrafos brasileiros já haviam sido realizadas por outras iniciativas, que não da Funarte, na França no Centro Georges Pompidou, em Paris: A fotografia Contemporânea da América Latina (1982) e Brasil dos Brasileiros (1983).

⁴² Para Roberto Pontual, curador da mostra “Corpo e Alma”, as exposições anteriores realizadas na França priorizaram o exotismo clichê da imagem do Brasil, “Que é observar em nós só as nossas marcas de superfície e, ainda por cima, tudo num mesmo magma de sol, mar, palmeiras, primitivismo, instinto à solta, miséria generalizada, feiúra, matreirice, bagunça, sujeira e malandragem [...] Querem de nós

Ligia Pape, Lole de Freitas, Mario Cravo Neto, Vera Chaves Baarcellos e Hugo Denizart, para representar o país no festival *Moi de la Photo*⁴³, em Paris. É com grande entusiasmo que a mostra foi apresentada pelo coordenador do Instituto:

O estabelecimento de um intercâmbio da produção fotográfica a nível internacional é uma das maiores aspirações do Instituto Nacional da Fotografia (INFoto), pois acreditamos que, abrindo as portas do exterior, estamos dando uma boa oportunidade para a reciclagem e aprimoramento dos nossos fotógrafos. E, divulgando a fotografia brasileira além das nossas fronteiras, estamos contribuindo para que seu valor seja reconhecido de modo inequívoco no cenário artístico mundial (FUNARTE, 1984d).

Ainda em 1985, foi realizada a “IV Semana Nacional da Fotografia”, em outubro, em Belém, no Pará. Entre os palestrantes, Joaquim Paiva é convidado e junto com Pedro Vasquez discutem a “Fotografia Brasileira Contemporânea”. Alair Gomes e Cristiano Mascaro debateram sobre “Aspectos da Linguagem Fotográfica”. Entre as exposições realizadas, destacamos a de Leopoldo Plentz: “Fotografias” e a coletiva regional “I Foto-Nordeste”. A oficina “Vivendo as Imagens” foi proferida por Claudio Feijó, Miguel Chikaoaka e Rino Marconi, fotógrafos também integrados na coleção anos mais à frente. Sobre a oficina, a Funarte propõe:

Oficina voltada para o desenvolvimento do indivíduo como ser consciente de uma observação crítica e agente produtor e modificador de sua cultura. [...] Este trabalho não tem como propósito formar fotógrafos mas dar uma visão nova da fotografia como linguagem, como expressão pessoal profunda. A matéria prima utilizada com toda ênfase é a própria luz, e a revelação procurada é a da luz interna (FUNARTE, 1985b).

Com o passar do tempo, o diplomata foi tornando-se colecionador e sendo reconhecido como tal no meio fotográfico: “É evidente que com o tempo a ideia do colecionismo foi se tornando mais sólida, eu fui tomando mais consciência do que é uma coleção, qual o significado dela. Inclusive percebendo a importância e a função social de uma coleção” (PAIVA, 1994). No ano de 1985, dentre as aquisições realizadas por

sempre uma refeição exótica? [...] Insistindo nos aspectos documentais, a fotografia brasileira exibida por duas vezes no centro Pompidou, mesmo quando da mais alta qualidade, não dava conta direta de um segundo vetor igualmente essencial na produção fotográfica. Vale dizer, o da fotografia enquanto linguagem de arte, fundadora de seus próprios signos, fatos, leis e processos. A fotografia do artista-fotógrafo” (FUNARTE, 1984c).

⁴³ “Mês da Foto” é um festival de fotografia que começou nos anos 1980 em Paris, que se tornou um evento bienal e é ainda realizado.

Joaquim, alguns fotógrafos já eram conhecidos pelo Instituto Nacional da Fotografia: Américo Vermelho, Antonio Augusto Fontes, Leopoldo Plentz, Elza Pedrosa, André Dusek e Ricardo Campos, este último sendo revelado pelo Instituto anos mais tarde.

O que me permitiu fazer essa coleção foi o fato de eu estar no meio fotográfico, conhecer as pessoas, ter acesso a elas. Eu não era um estranho no ninho, eu não era apresentado como um grande comerciante, um grande fazendeiro, um grande industrial, ou um advogado. Não era nada disso, eu era uma pessoa do meio, eu era o Joaquim Paiva (PAIVA, 1994).

As fotografias de Américo Vermelho e Leopoldo Plentz, escolhidas pelo colecionador, foram extraídas dos projetos que haviam sido premiados no concurso “Marc Ferrez”, em 1984, pela Funarte. Américo Vermelho realiza um trabalho crítico em relação à predominância da cultura americana em nosso país. O aspecto crítico e de denúncia já era uma tendência de valorização dentro do meio, especialmente em se tratando de crítica à vida política e às desigualdades sociais. Foi realizada em grande parte por fotojornalistas, como os já citados Sebastião Salgado, Orlando Brito, Ivan Lima, Marcos Santilli, João Urban, Julio Bernardes e Carlos Fadon Vicente.



Figura 48: Américo Vermelho - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1985

A afirmação da identidade brasileira passou pela reafirmação das nossas especificidades, como também realizando uma crítica às formas de dominação

estrangeiras. Joaquim buscou as diferentes manifestações de afirmação de identidade e de crítica às dependências, que motivaram a realização de distintos projetos de fotografos brasileiros nos anos 1980.

A proposta do fotógrafo Américo Vermelho, eterno andarilho por esse Brasil urbano, cada vez mais hipnotizado pelo poder, a afluência e o consumismo de moldes americanos, se desenvolve com base nos signos da influência norte-americana. Como todos sabem, vivemos em um país capitalista de periferia, umbilicalmente vinculado às ideologias do ocidente, dilacerado entre o desejo e a necessidade de identificar-se crescentemente com as metrópoles e a dificuldade de assimilar e integrar, de forma mais profunda e eficaz sua especificidade tropical, latino-americana, mestiça, bruta, forte (PAIVA, 1985).

As fotografias de 1985, adquiridas por Joaquim, têm a multiplicidade de propostas como característica. Além do trabalho crítico como o de Américo Vermelho, temos também o classicismo de Leopoldo Plentz, a criatividade de Elza Pedrosa e a temática da gente brasileira, em André Dusek e Ricardo Campos, tendências distintas de utilização da fotografia que também foram valorizadas pela Funarte.



Figura 49: Leopoldo Plentz - Fotografia incluída na Coleção

Joaquim Paiva em 1985



Figura 50: Elza Pedrosa - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1985



Figura 51: André Dusek - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1985



Figura 52: Ricardo Campos - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1985

As exposições que destacamos em 1986, realizadas pelo Instituto, das quais os fotógrafos foram incluídos na coleção em momentos distintos, são: “José Medeiros – 50 anos de Fotografia” e “Fantasias”, de Zeka Araújo e Rogério Reis. A coletiva “A imagem do Corpo Nú” tem a participação de Ana Regina Nogueira, Antonio Sagesse, Ilana Lanski, Joaquim Paiva, Malu Dabu Frota, Orlando Azevedo, Paulo Gil, Paulo Pires, Sérgio Duarte. O projeto itinerância leva a distintas regiões do país as exposições “Momento Sucessório Brasileiro”, “Fotografismo”, “BH 24 horas” e “Arnaldo Pappalardo – Fotografias” (fotógrafo incluído na coleção em 1984). O “II prêmio Marc Ferrez”, dentre 120 fotógrafos inscritos, selecionou os trabalhos: “Monografia sobre linguagem fotográfica”, de Ivan Lima, e “Shopping-Center: uma Imagem de Espelhos”, de Antonio Sagesse. Entre os critérios de seleção, a atualidade da proposta de Sagesse, segundo a comissão de seleção, enquanto “crítica de uma faceta pós-industrial e consumista da sociedade brasileira.”

Disputado com 55 concorrentes de todo o Brasil, o paulista Antonio Sagesse e o carioca Ivan Lima venceram o 2º concurso Marc Ferrez [...] Shopping center, uma imagem de espelhos foi o tema escolhido por Sagesse. A comissão julgadora, formada por Walter Firmo (diretor do INFoto), Carmen Vargas (coordenadora de ensino e pesquisa deste Instituto), Antonio Augusto Fontes, Joaquim Paiva e Silvano Santiago, concedeu a ele a bolsa destinada a ensaio fotográfico (FUNARTE, 1987b, p. 2).

A “V Semana Nacional da Fotografia”, realizada em Curitiba, em agosto de 1986, realizou diversas exposições. Entre os fotógrafos que entraram na coleção, destacamos: “Instalações”, de Rochele Costi; “Interiores e não Esqueça de Levar o Mapa”, de Luiz Carlos Felizardo; “Fotografias Recentes e Sul do Brasil” e “Caleidoscópio de Imagens”, de Augusto Cury, Carlos A., Juvenal Pereira e Paulo Fontes. Entre os palestrantes: Joaquim Paiva, que junto com Boris Kossoy, novamente discute “A Fotografia Brasileira Contemporânea”. “A Composição da Imagem” foi discutida por Ivan Lima, em oficina realizada.

No ano de 1986, o número de fotógrafos incluídos na coleção foi bem menor em comparação com os outros anos. Destacamos os trabalhos de Kenji Ota e Duda Bentes. Deste último, Joaquim escolheu o trabalho de denúncia da fraude, que era comum, na época, na votação da Câmara. Neste caso, a fotografia reflete o colecionador e se torna documento de denúncia capaz de modificar a realidade, outro ponto que também o cativou nas aquisições dos anos 1980.

A veracidade contida na fotografia feita pelo repórter crítico, em contraposição a versão oficial dos acontecimentos, pode gerar celeumas nacionais. Isto foi o que ocorreu em junho de 1985, quando o fotógrafo Duda Bentes, da Ágil fotojornalismo, flagrou sete deputados, durante a votação, na Câmara, da lei que regulamentou as eleições, previstas para novembro de 1985, ao manipularem indevidamente os botões de votação do plenário (PAIVA, 1985).

As fotos foram publicadas em diversos jornais e resultou na decisão de troca de equipamento de votação, a fim de evitar fraudes futuras. Já a fotografia de Kenji, um dos projetos selecionados no “I Concurso Marc Ferrez”, é uma pesquisa sobre os meios e processos alternativos em Fotografia.



Figura 52: Duda Bentes - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1986



Figura 54: Kenji-Ota - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1986

As exposições realizadas pelo Instituto Nacional da Fotografia, em 1987, revelam uma aproximação com a fotografia latino-americana; são realizadas exposições de

fotógrafos mexicanos e cubanos. Os fotógrafos nacionais que têm destaque são Zeka Araújo e Rogério Reis, uma das primeiras parcerias em um trabalho coletivo, “Fantasias”. “Imagens por Computação Gráfica” é uma exposição realizada por Carlos Fadon Vicente e Milton Montenegro. A exposição coletiva “Revelação – Dez Jovens da Fotografia Brasileira” tem a participação de Bettina Musatti, Claudia Laborne, Eduardo Kalif, Felipe Goifman, Flávio Souza, Marcelo Tabach, Masao Goto Filho, Octavio Cardoso, Walter Barreto e Wladimir Fontes. Entre estes nomes, alguns integraram a coleção. “Doce Suor Amargo” é a nova exposição individual de Miguel do Rio Branco do ano. O projeto Itinerância realiza as exposições: “A margem do Olhar”, de Luiz Braga, e “José Medeiros – 50 anos de fotografia”, ambos incluídos na coleção em épocas distintas.

A “VI Semana Nacional da Fotografia” foi realizada em Ouro Preto, MG, em agosto de 1987. Com uma grande quantidade de palestras, a semana realizou um debate com nomes que se destacaram a seguir: “A teoria e a Prática Fotográfica”, de Cristiano Mascaro e Juan Carlos Aramayo; “A técnica como Linguagem”, de Luiz Carlos Felizardo; “A Fotografia e o Cinema”, de José Medeiros e Walter Carvalho; “A Fotografia em Preto e Branco”, de Leopoldo Plentz; “Fotografia de Rua, O Ato de Fotografar”, de Carlos Moreira; “Leitura Crítica da Imagem”, de David Zingg, José Albano, Luis Humberto e Walter Firmo. Entre as oficinas, “Oficina de Retoque”, de José Albano; “Processos Alternativos dentro da Fotografia”, de Marcelo Kraiser; e “Vivenciando as Imagens Fotográficas”, de Claudio Feijó. O Instituto realiza, durante a VI Semana, o simpósio “Subsídios para a Produção de uma Crítica Fotográfica no Brasil”, na 39ª reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em Brasília. Os palestrantes foram Joaquim Paiva, Pedro Vasquez e Humberto Medeiros.

As fotografias adquiridas pelo colecionador no ano de 1987 revelam os distintos olhares os quais os fotógrafos transformaram em expressão pessoal na fotografia e que foram valorizados pelo colecionador. O retrato da gente brasileira está presente nas fotos de Aristides Alves, Luiz Braga, Walter Firmo e Zeka Araújo, enquanto o panorama das cidades é realizado por Cristiano Mascaro. O nu artístico é tema das fotos de Paulo Pires e Paulo Gil. O humor é trabalhado nas fotos de Marcelo Tabach, e o silêncio, nas composições de Pedro Vasquez. Ana Regina Nogueira retrata a classe média brasileira. E, ainda, trabalhos que transitam mais no universo da construção da imagem, propondo a

reapropriação de negativos em Rosângela Rennó ou intervenções nas cópias em Rochelle Costi.



Figura 55: Aristides Alves - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1987



Figura 56: Luiz Braga - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1987

Em Walter Firmo, as pessoas aparecem muito à vontade, e descontraídas diante da câmara para a qual posaram. A direção de Firmo, ao ensaiar a cena, é tão bem conduzida que é difícil imaginar que a foto tenha sido preparada de antemão. E os compositores Clementina de Jesus ou Pixinguinha se mostram a nós com uma naturalidade, em uma pose de

entrega sem reservas à câmara do fotógrafo, que temos a impressão de que o fotógrafo e o músico já são velhos amigos (PAIVA, 1985).



Figura 57: Walter Firmo - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1987



Figura 58: Zeka Araújo
Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1987



Figura 59: Cristiano Mascaro
Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1987

As fotos de Paulo Gil e Paulo Pires escolhidas por Joaquim fizeram parte da exposição “A imagem do Corpo Nú”, realizada pela Funarte, em 1986. “Paulo Gil persegue relevos e texturas, em detalhes de corpos embranquecidos por uma luz que tende a reduzi-los a gesso, a mármore, a pedra [...]” (PESANHA, 1986, p. 12).



Figura 60: Paulo Gil - Fotografia incluída na
Coleção Joaquim Paiva em 1987

Paulo Pires faz a luz desvelar o corpo, em algumas de suas fotos – as mais convencionais, embora muito belas – os corpos aparecem iluminados, esculpidos admiravelmente pela luz, roubados à escuridão por uma luz exterior. Noutras a luz parece vir de dentro dos corpos (PESANHA, 1986, p. 13).



Figura 61: Paulo Pires - Fotografia incluída na Coleção Joaquim
Paiva em 1987

A atitude ousada de Joaquim de adquirir fotografias, motivado pela efervescência fotográfica dos anos 1980 e 1990, em grande parte devido aos grandes encontros, semanas e eventos promovidos pelo Instituto Nacional de Fotografia, foi de carácter tão inovador quanto a das ações que eram realizadas pela Funarte. A surpresa que Joaquim proporcionava aos fotógrafos, na época iniciantes, como, por exemplo, Rosangela Rennó (adquiridas as primeiras fotos em setembro de 1987), ao propor a compra de seus trabalhos é reveladora do olhar visionário e astuto do colecionador.



Figura 62: Rosangela Rennó - Fotografia incluída na Coleção
Joaquim Paiva em 1987



Figura 63: Marcelo Tabach - Fotografia incluída
na Coleção Joaquim Paiva em 1987

A visão da realidade, condicionada pela nossa cultura é relativa e subjetiva. Sobre as fotografias que Pedro Vasquez fez de Niterói, [...] Trata-se de uma apreensão intimista daquela Niterói que fica do outro lado da Baía, em fotografias silenciosas e quietas. É o reencontro com o refúgio romântico do poeta da ‘Elevação’ Baudelaire – que procura um lugar ideal, além deste mundo, e onde tudo é luxo, calma e voloptuosidade (PAIVA, 1985).



Figura 64: Pedro Vasquez - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1987

No ano de 1988, o Instituto realiza as exposições individuais de nomes já inseridos na coleção: Sebastião Salgado: “Sahel, o Homem em Abandono e Outras Américas”; Aristides Alves: “Fotografias”; e Marcos Santilli: “Madeira Mamoré: Imagem e Memória”. As coletivas “Dois em Um – Luz, Cor e Experimentação” tiveram a participação de 17 fotógrafos escolhidos a partir de convocatória nacional da Galeria da Funarte com um total de 130 portfólios enviados; entre os escolhidos estão Rosangela Rennó, Jean Guimarães, Samuel Kruchin, Ricardo Campos e Marcos Bonisson, fotógrafos também incluídos na coleção em períodos distintos (verificar no final desta dissertação em quadros III, a ordem de entrada dos fotógrafos na coleção).

O “III Marc Ferrez”, prêmio de fotografia, com o tema “A Face Negra na Sociedade Brasileira”, teve um total de 93 inscritos. Dentre eles, foram selecionados os seguintes fotógrafos: Eduardo Bentes Monteiro, Iatã Canabrava, Jean Remy Davée Guimarães, Luiz Braga, Ricardo Salcedo Mitriani, Rosary Caldas Esteves Pereira e Ruy

Varella. Foi um ano de poucas aquisições da coleção Joaquim paiva, apenas quatro fotógrafos foram incluídos na coleção: Rosary Esteves, Gal Oppido, A. Dorgivan e Maria Helena Krause.

A VII Semana Nacional da Fotografia foi realizada no Rio de Janeiro, em novembro de 1988. As discussões caminhavam para a imagem eletrônica, holografia e computação gráfica. Entre as oficinas: “A fotografia Independente”, com Rogério Reis; “Fotografia de Moda”, com Cláudia Jaguaribe; “Linguagem Fotográfica”, com Clóvis Loureiro; “Linguagem e Edição da Fotografia em Cor”, com Pedro Lobo.

A VII Semana Nacional da Fotografia, destacam-se em seu calendário as 13 oficinas de trabalho em áreas distintas do campo fotográfico, que contribuem cada vez mais para o aperfeiçoamento e formação dos profissionais da área. Vale lembrar ainda a realização de um ciclo de palestras “A fotografia expandida, novas tecnologias da produção da imagem” onde foram discutidos o aperfeiçoamento do vídeo, a holografia e a computação gráfica (FUNARTE, s/d).



Figura 65: Rosary Esteves - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1988



Figura 66: Gal Oppido - Fotografia incluída na Coleção
Joaquim Paiva em 1988

Em 1989, as exposições realizadas pelo Instituto foram “Brasil, cenários e personagens”, coletiva de 57 fotografos; “Mulheres Fotógrafas anos 80”, coletiva de 35 fotógrafas; “Prêmio Esso de Fotografia”, retrospectiva; “Fotógrafos Brasileiros Residentes no Exterior” e “A Mecânica do Desejo”, de Antônio Sagesse. No mesmo ano, foi realizada a última Semana Nacional de Fotografia no mês de novembro em Campinas – SP. As palestras trataram de aspectos da história da fotografia, particularmente a de Hercules Florence, por Boris Kossoy, preservação de acervos com Sergio Burgi e organização de acervos com Cassia Mello da Silva.

O papel da Fundação Nacional de Artes (Funarte) no final da década de 1970 e no decorrer da de 1980 – período cuja ação presenciei e da qual pude participar – foi fundamental para o avanço da fotografia no Brasil, como resultado de uma política de Estado. Graças à iniciativa federal, as diversas regiões brasileiras se descobriram e se integraram por meio de Semanas Nacionais de Fotografia que, entre 1982 e 1989, se realizaram, [...] Os fotógrafos se conheceram tomaram contato direto com os respectivos trabalhos, participaram de workshops profissionais, viram exposições de fotografia brasileira, assistiram a palestras e debates – em uma palavra: conectaram-se, quando não existia a rede mundial de computadores (VASQUEZ, 2010).

No mesmo ano, as aquisições da coleção foram: Orlando Azevedo, Renata Falzoni, Walter Barreto, Luiz Eduardo Achutti, Rubens Mano, Claudio Edinger, Mazda Perez, Evandro Teixeira, Samuel Kruchin

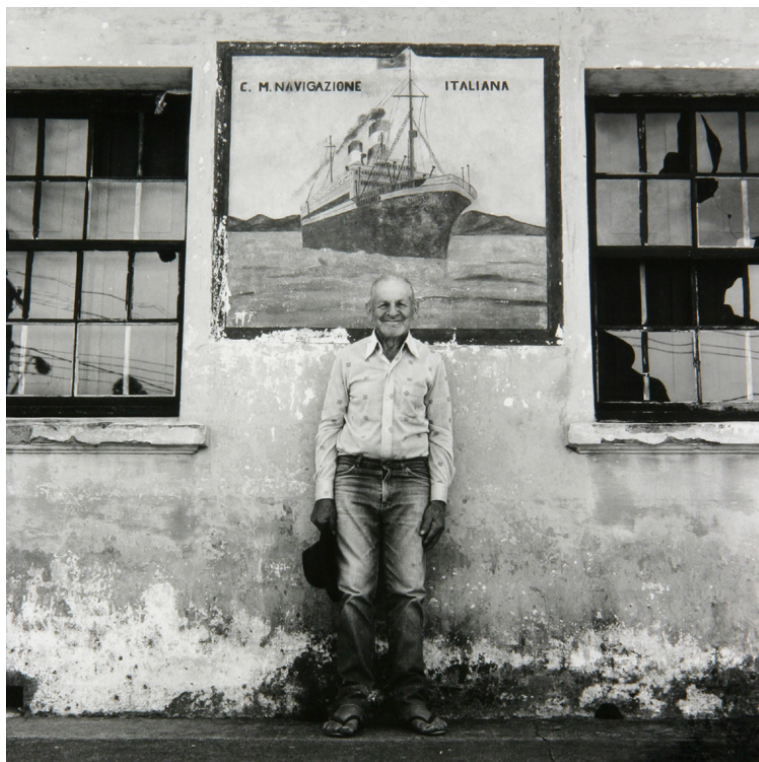


Figura 67: Orlando Azevedo - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1994



Figura 68: Luiz Eduardo Achutti - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1989



Figura 69: Renata Fazolini - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1994



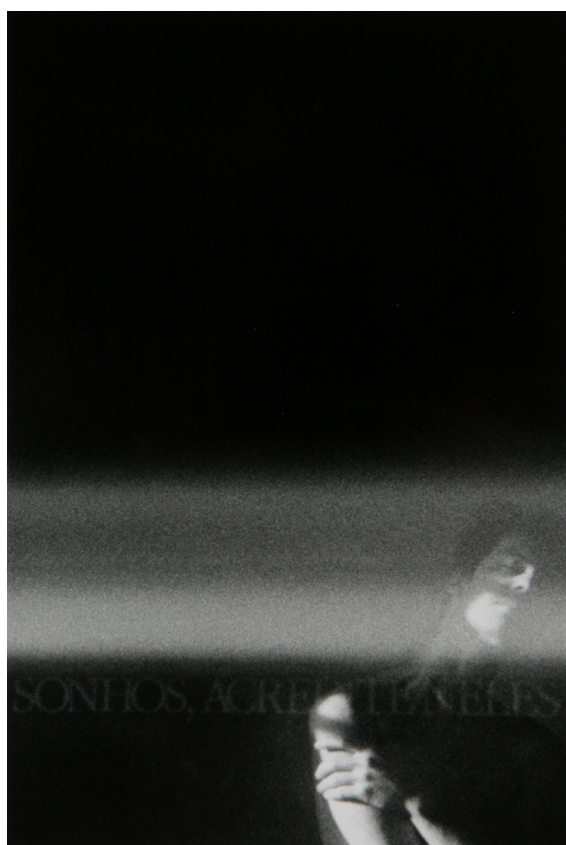
Figura 70: Evandro Teixeira - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1994



Fotografia 71: Mazda Perez - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1994



Fotografia 72: Claudio Edinger - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1989



Fotografia 73: Walter Barreto - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1994

Nos anos 1990, com a eleição de Fernando Collor para a presidência do Brasil, a cultura sofreu grandes cortes, a própria Funarte foi temporariamente extinta, e o Instituto de Fotografia, infelizmente, foi desativado. A criação do Ministério da Cultura procurou recuperar o espaço para as artes, no entanto o Instituto Nacional da Fotografia havia sido extinto definitivamente, sendo criada uma área de fotografia dentro da nova Funarte, mantendo algumas ações em prol da fotografia, sobre a gestão de Ângela Magalhães. O esforço de Ângela, que esteve nas equipes do Núcleo e do Instituto da Fotografia durante praticamente todo o período de sua existência, foi enorme, pois ela tentou manter algumas das conquistas que haviam sido realizadas, na tentativa de não deixar as ações em prol da fotografia se extinguirem de vez.

É notável a diminuição das ações que foram realizadas nos anos 1990 na fotografia brasileira pela Funarte. Foi o exato momento da transição do Instituto Nacional da Fotografia para Área de fotografia. Somente uma exposição foi realizada, “Um olhar sobre o sudeste”, coletiva de 59 fotógrafos, e a palestra sobre fotojornalismo nos anos 80 – as agências independentes, realizada pela própria Ângela Magalhães no encontro com curadores da Bienal de Fotografia de Rotterdam, na Holanda. As exposições “Cartier Bresson – Sebastião Salgado fotógrafos”, realizada na casa França-Brasil e “Espelho rebelde”, no MAM, foram realizadas em parceria com a Funarte.

No ano de 1991, foram feitas algumas exposições em parceria com outras instituições, como, por exemplo, a realizada no Parque Lage, RJ. Palestras discutiram “A Fotografia e o Discurso do Real”, com Annateresa Fabis, e “Fotografia e Sociedade no Brasil”, com Pedro Vasquez. O prêmio Marc Ferrez foi mantido e, em sua quarta edição, teve um total de 203 inscritos e projetos selecionados de autoria dos seguintes fotógrafos: Antonio Augusto Fontes, Carlos Humberto TDC, Claudio Feijó, Jean Guimarães, Rosangela Rennó e Pedro Vasquez.

A coleção de Joaquim Paiva continuou a ser ampliada, apesar de que nos anos 1990 apenas foram incluídos três fotógrafos: Marcos Vinícios Cunha, Jean Guimarães e Zé de Boni, e, no ano de 1991, apenas um fotógrafo: Eduardo Castanho. Foi no ano de 1992 que o colecionador retorna a realizar um número maior de aquisições, entre estas de fotógrafos que já haviam participado de seleções da Funarte, são estes: Mauren Bisilliat, Iatã

Canabrava, Paula Simas, Claudio Feijó, Vilma Slomp e Nair Benedicto. Joaquim reconhece a importância das realizações do Instituto de Fotografia como uma instituição fomentadora da fotografia brasileira:

A realização das Semanas Nacionais da Fotografia promovidas pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), do Ministério da Cultura, no transcorrer da década passada, e o seu desdobramento multiplicador e fertilizante em outras semanas e eventos estaduais e internacionais propiciou aos fotógrafos brasileiros a oportunidade de melhor se conhecerem em sua diversidade de gerações e propostas, e de se interessarem mais pela produção nacional e internacional (PAIVA, 1994).



Fotografia 74: Jean Guimarães - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1990

No ano de 1992, entre as ações da Área de Fotografia, destacamos as exposições “Máscaras da Bahia”, de Aristides Alves; “Assim é se lhe parece”, de Antônio Augusto Fontes; e “Todo dia é dia de índio”, de Milton Guran. O prêmio Marc Ferrez teve um total de 96 inscritos e 6 trabalhos selecionados, dos fotógrafos Antônio Claudio de Carvalho, José Caldas, Flávio Lobos Martins, Júlio Bernardes, Pedro Lobo e Sérgio Zális.



Fotografia 75: Zé de Boni - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1990



Fotografia 76: Eduardo Castanho - Fotografia incluída na
Coleção Joaquim Paiva em 1992

Consideramos que a coleção têm uma configuração bastante eclética, que, no decorrer dos anos 1990 e 2000, foi ampliada e tornou-se ainda mais diversificada. Joaquim

explica que escolhe as fotografias normalmente com os fotógrafos, procura aquelas que viu em exposições, catálogos, revistas e livros, prefere um conjunto de imagens a uma foto só, pois considera o conjunto mais revelador da visão do fotógrafo (PAIVA, 1997). As fotos podem ser de diversos formatos, cor ou preto e branco, com técnicas distintas e não privilegia temas. Quando consultado sobre sob quais critérios adquiria fotos para sua coleção, Paiva explica:

Escolho as imagens com base na importância do fotógrafo, na qualidade técnica e estética do seu trabalho, na consistência (força), coerência (equilíbrio) e uniformidade (visual e temática) do trabalho, no comprometimento do fotógrafo com a sua obra, e no interesse de fazer sempre da coleção uma vitrine da riqueza e diversidade da produção fotográfica brasileira (PAIVA, 1997).

Ao ser consultado sobre quais seriam os critérios para se formar uma coleção, Joaquim responde que o critério fundamental é o da qualidade das imagens e a importância do trabalho do fotógrafo em sua época ou posteriormente. O processo de formar uma coleção é também revelador dos critérios que serão adotados, e considera que a missão do colecionador é aumentar a coleção, conservá-la e divulgá-la.

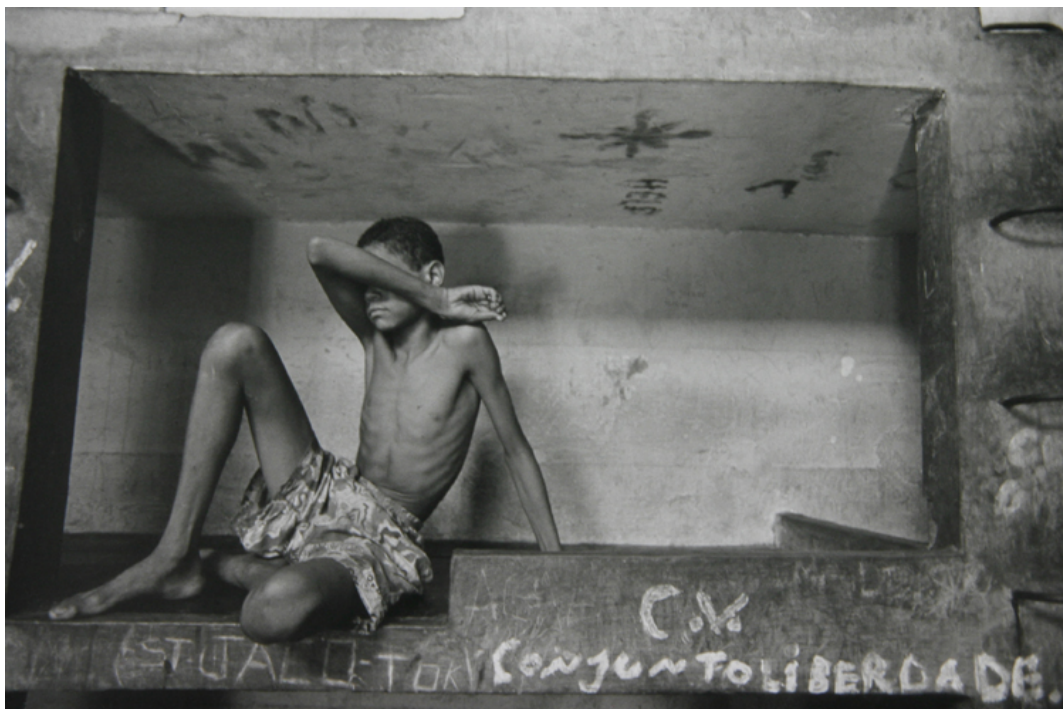
A coleção se constrói, foto a foto, série a série; o trabalho do fotógrafo se revela e seu posicionamento perante a vida, a realidade, se forma em sua obra; a obra do fotógrafo e a do colecionador se edificam, a coleção é da vida um espelho, reflexo de imagens. As imagens sobreviverão a nós – é o que almeja o colecionador, seduzido, como o fotógrafo, pelo desejo de buscar, escolher, guardar, acumular. [...] por ser o ato de colecionar um ato de generosidade, de preocupação com o passado, o presente e o futuro, com a memória e o legado, com o diálogo entre gerações, com a construção de uma identidade, seja pessoal, coletiva, cultural ou nacional. Para a afirmação da identidade, o papel do artista é primordial e assim é o do fotógrafo e o do colecionador (PAIVA, 1993).



Fotografia 77: Maureen Bisilliat - Fotografia incluída na
Coleção Joaquim Paiva em 1992



Fotografia 78: Iatã Canabrava - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1992



Fotografia 79: Paula Simas - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1992



Fotografia 80: Claudio Feijó - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1992



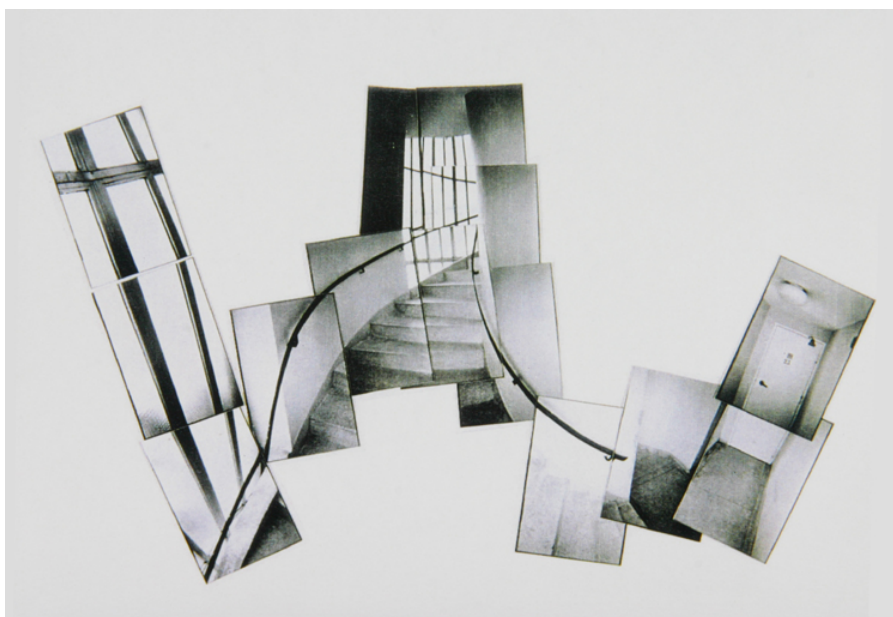
Fotografia 81: Vilma Slomp - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1992

A fotografia para mim tem uma utilização ampla. O que dá para fazer com a fotografia, com o que vai se documentando é infinito. [...] a gente tem é que buscar novos caminhos, ver onde cabe a fotografia, ampliar o seu uso neste país. [...] A fotografia é algo incomensurável, não dá para definir o seu potencial, seu poder. É algo muito forte, poderoso. [...] A fotografia é uma coisa contundente, apesar disso, às vezes é muito simples, corriqueira (BENEDICTO in PAIVA, 1989e, p. 165, 166).



Fotografia 82: Nair Benedicto - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1992

Em 1993, a Área de fotografia da Funarte resiste e tenta retomar alguns projetos como o antigo “Itinerância”, promovendo a exposição de Milton Guram “Todo Dia é Dia de Índio”, na prefeitura de Cascavel, no Paraná. Entre as exposições, “Paisagem Mágica”, de Zé de Boni, “Pinceladas e Luz”, de Cássio Vasconcellos, são de fotógrafos que foram inseridos na coleção. O “VI prêmio Marc Ferrez” tem um total de 59 inscritos e 5 fotógrafos selecionados, entre eles Zeka Araujo e Paula Gomes Sampaio. Entre as aquisições de Joaquim, Geraldo de Barros e Lucia Mindlin Loeb.



Fotografia 83: Lucia Mindlin Loeb - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1993

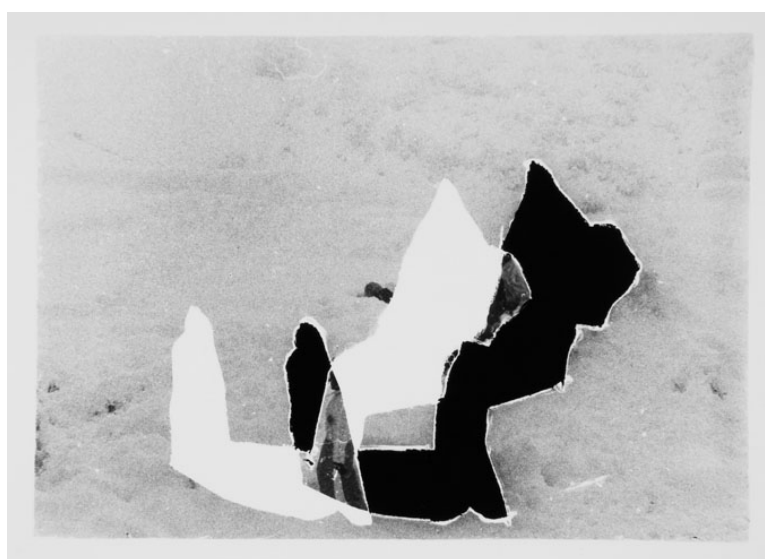


Figura 84: Geraldo de Barros - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1993

Entre as exposições de 1994 promovidas pela Área de fotografia, destacamos: “Medium”, de Carlos fadon Vicente; “*Hommage a Trois*” – exposição comemorativa dos 15 anos da Funarte, com Zeka Araújo, Pedro Vasquez e Walter Firmo; “Quem Somos Nós”, de Celso Oliveira e Thiago Santana; Leopoldo Plentz e Maurício Simonetti – “Fotografias” e Ruth Lifschits – “Fotografias”. O “VII prêmio Marc Ferrez” teve um total de 133 inscritos e 3 trabalhos selecionados; entre os projetos: “O preto no Branco”, exposição de Cesar Barreto; e “Filhos do Rosário em Nome do Pai”, de Eustáquio Neves. As aquisições da coleção foram Elza Lima Paula Sampaio e Guy Veloso.



Figura 85: Elza Lima - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1994



Figura 86: Guy Veloso - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1994



Figura 87: Paula Simas - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1994

Os fotógrafos que se destacaram no processo de identificação da Funarte foram, ao longo dos anos, tornando-se cada vez mais reconhecidos e conquistaram espaços diversos em momentos distintos dentro na instituição. No ano de 1994, a Área de fotografia realizou

seleção de portfólios para exposições entre os 38 selecionados: as exposições “Libertinos/libertários”, de Alair Gomes, Cassio Vasconcellos, Ernesto Neto, Marcos Bonisson e Miguel do Rio Branco; e a exposição “Fotofagia”, com Cão Guimarães e Eustáquio Neves, confirmaram a recorrência de nomes já citados anteriormente, na sua maioria presentes na coleção.

No ano de 1995, foram realizadas as exposições da seleção de portfólios feita em 1994, além do “VIII Prêmio Marc Ferrez de fotografia”, com um total de 5 projetos selecionados, dos quais “Casulo”, de Antonio Sagesse; “Os Caminhos da Fé”, de Tiago Santana; “Notas Sobre a História da Fotografia”, de Cezar Bartholomeu e; “A representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, de Fernanda Magalhães, fotógrafos presentes na coleção.

No mesmo ano, foi instituído um novo “Prêmio Nacional de Fotografia”, distribuído em sete categorias com seus respectivos vencedores: “Fotógrafo Jovem”: Marlene Bergamo; texto: “Máquina e Imaginário”, de Arlindo Machado; arte: Cassio Vasconcellos; “Jornalismo”: Miguel Rio Branco; “Fotografia Aplicada”: Roberto Wolfenson; “Publicação”: coleção Pirelli MASP; e “Contribuição à Fotografia Brasileira”, cujo vencedor foi Zeka Araújo.

Entre as aquisições de Joaquim em 1995 estão Claudia Andujar, Vicente de Mello e Ruth Lifchitz. Ao descrever a coleção em 1996, o colecionador revela o montante já adquirido e sua preocupação em reunir um amplo conjunto de fotografias representativo do panorama da fotografia brasileira:

A coleção tem hoje cerca de 1580 fotos de 118 fotógrafos brasileiros. Dentre as recentes aquisições, encontram-se os trabalhos de José Albano, Tiago Santana e Vicente de Mello. O perfil da coleção é o de um acervo contemporâneo caracterizado pela diversidade de temas e técnicas e pela presença de muitos fotógrafos brasileiros mais atuantes e conhecidos nas décadas de 80 e 90. Estão representadas igualmente as décadas de 70 (Evandro Teixeira) 60 e 50 (José Medeiros) e 40 (Geraldo de Barros) (PAIVA, 1996b).

A configuração da Coleção Joaquim Paiva era, desde o início, ampla e diversificada, na escolha dos fotógrafos, e isso desde os iniciantes aos já reconhecidos na

época. Uma ampla diversidade de temas e estéticas encontram-se presentes nas escolhas do colecionador, que o próprio sugere poder ser dividido:

Embora não esteja limitado a um tema, é possível proceder-se, no acervo, a leituras temáticas. Ele inclui retratos como os de autoria de Mario Cravo Neto, Rogério Reis, João Bosco ou Garrido, entre outros; o fotojornalismo crítico, como em Orlando Brito, Marcos Santilli, Duda Bentes ou André Dusek; a paisagem urbana nos trabalhos de Cristiano Mascaro, Carlos Fadon Vicente, Pedro Vasquez ou Américo Vermelho; a paisagem natural captada por Zé de Boni, Luiz Carlos Felizardo ou Ana Mariani; o nú está representado nas fotografias de Paulo Pires, Paulo Gil Soares ou Cláudio Feijó, entre outros; e a chamada fotografia construída, criativa ou de experimentação, como em Cassio Vasconcellos, Rosângela Rennó, Kenji Ota ou Ruth Lifghitz (PAIVA, 1996c).



Figura 87: Claudia Andujar - Fotografia incluída na Coleção Joaquim Paiva em 1995

“Colecionar é como tomar uma droga que vicia. Para o poeta, entretanto, ela é desnecessária: ‘prefiro meus velhos alucinógenos: a solidão, o amor, a morte’ diz Sabines. A eles acrescento a fotografia” (Joaquim Paiva, 1993).

CONCLUSÃO

Sistema de validação da imagem fotográfica como recriação de mundo

Para nós que a vivemos, a fotografia pode ser a única possibilidade de compreensão que temos sobre nós mesmos, sobre o nosso destino, sobre a nossa vida.

Joaquim Paiva, 1993.

Consolidou-se na fotografia brasileira todo um sistema que sustenta a valorização da imagem fotográfica para além de um mero registro da realidade. Um valor artístico é adicionado à fotografia a partir da existência dos agentes que, dentro do campo fotográfico, afirmam novo capital simbólico à imagem fotográfica, são estes: curadores, galeristas, teóricos, professores, filósofos, colecionador, entre outros. A mobilização nacional, promovida pelo Instituto Nacional da Fotografia, tinha como objetivo maior a afirmação de que havia no Brasil uma produção fotográfica de caráter singular, cuja memória deveria ser preservada pelos seus conteúdos antropológicos, culturais e subjetivos, ou seja, imateriais.

A imagem passou de um patamar mimético da realidade para um patamar de afirmação do valor imaterial que também a constitui. No caso do Brasil, é inclusive a reafirmação de uma especificidade de olhar o mundo, ou seja, por sermos brasileiros temos uma visão de mundo singular. Joaquim, ao consolidar uma coleção de fotografias, reafirma a multiplicidade desses mundos para além das categorias universais, a existência de um olhar específico do fotógrafo brasileiro constituído através da nossa cultura e realidade. E que vai além da objetividade do mundo, expressando uma singularidade, tornando a imagem brasileira presente no cenário cultural internacional.

O estudo da formação da coleção Joaquim Paiva e a história da criação do campo fotográfico no Brasil, cuja coleção é a consagração do valor artístico da fotografia, demonstrou que só foi possível reafirmar a poética, a imaterialidade da imagem a partir da consolidação do campo. A afirmação de que a fotografia não lida só com o real, mas também incorpora sensibilidade, inclui valores imateriais e simbólicos, recria a imagem, e o diálogo que temos com ela só foi possível a partir da criação de um sistema, uma

estrutura que deu autoridade à fotografia brasileira de criar, dessa forma agregando-lhe novo capital simbólico.

Segundo Bourdieu, a revolução simbólica operada por Manet na desconstrução do academicismo predominante na pintura nos anos 1870-1890 lutou contra um aparelho acadêmico que sustentava um valor da pintura condicionado às regras de construção estabelecidas pela academia de belas artes:

Os pintores acadêmicos – formados na escola da cópia, instruídos no respeito pelos mestres do presente e do passado, convencidos de que a arte nasce da obediência a cânones, às regras que definem os objetos legítimos e à maneira legítima de os tratar – fazem incidir o seu trabalho sobre o conteúdo literário, quando a escolha lhes é permitida mais do que sobre o terreno da invenção propriamente pictórica (BOURDIEU, 2006, p. 264).

A pintura que era resultante das estritas regras impostas pela academia, para Bourdieu era uma pintura para *lector*, para ser mais “lida do que vista”, o que se contrapõe à proposta da revolução demarcada por Manet e sustentada pelos impressionistas, os quais defenderam que “a percepção artística é sensação e emoção”. A virtuosidade técnica implícita às regras de construção da pintura acadêmica sustentaram sua leitura na formação de todo um sistema de validação que começava na escola e terminava no público. O favorecimento da “estética do acabado” condicionado ao rigor técnico desprezou a arte inacabada de Manet, de fácil construção, quase um desenho infantil, por transgredir as regras básicas de construção da imagem pictórica ideal, acabada.

Na fotografia brasileira nos anos 1970 até início dos 1980 não existia um sistema de validação do valor da fotografia; os meios que exerceram um poder sobre a determinação de valores foram os jornais e revistas. Conforme estudamos, a luta pela regulamentação da profissão e do direito de autor travadas nos anos 1980 com apoio da Funarte foi um dos movimentos associativos dos fotógrafos do país na construção de sua autonomia. A consciência que desperta e reivindica condições mínimas de trabalho para o profissional e o respeito à autoria das imagens é também aguçada para o exercício das possibilidades expressivas da fotografia, razão pela qual alguns fotógrafos, como, por exemplo, Marcos Santilli, questionam o condicionamento inclusive estético vinculado à produção de imagens para os meios de comunicação.

A imprensa tem uma série de chavões com relação à imagem, dos quais não se consegue escapar, impostos pela editoria: seja consciente ou inconscientemente, a gente embarca nesses esquemas. [...] Esses chavões são extremamente desgastantes e empobrecedores para a fotografia; não exigem do fotógrafo o raciocínio, a presença de espírito, a capacidade de ver fatos paralelos, dentro de uma linguagem visual (SANTILLI in PAIVA, 1989c, p. 46).

Desde seu surgimento no século XIX, a fotografia foi atrelada ao papel de documento da realidade, seus usos na sociedade industrial confirmaram essa função social que correspondia às necessidades modernas. A imagem introduzida na sociedade a partir da fotografia tudo reproduzia: retratos, paisagens, cidades, fatos, enfim o mundo refletia-se em uma imagem fotográfica. Ao ocupar o papel de representação da realidade, a fotografia liberou a pintura dessa função, permitindo o surgimento de movimentos de expressão subjetiva libertários, como o impressionismo, o expressionismo, o surrealismo, culminando no abstracionismo, ou na perda total do referente.

A fotografia tornou-se simulacro do real e serviu à sociedade moderna como documento para diversos fins; segundo Cuning (2004), pela característica de transportar objetos de uma nova forma no mundo, a fotografia transforma-se em uma moeda universal. O caráter de evidência vinculado à imagem é integrado na sociedade, de modo que um homem jamais poderia ser fotografado com sua amante, pois seria o mesmo que declarar publicamente sua traição, assim como o uso da imagem na identificação policial foi utilizado para reconhecer criminosos: “No drama moderno de identificação policial, a fotografia, por sua capacidade de indexação, precisão icônica e mobilidade de circulação, fornece meios fundamentais para vincular a identidade a um corpo específico e único”. Como um índice, a fotografia tornou-se instrumento de vigilância, poder e controle.

O processo de vinculação da fotografia ao documento histórico foi, por exemplo, estudado por Przyblynski (2004) ao analisar fotos feitas no episódio da comuna de Paris em 1871, no qual a autora relata a forma de compreensão e realização de algumas fotos na época. O discurso do real que foi descrito a partir das imagens produzidas – incluindo as que não puderam ser realizadas devido à incapacidade técnica da fotografia para congelar o movimento na época – é revelador de como a fotografia correspondeu, de certa maneira, ao que se esperava que representasse da realidade, como também a imagem fotográfica foi

sabidamente utilizada como instrumento de manipulação e repressão violenta diante dos fatos apresentados. Na sua pesquisa, Przyblynski (2004) estuda o caso de fotos feitas por Eugène Appert, fotógrafo que fez montagens de cenas de confronto mostrando execuções de prisioneiros que haviam sido encenadas, portanto não eram fotos do local do confronto. No entanto, essas fotos foram utilizadas como propaganda conservadora justificando ações violentas na repressão à Comuna.

O mais interessante do estudo de Przyblynski (2004), no caso das fotos encenadas do Comuna, foi que posteriormente essas fotos foram oficialmente declaradas como falsas e utilizadas na defesa de que a fotografia pode ser também instrumento de manipulação do real, “Como se a autoridade documental não fosse da mesma forma construída na chamada fotografia não manipulada ou verdadeira”. No entanto, a autora reflete sobre o poder que essas imagens tiveram na confirmação de um real que era conveniente na época, em 1871, e como devemos pensar “em que ordens de significado estão em jogo, à medida que a fotografia se choca com a formação social”.

Roberto Pontual, ao escrever sobre a exposição “Corpo e Alma de fotógrafos brasileiros na França em 1984”, conforme vimos, analisa as exposições anteriores que levaram a fotografia brasileira ao museu Georges Pompidou. Pontual critica as exposições pelo caráter exótico das imagens, ao retratarem um Brasil que era feito de praia, sol, mar e índio. É interessante perceber como, ao mesmo tempo que se pensou a fotografia para além do registro, é possível estudar, diante da produção de imagens, a quais realidades elas estavam vinculadas de acordo com a época, os interesses políticos, sociais e até artísticos.

O movimento de configuração da autonomia da fotografia brasileira nos 1980 conquistou a liberdade do olhar para a criação de uma fotografia expressiva. Era a afirmação de que a fotografia é constituída de uma parte objetiva e outra sensível. A consciência desperta para o fato de que a realidade é uma construção permanente e de que a arte constrói outras realidades. Reproduziu-se o pensamento de que a fotografia não só captura a realidade, ela é também um ato de criação.

Fotografia como ato de criação

O verdadeiro ato criativo é, em si, inovador. Questiona o estabelecido e as coisas aceitas. Aflinge as sensibilidades condicionadas. Balança os mitos.

(Luis Humberto, 1983)

Porque não se pode aceitar a tutela para o ato criativo nem regras para o exercício da visão pessoal. O ato de criação é um momento de escolha, intransferível e informado pela maior ou menor riqueza do universo individual. É um momento de liberdade, inegociável.

(Luis Humberto, 1983)

A fotografia brasileira produzida nas décadas de 1980 e início dos 1990 apresentava uma pluralidade de propostas, conforme vimos no levantamento realizado no segundo capítulo. As reivindicações que pautaram as lutas pelo reconhecimento da fotografia inicialmente estavam vinculadas à regulamentação da profissão e aos direitos autorais. Logo, as discussões voltaram-se para a história da fotografia, suas funções sociais, o ensino da fotografia e a linguagem fotográfica. Esta foi incentivada a ser desenvolvida e reconhecida nos projetos autorais realizados pelos fotógrafos.

A diversidade das exposições realizadas ao longo da atuação do Instituto da Fotografia revelou a multiplicidade da fotografia brasileira nos anos 1980 e 1990. Reconhecemos, dentro dessa produção, algumas tendências e propostas que modestamente ousamos nomear como projetos elaborados pelos fotógrafos do país, no desenvolvimento das suas linguagens fotográficas. Destacamos aqueles que identificamos como mobilizadores da criação da Coleção Joaquim Paiva e que dentro do processo de valorização da fotografia nacional tiveram destaque.

a. A poética do cotidiano

Iniciativas estéticas de caráter singular são destacadas na construção da imagem fotográfica na década de 1980. Luis Humberto, por exemplo, segundo Maurício Lissovsky (2014), desenvolveu uma “poética da intimidade” ao utilizar como instrumento de criação o cotidiano de sua família, compondo uma “fotografia vernácula”: imagens que introduzem a poética do cotidiano como uma visão de mundo, em contraposição a uma superficialidade crescente das imagens televisivas.

b. Isso aqui é Brasil

É inegável que a questão de refletir a nossa identidade foi um dos impulsos criativos que movimentaram a fotografia brasileira na década de 1980. A multiplicidade de um povo, a complexa identidade cultural à qual pertencemos e as distintas classes sociais que coexistem desigualmente no país foram assuntos que inspiraram diferentes expressões fotográficas. O diálogo com a diversidade brasileira foi permanente e enriquecedor de temas e ensaios realizados por diversos fotógrafos.

Walter Firmo, por exemplo, faz da simplicidade uma majestosa composição do que é o seu Brasil. Ao explorar o retrato do negro e a cultura popular, ele procura dar visibilidade a aspectos da brasilidade antes não valorizados. O uso da cor em Firmo é com “meio ponto a menos no fotômetro” para que “a foto fique mais contrastada”, em suas aulas o mestre ensina. A insistência do fotógrafo no contraste é reveladora dos contrastes que existem na sociedade brasileira. A cor é elemento forte de suas composições, tornando a imagem por vezes mais dramática, mas sem perder a ternura e a alegria, na esperança de um Brasil melhor.

O contato com as comunidades indígenas, na poética do seu cotidiano e também na relação com a natureza, foram instrumentos de composição nas imagens de Milton Guran e Nair Benedicto. Imagens que revelam expressões de um Brasil constituído de ampla diversidade étnica e social. Proposta similar reconhecemos nos projetos de João Urban ao definir os contrastes da população nordestina e rural.



Figura 89: João Urban - Coleção Joaquim Paiva



Figura 90: Nair Benedicto - Coleção Joaquim Paiva



Figura 91: Walter Firmo - Coleção Joaquim Paiva

c. Fotografia é a luz do Espírito

A fotografia pode ser realizada a partir de uma leitura de nossas luzes interiores, como bem propôs Mario Cravo Neto em suas composições de personagens no fundo neutro. A composição da imagem é, antes, uma leitura interior, feita pelo fotógrafo ao dialogar com imagens que já o constituem e que foram construídas dentro de um diálogo com o imaginário a partir de uma reflexão cultural e estética impregnadas de um conhecer escultórico da matéria. Uma busca semelhante é realizada por Claudia Andujar ao desenvolver o ensaio dos índios Yanomami, recriando a atmosfera mística dos índios em transe nos seus rituais.



Figura 92: Mario Cravo Neto - Coleção Joaquim Paiva

d. A Fantasia do Real

Miguel do Rio Branco trabalha com uma realidade que, desnudada, revela-se como instrumento de criação. Nesse caso, o fotógrafo não tem medo de entrar nas entranhas de um mundo desconhecido; nesse confronto, procura compreender a sua relação com a criação da imagem e a realidade. Rio Branco afirma que o fotógrafo deve conhecer o mundo a partir da imersão dos sentidos, no contato com o outro, libertando as amarras do conforto da vida burguesa.

e. O Discurso do Poder

A discussão política foi instrumento de criação para alguns fotojornalistas acostumados a cobrir Brasília nos anos 1970 e 1980. Orlando Brito, Luis Humberto e Beth Cruz enfatizaram as encenações do poder e seus contrastes, os rituais e seus personagens. Segundo Lissovsky (2014), a “fotografia na cena política” realiza a cobertura fotográfica com uma postura similar aos fotógrafos de cena, profissionais que normalmente trabalham com teatro e cinema. Estes, ao conhecerem bem o ritual, utilizam da ironia para compor imagens críticas dentro do círculo do poder.

Dentro de uma postura crítica, consideramos o trabalho de Américo Vermelho inovador, no sentido de propor capturar, na leitura de uma cidade, os elementos que revelaram a invasão da cultura norte-americana no Brasil, postura semelhante ao trabalho de Carlos Fadon Vicente “Outdoor Mulher”, uma crítica à invasão publicitária em nossas vidas.



Figura 93: Orlando Brito - Coleção Joaquim Paiva

f. A imagem como construção

Ao apropriar-se de negativos que encontra e compor um trabalho a partir deles, Rosângela Rennó propõe pensar o processo da fotografia e sua reinvenção. Explorar caminhos de construção, intervenção no negativo, colagens nas ampliações, múltiplas revelações, cortes e recortes, um pouco como os modernistas já haviam experimentado, com José Oiticica Filho e Geraldo de Barros, foram tendências revisitadas nos anos 1980 e 1990. Dentro da Coleção de Joaquim Paiva, por exemplo, encontramos fotógrafos que trabalharam nessa perspectiva: Adonai Rocha, Cláudio Feijó, Cássio Vasconcelos, Elza Pedrosa, Eustáquio Neves, Fernanda Magalhães, Luzia Simons, Paulo Gil, Roberto Stelzer, Rochelle Costi, Rosângela Rennó, Sérgio Duarte e Wilson Weber.



Figura 93: Adonai Rocha - Coleção Joaquim Paiva



Figura 95: Alex Ramires - Coleção Joaquim Paiva

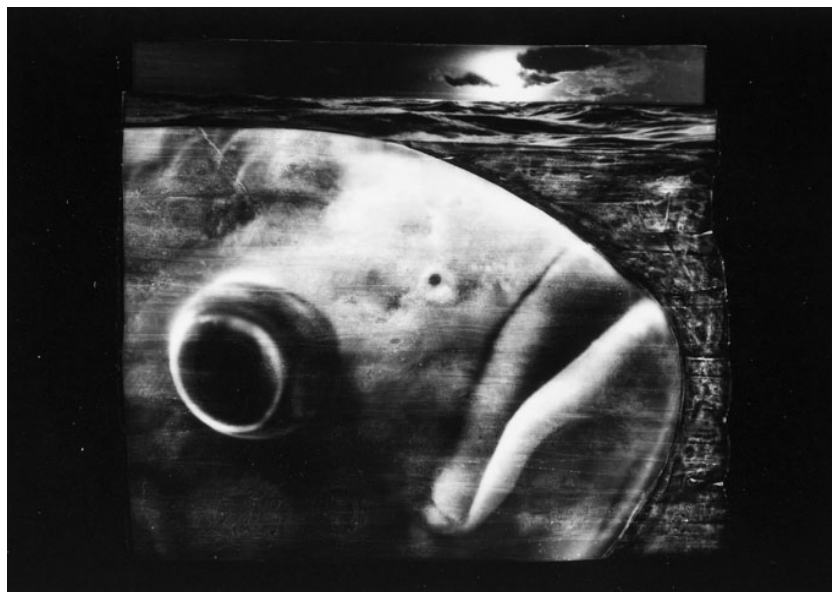


Figura 96: Cássio Vasconcellos - Coleção Joaquim Paiva

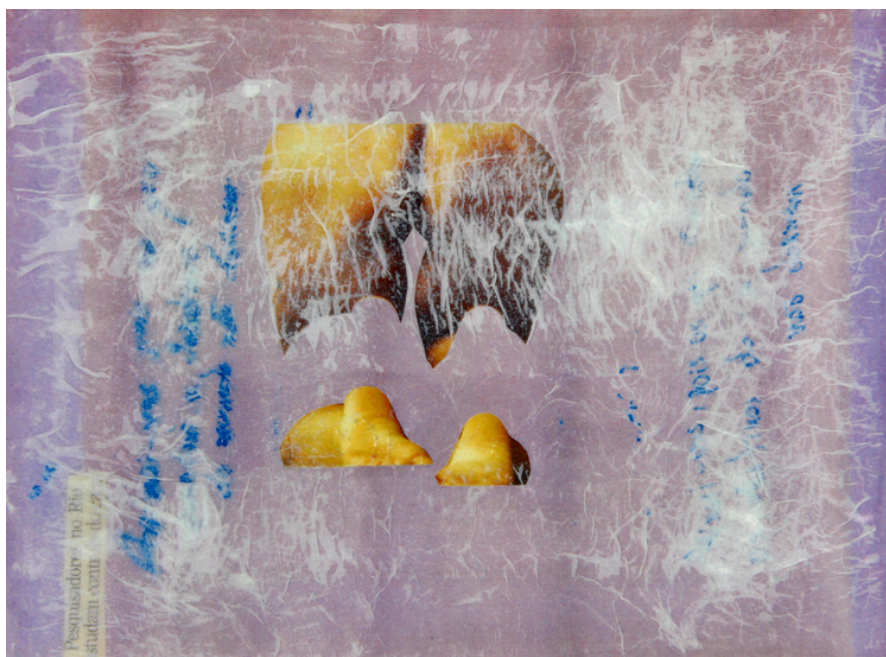


Figura 97: Fernanda Magalhães - Coleção Joaquim Paiva



Figura 98: Luzia Simons - Coleção Joaquim Paiva



Figura 99: Paulo Gil - Coleção Joaquim Paiva



Figura 100: Roberto Stelzer - Coleção Joaquim Paiva



Figura 101: Rochelle Costi - Coleção Joaquim Paiva



Figura 102: Sérgio Duarte – Coleção Joaquim Paiva

g. Novos suportes

Verificamos o desenvolvimento de algumas experiências de impressão da imagem fotográfica em distintos suportes, como uma tendência dos anos 1980 e 1990. Dentro da Coleção Joaquim Paiva, destacamos o trabalho de Marcos Magaldi, que cria objetos escultóricos a partir de fragmentos de uma fotografia. Experimentações diversas de novos suportes foram inseridas nos anos 2000 na coleção Joaquim Paiva; citamos o trabalho de Ana Taveira, que imprime retratos em uma película de silicone, e de Marcos Portela, que imprime imagens em marmitas, entre outros.



Figura 103: Marcos Magaldi - Coleção Joaquim Paiva

h. Corpos livres, corpos desejantes

A experimentação da imagem do corpo Nu, diversas leituras, é constante nas fotografias da coleção. O desejo como força, o corpo dança e pede a libertação de amarras, dos conceitos dos preconceitos e reflete a sua diversidade. Fotógrafos que exploraram a temática dentro da coleção destacamos Alair Gomes, Antonio Sagesse, Ilana Lanski, Milton Montenegro, Nego Miranda, Nino Resende, Paulo Gil, Paulo Pires, Roberto Stelzer e Sérgio Duarte.



Figura 104: Ilana Lansky - Coleção Joaquim Paiva

A conquista da autonomia da fotografia no Brasil foi um processo que teve como agente fundamental o Instituto Nacional da Fotografia. Este realizou um mapeamento dos fotógrafos do país fomentando o diálogo em nível nacional, impulsionado pelas Semanas de Fotografia, encontros regionais, debates e palestras. As convocatórias nacionais para exposições coletivas e mostras individuais deram visibilidade a projetos distintos e estimularam o desenvolvimento de novas linguagens. Nesse contexto, o surgimento de um colecionador de fotografias agrega valor ao projeto de reconhecimento de novos autores da fotografia brasileira, dessa forma transformando-se em agente do processo.

Procuramos ressaltar a intensa atividade promovida pelo Núcleo e Instituto da Fotografia, ao longo desta pesquisa, ao mobilizar fotógrafos de todo o país nos anos 1980 e 1990, uma ação única na história do país, sem precedentes e que, apesar de ter sido realizada em um contexto de ditadura militar transitando para abertura política, teve liberdade de exercer intensa movimentação e promover uma conscientização quanto às questões da fotografia. A correlação das iniciativas do Instituto Nacional da Fotografia e

das aquisições da Coleção Joaquim Paiva, no mesmo período, acabaram por configurar as bases do processo de reconhecimento, divulgação, valorização e preservação da fotografia nacional.

O ineditismo das Semanas Nacionais da Fotografia, realizadas nos anos 1982 a 1989, promoveu a criação de uma rede de comunicação entre fotógrafos, curadores, professores, galeristas, museus, colecionador, enfim, todo o conjunto de agentes que, em torno das questões relacionadas a fotografia nacional, constituíram um campo. As semanas estimularam a realização de outros encontros e debates criados nas distintas regiões do país por onde estiveram. A realização de mostras regionais de fotografia projetaram fotógrafos de uma maneira mais democrática, descentralizando e permitindo o surgimento de agentes atentos às especificidades de cada região.

O projeto Itinerância proporcionou ampla visibilidade à variedade de mostras e exposições coletivas e individuais de fotógrafos no país. Ao itinerar exposições, a Funarte promoveu a criação de um público para a fotografia, estimulando a circulação e apreensão para novas tendências de utilização da imagem. O lançamento de livros e catálogos realizados pelo Instituto da Fotografia foi fundamental para a preservação da memória e conscientização da relevância de estudos e projetos fotográficos implementados no país.

Foi a partir dessa nova consciência e do intenso debate que projetos importantes foram implementados, como, por exemplo, a criação de um Centro de Conservação e Preservação da Fotográfica em 1984, cuja meta foi recuperar e acondicionar acervos relevantes, conscientizando para a importância de se preservar a memória da fotografia brasileira. O Centro de Preservação, por seu caráter único e pela importância dos projetos realizados, tornou-se referência na América Latina.

A atuação da Funarte foi intensamente descrita e estudada nesta pesquisa com a finalidade de se compreender a constituição do campo fotográfico no Brasil. A mobilização promovida a favor da fotografia nos anos 1980 estimulou a sociedade para nova compreensão do seu papel. Antes do mapeamento Funarte, não havia nenhuma organização institucional com ações semelhantes em nível nacional. Na história da cultura brasileira, foi um momento único, infelizmente interrompido devido a questões políticas,

nos anos 1990. Apesar de ressuscitado, transformado em Área de Fotografia, pela insistência em manter uma continuidade mínima das propostas do Instituto Nacional da Fotografia, o fim de uma política nacional a favor da fotografia brasileira havia sido decretado.

Contudo, o impacto causado pelas ações desenvolvidas teve o caráter de transformação em toda uma geração de fotógrafos, dos quais muitos estão atuantes e obtiveram reconhecimento a partir do mapeamento Funarte. Uma das principais pautas do processo de valorização era o exercício de novas formas de expressão, para além da representação do real, abrindo a fotografia para as asas do imaginário, fato este que permitiu o surgimento de novas linguagens a partir do exercício do olhar fotográfico. Os fotógrafos que se destacaram na utilização da fotografia como meio expressivo contribuíram não somente para consolidação dessa nova condição para a fotografia brasileira, como também estabeleceram um diálogo do nosso país com o mundo, no que diz respeito às indagações sobre a fotografia, pensando-a e recriando-a.

O processo de reconhecimento da fotografia nacional obteve a consagração com a criação de uma coleção de fotografias específica de autores brasileiros, a Coleção Joaquim Paiva. Foi uma decisão do colecionador realizar a doação da maior parte da coleção ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, feito via contrato de comodato⁴⁴, o qual prevê a doação definitiva da coleção ao museu em caso de falecimento do contratante, uma iniciativa que ratifica como desejo último de Paiva tornar público o acervo constituído ao longo dos anos.

A atuação de Paiva foi dupla no sentido que ele reforçou as estruturas que consolidaram a fotografia, atuando como um agente formador do campo fotográfico e elevando o *status* da fotografia ao de obra de arte. O aspecto curatorial do colecionador não pode ser negligenciado, a coleção reflete as escolhas do colecionador, as tendências e projetos que julgou mais interessantes. Ao tornar a fotografia objeto de uma coleção, esta

⁴⁴ Foram realizados até o momento 3 comodatos da Coleção Joaquim Paiva para o MAM- RJ: um, em 2005, no qual foram doadas 1.090 fotografias de 124 fotógrafos brasileiros; outro, em 2011, no qual foram doadas 471 fotografias de 213 fotógrafos estrangeiros; e outro, em 2013, doadas 502 fotos de 81 fotógrafos brasileiros. Totalizando 1.592 fotos da coleção brasileira no museu.

adquire um valor de obra artística, cuja finalidade última é o museu de arte, um gesto que revela o desejo de preservação da memória da imagem fotográfica, como também uma reafirmação da importância de se expor a singularidade nacional ao mundo.

Se a fotografia no século XIX, assumindo o registro da realidade, libertou a pintura do papel de representação do real e a permitiu de se desenvolver como arte, por outro lado a própria pintura como proposta de criação de mundo e invenção do imaginário demonstrou à fotografia essa possibilidade de construção de linguagem, a partir do uso de sua matriz criativa: a cor, a forma, o espaço, a matéria, a luz.

Os fotógrafos brasileiros, em sua multiplicidade de olhares, repensam o real a partir de um discurso criador, unido à especificidade de um olhar brasileiro, revelador da diversidade cultural. A consciência do poder de construção da imagem desperta para as possibilidades de ver o mundo como um retrato do real ou exercitar o olhar para desvincular-se desse mundo dado e criar a partir da fotografia novas propostas para a vida.

Apontamos, na conclusão, algumas das leituras possíveis das distintas propostas que surgiram durante o processo de abertura artística da fotografia brasileira. O estudo complexo e exaustivo das ações de desenvolvimento do campo fotográfico, via levantamento da Funarte e da formação da coleção, inviabilizaram a realização de um aprofundamento maior nas questões estéticas sugeridas. Compreendemos a importância de se realizar uma reflexão dos valores estéticos resultantes de todo o processo de valorização da fotografia no Brasil a partir do ponto onde estamos concluindo este estudo, uma pesquisa que pretendemos realizar em uma nova oportunidade, com novos incentivos e disposição de um tempo maior.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Valdir. Núcleo de Fotografia. *Carta dos representantes das regiões do relatório das discussões da I Semana Nacional de Fotografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

ALÍPIO, Pedro. No Museu de Arte, um mês dedicado à fotografia. *O Estado*, Florianópolis, SC, 30 jul. 1981.

ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *Projeto Pixinguinha, 30 anos de música e estrada*. 2009. 28 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

ALVAREZ, Regina. *II Semana Nacional da Fotografia*. Rio de Janeiro: INFoto; Funarte, 1983.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ARAUJO, Zeka. Apresentação. In: FUNARTE. *Catálogo da Mostra de Fotografia: Revolução de 30*, n. 8, Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, out. 1980.

_____. Entrevistado por Pedro Vasquez. Caderno Revelações. *Photo Camera*, ano 1, n. 1, set. 1979.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2012a.

BARREIRA, Gentil. *Programação Funarte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Janne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1).

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (Orgs). *O Brasil Republicano*. O tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O Poder Simbólico*. 9. ed. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. *Os usos sociais da ciência, por uma sociologia crítica do campo científico*. Tradução: Denice Barbara Catani, São Paulo: Unesp, 2004 [Conferência e debate realizados pelo grupo Sciences en Questions, Paris, NRA, 11 de março de 1997].

BUARQUE, Chico. Apesar de você. *Compacto*. Rio de Janeiro: Marola Edições Musicais, 1970.

COLEÇÃO PIRELLI/MASP DE FOTOGRAFIA. Zeka Araújo. Disponível em: <<http://www.colecaopirellimaspp.art.br/autores/110>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

COSTA, Helouise. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Helouise Costa e Renato Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN; Funarte, 1995.

CUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 33-65.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Moderna para sempre*. Entrevista feita por Iatã Cannabrava. Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0IwWkvM8Sw>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

FIRMO, Walter. *Boletim Fotografia*. Rio de Janeiro: INFoto; FUNARTE, n. 5, 1987.

_____. *Jornal da Tarde*. Curitiba, 1987.

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

FUNARTE. Assessoria de imprensa. Núcleo de Fotografia. *Release*. Funarte realiza II Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983a.

_____. Assessoria de imprensa. Núcleo de Fotografia. *Release*. Duas exposições de Mario Cravo Neto, II Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983b.

_____. Assessoria de imprensa. Núcleo de Fotografia. *Release*. Sebastião Salgado e sua foto do homem latino-americano. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983c.

_____. Editorial. Instituto Nacional da Fotografia. Concurso Marc Ferrez premia oito fotógrafos. *Jornal Fotografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984b.

FUNARTE. INFoto. *Boletim FotoGrafia n.5*. Rio de Janeiro: FUNARTE; INFoto, 1987a.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Catálogo da exposição Corpo e Alma, Imagem: Alma do corpo, corpo da alma* – Roberto Pontual. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984c.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Catálogo da exposição Corpo e Alma, Imagem: Alma do corpo, corpo da alma* – Pedro Vasquez. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984d.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Jornal Informativo Fotografia*, Rio de Janeiro: FUNARTE, n. 5, Notas, 1987b.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. Projeto para a realização da VIII Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro: FUNARTE, s/d.

_____. Núcleo de Fotografia. *Fotografia e Direito Autoral é ciclo de palestras na Funarte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980a.

_____. *Pelourinho é tema de exposição na Galeria de Fotografia da Funarte*. Release. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980b.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa NOSSA gente. *Catálogo da Mostra de Fotografia I*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981a.

_____. Núcleo de Fotografia. *Apresentação de mostra itinerante de fotografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981b.

_____. Núcleo de Fotografia TRABALHO. *Catálogo da Mostra de Fotografia II*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

_____. *Programação da IV Semana Nacional da Fotografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte; Instituto Nacional da Fotografia, 1985a.

_____. *Release*. Oficina Vivendo Imagens. Programação da IV Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte; Instituto Nacional da Fotografia, 1985b.

_____. INFoto. *Release*. Rio de Janeiro: FUNARTE: INFoto, 1988.

JORNAL A PROVÍNCIA DO PARÁ. *Função Social da Fotografia*, Belém, PA, 22 out. 1985.

JORNAL JOSÉ. Jornal da semana inteira. *Os personagens da semana*. Programação Cultural, de 20 a 26 ago./set. 1983. Brasília, 1983.

HUMBERTO, Luiz. *Fotografia: universos e arrebaldes*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Núcleo de Fotografia, 1983 (Coleção Luz e Reflexão).

_____. Panorama da Fotografia Brasileira Hoje. *Boletim Fotografia*, n. 1, MEC/Secretaria da Cultura; FUNARTE, Instituto Nacional da Fotografia, 1984a.

LISSOVSKY, Mauricio. *Instantâneo: o tempo infinito da fotografia*. In: GURAN, Milton (Org.). *Instantâneo: o tempo infinito da fotografia*. Rio de Janeiro: CCB/Rio, 2007. p. 19-29.

_____. *A Máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

_____. *Será isso a realidade? A fotografia brasileira nos tempos da ditadura*. Texto inédito, recebido por e-mail em out. 2014.

LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa: fotógrafos e Fotografia no Rio de Janeiro (1950/1960)*. Niterói: UFF, 2013.

MAGALHÃES, Ângela. *Levantamento dos 16 anos de Atividades de Fotografia na Funarte*. Rio de Janeiro, 1995 (Acervo Ângela Magalhães).

_____; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____; _____. *Núcleo de Fotografia. Release*. Fotografias de Sebastião Salgado. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994.

MARTINS, Luciano. *A geração AI-5 e maio de 68 – duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Coleção Luz e Reflexão, Rio de Janeiro, Funarte, 1998.

MOURA, Edgar. *Câmera na mão - Som direto e informação*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional da Fotografia, 1985 (Coleção Luz & Reflexão).

O ESTADO DO PARANÁ. *Caderno Almanaque*, Curitiba, 24 ago. 1986

OITICICA, Hélio. *Tropicália*. In: *Tropicália. Leituras Complementares*. Um projeto de Ana de Oliveira. *Tropicália*: 8 mar. 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

OLIVEIRA, M. Paulo. *Release*. II Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro: INFoto; Funarte, 1982.

PAIVA, Joaquim. *Anos 90: perspectivas da fotografia brasileira, através de uma coleção particular*. 1994 (acervo do colecionador).

_____. *A coleção de fotografia brasileira*. Buenos Aires, 1996b (acervo do colecionador).

_____. *Carta ao senhor Zeka Araújo*. Caracas, 31 jul. 1980 (acervo do colecionador).

_____. Carta escrita em Buenos Aires. Buenos Aires, maio 1996a (acervo do colecionador).

_____. Entrevista com Miguel Rio Branco, em 27 nov. 1981. In: _____. *Olhares Refletidos*, Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Rio de Janeiro: Dazibão, 1989a. passim. p. 68, 78-80, 156, 190, 198 e 231.

_____. Entrevista com Mario Cravo Neto, em 04 jan. 1982. In: _____. *Olhares Refletidos*, Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Rio de Janeiro: Dazibão, 1989b. p. 23-25, 141, 146, 170, 190, 217, 231 e 241.

_____. Entrevista com Marcos Santilli, em 27 ago. 1982. In: _____. *Olhares Refletidos*, Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Rio de Janeiro: Dazibão, 1989c. p. 14-15, 33, 45-47, 81-83, 103 e 129.

_____. Entrevista com Milton Guran, em 15 mar. 1983. In: _____. *Olhares Refletidos*, Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Rio de Janeiro: Dazibão, 1989d. p. 15-16, 50-51, 62-63, 74-75, 115, 141, 167, 223 e 232.

_____. Entrevista com Nair Benedicto, em 25 jul. 1984. In: _____. *Olhares Refletidos*, Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Rio de Janeiro: Dazibão, 1989e. p. 26, 32-33, 51, 80-81, 106-107, 165-166, 179, 186, 192 e 214.

_____. Entrevistado por Helouise Costa. Brasília, abr. 1994 (acervo de Joaquim Paiva).

_____. Entrevistado por Simonetta, set. 1997 (acervo de Joaquim Paiva).

_____. Entrevistado por Solange Campos. Belém, PA, 2004.

_____. *Foto da Hora: lembrança de Brasília*. Entrevista feita por Evandro Salles. Rio de Janeiro, jun. 2009.

_____. *Fotoquerência ou Fotografia Brasileira Atual*. Sinopse das palestras realizadas na IV Semana Nacional da Fotografia. Belém, PA: INFoto; FUNARTE, 1985.

_____. Joaquim queria criar mas só tinha uma câmera. E criou. Entrevistado por Angela Fernandes Bastos. *Jornal de Brasília*, Brasília, 14 jul. 1973.

_____. *Revista Fotóptica*, São Paulo, 1982.

_____. *Texto da exposição “Coleção Joaquim Paiva: Fotografia Contemporânea”*, III Semana Nacional da Fotografia, 15 ago. a 5 set. 1993, Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC-PR. Brasília, 1993.

_____. *Texto manuscrito em Buenos Aires*. Buenos Aires, maio 1996c.

_____. (Org.) *Visões e Alumbramentos: fotografia contemporânea brasileira da coleção Joaquim Paiva*. São Paulo: BrasilConnects, 2002.

PARREIRA, Roberto. Estado e Cultura: fomento “versus” paternalismo. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

PEREGRINO, Nadja. Catálogo, Mostra de Fotografia 9, *Fotografia sem Câmara Mostra de Regina Alvarez*, Centro de Documentação e Pesquisa, MEC/ FUNARTE/ Núcleo de Fotografia. Colaboração: Kodak Brasileira Comércio e Indústria Ltda. Acervo Nadja Peregrino. Rio de Janeiro, 26 ago. a 25 set. 1981.

PESANHA, José Americo Motta. A imagem do corpo. *Catálogo da exposição A imagem do corpo Nú*, Galeria de Fotografias da Funarte, 25 set. a 7 nov. 1986. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional da Fotografia, 1986.

PHILLIPS, Christopher. *The judgment of seat of photography* in The contest of meaning: critical histories of Photography, editado por Richard Bolton, Massachusetts Institute of Technology, 1992.

PRZYBLYSKI, Jeannene M., Imagens (co)moventes: fotografia narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 245-282.

RACZ, Georges. Apresentação. In: FUNARTE. Catálogo da Mostra de fotografias: “Antônio Teixeira”, n. 2. Rio de Janeiro: FUNARTE, out. 1979.

REVISTA FOTÓPTICA. Especial “150 anos de fotografia no Brasil”, 1982.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. N. (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 135-166 (O Brasil Republicano, v. 4).

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

SCHWARTZ, Vanessa R., e Leo Chaney, Organizadores. *O Cinema e a invenção da vida Moderna*, tradução Regina Thompson, 2 ed rev, São Paulo, Cosac e Naify, 2004.

SILVA, Teixeira Carlos Francisco da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 245-282.

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

TOURNIER, Michel. Les Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, célébration d'un art contemporain. *Jalons*. Version découverte. 17 oct. 1975 (Collection: Arles 1975 : le temps d'une rencontre). Disponível em: <<http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05362/les-rencontres-internationales-de-la-photographie-d-arles-celebration-d-un-art-contemporain.html>>. Acesso em: 7 jul. 2013.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A Funarte e a Fotografia – Um histórico da atuação da instituição: do Núcleo de Fotografia ao INFoto*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014b. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/a-funarte-e-a-fotografia/>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

_____. *As Semanas Nacionais da Fotografia*. A cada ano, encontros eram realizados em cidades diferentes do país. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014c. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-semanas-nacionais-da-fotografia/>>. Acesso em: 1 ago. 2014.

_____. Biografia de Hermínia de Mello Nogueira Borges. In: FUNARTE. INFoto. *Brasil. Memória das Artes*. Brasília: FUNARTE, 2015. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/biografia-de-herminia-de-mello-nogueira-borges/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

_____. Depoimentos de fotógrafos: Joaquim Paiva. In: FUNARTE. INFoto. *Brasil. Memória das Artes*. Brasília: FUNARTE, 2010. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/depoimentos-de-fotografos/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

_____. *Discurso de posse à época da criação do INFoto*. Núcleo de fotografia da Funarte se transformou em Instituto de Fotografia em 1984. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014c. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/discurso-de-posse-a-epoca-da-criacao-do-infoto/>>. Acesso em: 15 ago. 2014

_____. Entrevista: Pedro Karp Vasquez. *Discursos Fotográficos*. v. 5, n. 6, p. 273-293, jan./jun. 2009.

_____. Entrevistado por Luiz Artur Toribio na matéria A Fotografia nacional ganha alma e personalidade, em 21 ago. 1983. Caderno Artes e Espetáculos. *Jornal de Brasília*, Brasília, 1983c.

_____. *O Núcleo de Fotografia e a Região Centro-Oeste*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983b.

_____. Núcleo de Fotografia. *Texto da I Semana de Fotografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983a.

WIKIPEDIA. *August Sandler*. 2015. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/August_Sander>. Acesso em: 23 maio 2015.

ENTREVISTAS

ARAÚJO Zeka. Relato sobre formação do Núcleo de Fotografia. Entrevistado por Deborah Núñez na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, 22 jul. 2014.

FIRMO, Walter. Relato sobre a coordenação do Instituto de Fotografia. Entrevistado por Deborah Núñez no Café Cafeína em Copacabana. Rio de Janeiro, ago. 2014.

MAGALHÃES, Ângela. Relato sobre as ações desenvolvidas no Instituto de Fotografia e na coordenação da Área de Fotografia da Funarte nos anos 1980 e 1990. Entrevistado por Deborah Núñez na residência da entrevistada. Rio de Janeiro, set. 2014.

PEREGRINO, Nadja. Relato sobre a formação do Núcleo de Fotografia e a experiência dos anos de trabalho na Funarte. Entrevistado por Deborah Núñez na residência da entrevistada. Niterói, nov. 2013.

PAIVA, Joaquim. Relato sobre a formação da coleção. Entrevistado por Deborah Núñez na casa do colecionador. Rio de Janeiro, jul. 2013.

VASQUEZ, Pedro Karp. Relato sobre a coordenação do Núcleo e do Instituto da Fotografia da Funarte. Entrevistado por Deborah Núñez na Editora. Rio de Janeiro, jul. 2014a.

ACERVO EMPÍRICO DA PESQUISA

ACERVO FUNARTE

- _____. *Dossiê*. Semana Nacional da Fotografia 1. Rio de Janeiro, 1982.
- _____. *Correio das Artes*, Rio de Janeiro, 1982.
- _____. *Infoto. Circular n. 477/85*. Rio de Janeiro, 1985.
- _____. *Carta da Primeira Semana da Fotografia*. Semana Nacional da Fotografia 1. Rio de Janeiro, s/d.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Folha de Goiás*, Goiania, 29 jul. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Jornal de Minas*, Belo Horizonte, 3 ago. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia 2. *Jornal Brasília* (Recorte). Coluna Artes e Espetáculos, Brasília, 21 ago. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Foto Repórter*, Rio de Janeiro, 1983.
- _____. Assessoria de Imprensa. *Semana Nacional da Fotografia*, Rio de Janeiro, jul. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 jul. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Jornal de Brasília*, Brasília-DF, 27 jul. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Diário do Comércio Indústria – DCI*, São Paulo, 30 jul. 1983.
- _____. *II Semana Nacional da Fotografia*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Última Hora*, Brasília-DF, 30 jul. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Diário Popular*, São Paulo, 31 jul. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Correio Brasiliense*, Brasília-DF, 02 ago. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Jornal José*, Brasília-DF, 13 ago. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Jornal de Brasília*, Brasília-DF, 14 ago. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. *Última Hora*, Brasília-DF, 15 ago. 1983.
- _____. Semana Nacional da Fotografia. A Diretora Maria Edméia quer participação mais atualizada. *Correio Brasiliense*, Brasília-DF, 18 ago. 1983.

- _____. *Folder*. III Semana de Fotografia. Fortaleza-CE, 19 a 24 ago. 1984.
- _____. *Programação*. III Semana da Fotografia. Fortaleza-CE, s/d.
- _____. *Linhas de Ação*. III Semana da Fotografia. Fortaleza-CE, s/d.
- _____. *Programação*. V Semana da Fotografia. Curitiba-PR, 18 a 22 ago. 1986.
- _____. *Carta*: Funarte Ouve Fotógrafos do Sul. Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro, mar. 1986.
- _____. *V Semana da Fotografia*. Curitiba-PR, 18 a 22 ago. 1986.
- _____. *Programação*. IV Semana da Fotografia. Belém-PA, 21 a 24 out. 1984.
- _____. *Sinopse das Palestras*. IV Semana da Fotografia, Belém-PA, 21 a 24 out. 1984.
- _____. *Carta*: Semana da Fotografia Ocupa Curitiba com 33 exposições. Semana Nacional da Fotografia. Curitiba, s/d.
- _____. *Carta*: "VI Semana Nacional Reúne 600 fotógrafos em Ouro Preto". Semana Nacional da Fotografia. Ouro Preto, 24 ago. 1987.
- _____. *VI Semana da Fotografia*. Ouro Preto-MG, 16 a 22 ago. 1987.
- _____. *Convite*. VII Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro, 1988.
- _____. *Folder de Programação*. VII Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro, 1988.
- _____. *Carta*: Semana da Fotografia Mobiliza fotógrafos de todo o Brasil. VII Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro, 1988.
- _____. *Programação*. VII Semana Nacional da Fotografia. Rio de Janeiro, 1988.
- _____. *Folder de Programação*. VIII Semana Nacional da Fotografia. Campinas-SP, 1989.

ACERVO ÂNGELA MAGALHÃES

FOTOGRAFIA (jornal), n. 1-5. Rio de Janeiro: MEC; FUNARTE; Instituto Nacional da Fotografia, 1984, 1985, 1987.

_____ (jornal), Especial III Colóquio Latino-Americano de Fotografia. Rio de Janeiro: MEC; FUNARTE; Instituto Nacional da Fotografia, s/d.

HOLOFRACTAL. *Catálogo*. Eduardo Kac & Ormeo Botelho. Exposição na Galeria de Fotografias da Funarte, 22 nov. a 1º dez. 1988. Rio de Janeiro, 1988.

CARIER BRESSON & SEBASTIÃO SALGADO FOTOGRAFIAS. *Catálogo*. Exposição realizada na Fundação Casa França-Brasil, de 27 jun. a 29 jul. 1990. Rio de Janeiro, 1990.

MAGALHÃES, Ângela. *Levantamento dos 16 anos de Atividades de Fotografia na Funarte*. Rio de Janeiro, 1995.

SOBRE FOTOGRAFIA. Ciclo de palestras, de 27 de outubro a 29 de dezembro de 1982. Publicação. Rio de Janeiro: Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro; FUNARTE, 1983.

ACERVO JOAQUIM PAIVA

PAIVA, Joaquim. *Fotografia e Identidade Cultural*. Resenha. Brasília, jun. 1992.

_____. *A fotografia como papel (interpretação da realidade) ou a teatralização do real*. Resenha. Mar. 1993.

_____. *Anos 90: perspectivas da fotografia brasileira, através de uma coleção particular*. Resenha. Set. 1994.

_____. Relato sobre a formação da coleção. Entrevistado por Helouise Costa. Brasília, abr. 1994.

_____. *O envolvimento com a fotografia*. Resenha. Buenos aires, maio 1996.

_____. Relato sobre a coleção. Entrevista concedida ao IV Foro Internacional de Peritos em Arte Contemporânea – Feria ARCO. Madrid, fev. 2006.

_____. Relato sobre o interesse do colecionador sobre fotografia. Entrevistado pela Revista Fuera de Série. Madrid, fev. 2008.

_____. Relato sobre a formação da coleção. Entrevistado por 7fotografia. Paraty, 2014.

_____. Relato sobre o interesse do colecionador sobre fotografia. Entrevistado por Hugo Auler. Brasília, s/d.

_____. *A fotografia como política de estado e como construção da realidade: relações internacionais*. Resenha. Maio 2010.

ACERVO NADJA PEREGRINO

FUNARTE. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Mostra de Fotografia 1 – Nossa Gente*. Rio de Janeiro, ago. 1979.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Mostra de Fotografia 2 – Retrospectiva: Antônio Teixeira*. Rio de Janeiro, out. 1979.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Mostra de Fotografia 3 – Lazer*. Rio de Janeiro, nov. 1979.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Mostra de Fotografia 5 – Fotógrafos Mexicanos*. Colaboração: Kodak Brasileira Comércio e Indústria Ltda. Rio de Janeiro, abr. 1980.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Mostra de Fotografia 6 – Classe Média Brasileira*. Colaboração: Kodak Brasileira Comércio e Indústria Ltda. Rio de Janeiro, jun. 1980.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Mostra de Fotografia 9 – Fotografia sem Câmara* Mostra de Regina Alvarez. Colaboração: Kodak Brasileira Comércio e Indústria Ltda. Rio de Janeiro, 26 ago. a 25 set. 1981.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Mostra de Fotografia 10 – Herminia de Mello Nogueira Borges - Fotografias das décadas de 20 a 40*. Colaboração: Kodak Brasileira Comércio e Indústria Ltda. Rio de Janeiro, nov. 1981.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – Cartemas - a fotografia como suporte de criação - Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro, 05 nov. a 3 dez. 1982.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – Revolução de 32 – a fotografia e a política*. Rio de Janeiro, jul. 1982.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – Sebastião Salgado Fotografias*, Rio de Janeiro, 9 set. a 15 out. 1982.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – Tempostal, a fotografia nos postais de 1900 a 1920*. Coleção antonio Marcelino, Salvador-BA. Rio de Janeiro, 1982.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Relatório de atividades do ano de 1982 e clipping de notícias*. Rio de Janeiro, 1982

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – José Oiticica Filho – A Ruptura da Fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro, 14 jan. a 25 fev. 1983, 1983.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da Exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – O Retrato Brasileiro – Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco, Departamento de Iconologia. Rio de Janeiro, 1983.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da exposição realizada no espaço latino-americano em Paris em novembro de 1984 – Corpo e Alma*, Photographie Contemporaine au Brésil/Fotografia Contemporânea no Brasil. Curador: Roberto Pontual. Rio de Janeiro, 1984.

_____. Centro de Documentação e Pesquisa. Núcleo de Fotografia. *Catálogo da exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – Vestígios*, 12 cartões Postais, Leonardo Carneiro, Martin Streibel, Roosevelt Campos Nina. Rio de Janeiro, 1984.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Catálogo da Publicação – I Fotonordeste*. Rio de Janeiro, 1984.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Catálogo de Exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – Foto-Grafismo*. Rio de Janeiro, abr./maio 1985.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Catálogo de exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – Polaroid*, Imagens Instantâneas. Pedro Vasquez. Rio de Janeiro, 27 maio a 11 jul. 1986.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Catálogo de exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – A Imagem do Corpo Nu*. Coletiva: Ana Regina Nogueira, Antônio Sagesse, Ilana Lanski, Joaquim Paiva, Malu Dabu Frota, Orlando Azevedo, Paulo Gil, Paulo Pires, Sérgio Duarte. Rio de Janeiro, 25 set. a 7 nov. 1986.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Encarte da Proposta para uma Política Nacional da Fotografia*. Rio de Janeiro, 1986.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Catálogo de exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – José Medeiros 50 anos de Fotografia*. Rio de Janeiro, 2 dez. 1986 a 26 jan. 1987.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Publicação do I Fotonorte*. Rio de Janeiro, 1987.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Folder Galeria de Fotografia da Funarte – Fantasias de Rogério Reis e Zeca Araújo*. Rio de Janeiro, 24 fev. a 24 mar. 1987.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Programação Funarte*. Rio de Janeiro, set. 1987.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Jornal Luz e Cor & experimentação*. Rio de Janeiro, jun. 1988.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Publicação do I FotoSudeste*. Rio de Janeiro, 1989-1990.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Folder exposição na Galeria de Fotografia da Funarte – Brasil Cenários e Personagens*. Rio de Janeiro, s/d.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Manual de Montagem de Exposições Fotográficas*. Angela Magalhães, Heloisa Patrão, Marcelo Camargo, Nadja Peregrino, Luciana Mota, Sergio Burgi, Programa Nacional de Preservação e Pesquisa Fotográfica. Rio de Janeiro, s/d.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Publicação do V Documento de arte contemporânea do centro-oeste – I Foto Centro-Oeste*. Rio de Janeiro, s/d.

_____. Instituto Nacional da Fotografia. *Catálogo de exposição realizada na Galeria de Fotografia da Funarte – Visões Urbanas, 12 cartões Postais*. Cristiano Mascaro, Luis Carlos Felizardo e Vilma Slomp. Rio de Janeiro, s/d.