

ARTIGO

AS MOSTRAS DA GALERIA DE FOTOGRAFIA DA FUNARTE: O TRÂNSITO DAS IMAGENS ENTRE AS PÁGINAS DO JORNAL E O CAMPO DAS ARTES VISUAIS

CHARLES MONTEIRO

Doutor em História Social pela PUC-SP e Pós-Doutorado em História da Arte pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), é Professor Adjunto em História na PUC-RS e pesquisador PQ2 do CNPq.
E-mail: monteiro@puccrs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1498-8155>

RESUMO: Nos anos 1970, no Brasil, o campo da fotografia passava por um processo de reorganização e institucionalização com a criação de novos espaços de trabalho na grande imprensa, formação de agências de fotógrafos, bem como o ingresso da fotografia no campo artístico através de mostras, exposições em museus e em galerias especializadas. Processo que culminou na criação do Núcleo de Fotografia em 1979 e, posteriormente, em sua transformação no Instituto Nacional de Fotografia da FUNARTE (em 1984) para debater e estabelecer políticas públicas para o setor. Neste contexto, pretende-se pensar três das primeiras mostras da Galeria de Fotografia da FUNARTE: Nossa Gente (1979), Classe Média Brasileira (1980) e Visita do Papa ao Brasil (1980).

PALAVRAS-CHAVE: Mostras de Fotografia. Galeria de Fotografia da FUNARTE; Fotodocumentarismo; História e Fotografia; Cultura Visual nos anos 1970.

THE FUNARTE PHOTOGRAPHY GALLERY SHOWS: THE TRANSIT OF IMAGES BETWEEN THE NEWSPAPER'S PAGES AND THE FIELD OF VISUAL ARTS

ABSTRACT: In the 1970s, in Brazil, the field of photography went through a process of reorganization and institutionalization with the creation of new workspaces in the mainstream media, formation of photographers' agencies, as well as the entry of photography into the artistic field through exhibitions, exhibitions in museums and specialized galleries. Process that culminated in the creation of the Photography Center in 1979 and, later, in its transformation into the National Photography Institute of FUNARTE (in 1984) to debate and establish public policies for the sector. In this context, we intend to think of three of the first exhibitions of the FUNARTE Photography Gallery: Nossa Gente (1979), Brazilian Middle Class (1980) and Pope's Visit to Brazil (1980).

KEYWORDS: Photography Exhibitions; Photo Gallery of FUNARTE; Photodocumentarism; History and Photography; Visual Culture in the 1970s.

Recebido em: 30/04/2021

Aprovado em: 23/07/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v71p71-97>

Jorge Pedro Sousa (2004) e Pepe Baeza (2001) apontam para um processo de padronização da linguagem fotográfica na grande imprensa no final dos anos 1970, a partir da inserção da fotografia no mercado capitalista-monopolista de informação controlado por grandes agências internacionais de notícia: Reuters, Agence France-Press, Associated Press e United Press et International News Service. A resposta a esse processo de monopolização do mercado da informação é a criação de agências especializadas em fotografia como Gamma, SIPA Press, Rapho e Viva entre outras menores de dimensão nacional, como F4 no Brasil (GERVAIS; MOREL, 2009). Neste contexto, o fotojornalismo teria começado a privilegiar a espetacularização e a dramatização da informação. Assim, alguns fotógrafos buscaram diversificar sua produção, encontrar novos nichos de mercado para suas fotografias e experimentar novas linguagens, buscando legitimar a fotografia no campo das artes visuais (ROUILLÉ, 2009). Neste período criaram-se instituições públicas em vários países como França, Inglaterra, Estados Unidos e da América Latina (México, Argentina, Brasil entre outros) também para gerir políticas de guarda, de conservação, de gestão, de publicação e de exibição de imagens fotográficas.

No Brasil, a fotografia começa a integrar os currículos dos cursos superiores de Comunicação Social e Arquitetura e passa a ser ensinada como linguagem (COELHO, 2012, pp. 119-123). Uma geração de jovens fotógrafos engajou-se na construção de uma nova visualidade na imprensa, ocupando novos espaços expositivos (museus, galerias) e propondo um olhar crítico sobre o processo de modernização, sobre a censura, o autoritarismo e a política de segurança nacional dos governos militares (AQUINO, 1999; FICO et al, 2008).

Os fotógrafos se organizaram nas associações de jornalistas (ARFOCs), fundaram cooperativas e agências independentes de fotógrafos, que eram espaços de trabalho alternativos à grande imprensa, de organização política e de luta pela valorização do trabalho dos fotógrafos. Foram fundadas as agências de fotógrafos F4 (São Paulo, 1979), Ponto de Vista (Porto Alegre, 1979), Casa da Foto Agência (RJ, 1979) e Ágil Fotojornalismo (Brasília, 1980) e Agência Angular de Fotojornalismo (SP, 1985) entre outras (MAUAD, LOUSADA, SOUZA JUNIOR, 2014, pp. 186-209; MONTEIRO, 2016; BLANC, 2020).

As agências de fotógrafos criadas no Brasil se inspiraram no modelo de organização da precursora Agência Magnum e propuseram pautas novas para a construção de uma renovada visualidade da sociedade brasileira e da latino-americana. Ao invés de valorizar a teatralização do poder (PEREIRA, 1983) promovida pela ditadura militar com seus questionáveis sucessos econômicos, passaram a cobrir os movimentos sociais, a violência policial, a marginalização dos grupos indígenas e dos negros, a falta de moradia, o crescimento das favelas, as lutas das classes trabalhadoras, a diversidade religiosa e a riqueza da cultura popular (MONTEIRO, 2016, pp. 64-89).

Os jornais diários e as revistas ilustradas de variedade não eram os melhores espaços para a expressão da criatividade, nem para a renovação da linguagem fotográfica e a afirmação da figura do fotógrafo como um “autor” (POIVERT, 2008). Na grande imprensa, os fotógrafos estavam subordinados às pautas definidas pelos editores, tinham pouca autonomia e tempo para desenvolver seu trabalho, as suas imagens eram cortadas e reenquadradas para se encaixarem na diagramação da página, além de estarem subordinadas à narrativa textual. Além disso, até a metade dos anos 1970 as imagens eram publicadas com os créditos da agência (Veja, JB, etc.) e sem o nome do(a) fotógrafo(a).

A reivindicação do estatuto de “autor” pelos fotógrafos brasileiros foi uma das principais reivindicações da categoria profissional nos anos 1970. Frente à crescente homogeneização e massificação do fotojornalismo na grande imprensa, os fotógrafos procuravam conquistar novos espaços de expressão e de criação que se pode ser entendida como uma reivindicação autoral. Um movimento que pode ser observado tanto no contexto nacional quanto internacional (MOREL, 2008, pp. 101-113). Jessica Blanc ao escrever sobre a história da Agência de Fotografias F4 no Brasil (1979-1991), afirma que:

ao longo dos anos, ocorreu uma mudança de paradigma na definição da linha editorial da F4, inicialmente especializada em fotojornalismo, a agência produzia fotografias de atualidade para a imprensa diária e reportagens investigativas destinadas às revistas semanais, estas últimas circulando também em exposições e galerias de fotografia. A agência contou com o interesse histórico dessas grandes reportagens e sua qualidade para garantir múltiplas revendas no futuro e uma distribuição gratificante em exposições e álbuns de fotos (BLANC, 2020, p. 552).

A fotografia documental compartilha com o fotojornalismo um compromisso com a realidade, porém diferencia-se dele exprimir um ponto de vista ao abordar preferencialmente os fenômenos estruturais ao invés dos acontecimentos cotidianos, distanciando-se desta forma dos prazos mais curtos da imprensa diária (SOUSA, 2004; MONTEIRO, 2016). Assim, abre-se também a circuitos mais variados de distribuição como a galeria, o museu e o livro permitindo uma melhor expressão da subjetividade, da criatividade e a criação de uma poética visual própria do fotógrafo.

A publicação de fotografias jornalísticas em livros, sua exibição em museus, festivais de fotografia e galerias de arte provocou uma mudança no estatuto dessas imagens. De imagens informativas e de testemunhos objetivos da realidade, elas passaram a ser valorizadas pelas suas qualidades formais e sua capacidade de problematizar o real.

Na década de 1970, começa um período de institucionalização do campo com a criação do núcleo de Fotografia da FUNARTE, em 1979, sediada no Rio de Janeiro, transformado, em 1984, no Instituto Nacional da fotografia (INFOTO). A valorização da fotografia em nível nacional e internacional, bem como a mobilização de profissionais levaram o governo a criar um organismo público responsável pela elaboração de uma política nacional para a fotografia (COELHO, 2006, p. 96). A preocupação desses profissionais era com a preservação de coleções fotográficas que permitissem refletir sobre a história do Brasil e legitimar o ingresso da fotografia documental no campo das artes visuais. Para este fim, o Núcleo de Fotografia organizou exposições, a publicação de livros, a realização de encontros regionais e de seminários nacionais para discutir e implementar políticas públicas para a fotografia (FUNARTE, 1986, p. 11).

A fotografia brasileira começou a ter maior circulação internacional a partir do final dos anos 1970 em exposições como a *I Muestra de la Fotografia Latinoamericana Contemporánea*, Museo de Arte Moderno, Cidade do México (1978); a *I Mostra de Fotografia Latino-Americana Contemporânea* (São Paulo, Brasil, 1978); *Brésil des Brésiliens*, na Biblioteca de Documentação do Centre Georges Pompidou (França, 1983); *III Colóquio Latino-Americano de Fotografia* (Cuba, 1984); *Corpo e Alma* no Mês da Fotografia (França, 1984); *Fotografia Brasileira Contemporânea* nos Encontros de Arles (França, 1985) entre tantos outros. Destaca-se a iniciativa pioneira de fotógrafos e

pesquisadores universitários de realizar, em 1978, de um congresso internacional de fotografia na Cidade do México para debater a linguagem da fotografia, a necessidade da criação de coleções e de espaços públicos para exposição da fotografia latino-americana.

Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia tiveram uma importância central no processo de institucionalização da fotografia, assim como na criação de agências públicas voltadas a políticas de fomento, de estímulo e de difusão da produção fotográfica produzida na América Latina. Estes colóquios tiveram cinco edições, a primeira em 1978 e a segunda em 1981, ambas na Cidade do México; a terceira em Havana, em 1984; a quarta em Caracas, em 1993; e a quinta novamente na Cidade do México, em 1996. Um tom de denúncia dava certa unidade às imagens exibidas evidenciando o discurso hegemônico sobre a identidade da fotografia latino-americana (ZERWES, COSTA, 2017, pp. 145-159). Segundo Santos (2013, p. 5):

O Consejo Mexicano de Fotografia buscou delinear a especificidade da fotografia latina a partir de um tipo de fotodocumentário centrado no imperativo da revelação da dura realidade de sua terra, seja em seu meio rural, indígena ou marginalizado. Retratar o aspecto sofrido desses povos passou, então, a ser a preocupação basilar dessas fotografias: a imagem era essencialmente convertida em uma arte de denúncia, aliada no combate às desigualdades e às violências sociais. Nesse sentido, as fotografias eram utilizadas como ferramenta para revelar uma América Latina miserável; dela capturando momentos que pudessem se converter em testemunho dos fatos e, dessa maneira, em uma forma de conscientizar o público sobre o que acontecia a sua volta e que muitas vezes passava despercebido.

Foi neste contexto de debates sobre um projeto de fotografia latino-americana e de participação de fotógrafos brasileiros em exposições e mostras internacionais, que o Núcleo de Fotografia da FUNARTE criou sua Galeria de Fotografia em 1979. Ela estava situada em sua sede no centro do Rio de Janeiro, na rua Araújo Porto Alegre, e encontrava-se muito próxima a outras instituições culturais federais com espaços expositivos, tais como o Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional. Nela foi realizada uma série de exposições coletivas, as Mostras de Fotografia que visavam mapear a produção nacional exibindo trabalhos de fotógrafos residentes em diversos estados brasileiros, tais como: *Nossa Gente* (1979); *Lazer* (1979); *Classe Média Brasileira* (1980); *A Visita do Papa ao Brasil* (1980); e *Trabalho* (1982) entre outras.

As Mostras da Galeria de Fotografia da FUNARTE foram acompanhadas da publicação de catálogos que reproduziam as imagens em folhas soltas, de modo a permitir a exposição, a divulgação de trabalhos e as novas tendências no campo. Eles foram pensados também para serem utilizadas com finalidades didáticas para ensinar e debater sobre a fotografia tanto em salas de aula quanto em associações de fotógrafos e outras agremiações como fotoclubes. O objetivo da FUNARTE com estas exposições era incentivar o intercâmbio entre os fotógrafos de várias regiões do Brasil, mapear a produção nacional, discutir a fotografia como linguagem, estimular o aperfeiçoamento técnico de jovens fotógrafos e, especialmente, estimular a formação de um público para a fotografia. Indiretamente, a publicação dos catálogos proporcionou também novas oportunidades de trabalho ou de realização de projetos culturais ao reproduzirem, além das imagens, os nomes e os endereços profissionais de todos os fotógrafos selecionados.

Cabe lembrar que na mesma década de 1970 observam-se em vários outros estados iniciativas semelhantes com a criação de salas de exposição, a realização de concursos, de mostras e a multiplicação de exposições fotográficas, tanto no âmbito do fotojornalismo quanto no das artes visuais. Em São Paulo, por exemplo, os trabalhos pioneiros no campo da história das exposições fotográficas de Helouise Costa (2008) e de Juliana Okuda Campaneli (2012) inventariaram uma série de iniciativas (exposições, cursos, publicações e criação de laboratório) no Museu de Arte de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo ao longo dos anos 1970.

A Galeria de Fotografia da FUNARTE possuía uma programação ampla e diversificada realizando também um conjunto de outras iniciativas, tais como: exposições individuais, mostras de audiovisual, projeções de slides de fotógrafos oriundos de diversos pontos do país e as palestras das segundas-feiras. Nestas palestras eram tratadas questões relativas à regulamentação da profissão, aos direitos autorais para a reprodução de imagens e a organização de agências como espaços alternativos de trabalho, naquele contexto de ditadura e luta pela abertura política, em que as questões de reconhecimento profissionais e direitos trabalhistas eram prementes (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004). Segundo o fotógrafo Zeka Araújo, diretor do Núcleo de Fotografia da FUNARTE e coordenador do projeto, “mais que uma área de

exposições, a galeria pretendia constituir-se num ponto de referência para os fotógrafos do Rio e do Brasil” (Veja, 22/8/1979, p. 107).

A linguagem predominante nas mostras era a da fotografia documental. Uma fotografia engajada socialmente, que pretendia contribuir para a reflexão sobre a realidade brasileira e, se possível, para uma tomada de consciência visando a transformação da sociedade.

Para Sousa (2004), o fotodocumentarismo social é a forma mais comum de fotodocumentarismo, que procura abordar ou investigar de forma mais ou menos aprofundada temas de interesse social (conflitos políticos, guerras, migrações, a vida de grupos *outsiders*, etc.) ou que afetem a vida em sociedade em longo prazo (como crimes ou desastres ambientais). Ele se contrapõe ao fotojornalismo que trabalha com a atualidade, com a “linguagem do instante”, do calor da hora, que necessita atender uma demanda muito rápida de produção da informação, a tempo de ser editada, impressa e veiculada pelo periódico aos seus leitores. Raramente podendo planejar os melhores meios, pontos de vista e estratégias para fazer a cobertura de um evento. O tempo de consumo do fotojornalismo é do momento seguinte ao do evento, sendo rapidamente descartada com o jornal e as revistas. Enquanto o trabalho do fotodocumentarista tem uma vida muito mais longa, podendo se prolongar no tempo através de uma exposição ou da publicação em livro.

Segundo Lugon (2001; 2009), escrever a história da fotografia como documento seria fazer a história de todas as fotografias, ou seja, da reportagem de atualidade às vistas científicas ou médicas, dos registros policiais ou administrativos às crônicas privadas – projeto insano, condenando de antemão uma narrativa coerente. Outra coisa é a história das imagens reivindicadas como “documentárias”, história melhor circunscrita, pois que ela nos direciona menos a uma prática do que a uma denominação, a um discurso, um pensamento reflexivo sobre as imagens – história que se cruza com a primeira, mas não a engloba inteiramente. Mais ainda, o campo de estudos é imenso: a noção de documentário obteve ao longo do século XX uma constante renovação, milhares de fotógrafos o utilizaram para qualificar a sua prática, o empregando em imagens e projetos extremamente diferentes. recobre o termo “documentário” em fotografia, a extensão de sua propagação está relacionada a essa acepção difusa.

O único elemento comum a essas inumeráveis definições é a reivindicação genérica de um respeito ao objeto mostrado, o desejo de dar a ver “as coisas como elas são”, de fornecer sobre elas informações fiéis e autênticas, evitando todo o embelezamento que viria a alterar a integridade do real (LUGON, 2009). A partir daí as posições divergiram muito. Três grandes opções podem ser destacadas: a tendência enciclopédica e a pedagógica, a linha patrimonial e a veia social. Reunida sob o mesmo vocábulo e por uma fé comum na capacidade das imagens de transmitirem um saber útil à comunidade, elas se sustentam sobre determinações muito distanciadas, mesmo antagônicas. As duas primeiras fundadas sobre um gesto de adesão – fotografar para conservar (a linha Eugène Atget) -, a última sobre um gesto de rejeição – fotografar para transformar (a linha Lewis Hine). É ao redor dos dois primeiros projetos enciclopédicos e patrimoniais que, desde o fim do século XIX, um discurso documentário começa a se estruturar no meio dos fotógrafos e que alguns dentre eles tentam se reunir sobre essa bandeira (LUGON, 2009).

A partir dos anos 1930, ao contrário, é a acepção social e política que ganha incontestavelmente destaque, dominando a compreensão do termo até hoje. Esse deslocamento semântico está fortemente marcado pela influência anglo-saxônica. É nessa época que no cinema primeiramente, e depois na fotografia, os autores britânicos e americanos se apoderam do vocábulo francês “documentaire” transformando-o em “documentary”, designando uma categoria de obras destinadas a descrição do mundo contemporâneo e da realidade social em particular. O termo carrega uma conotação moral e política positiva associada a ideia de uma busca pela verdade e engajamento no real.

Além do desejo partilhado de fidelidade ao real e de uma utilidade pública das imagens, existe um aspecto que reúne as diferentes direções do discurso documentário que é o de se desenvolver sempre em oposição – e em referência – à fotografia de arte, ou a um certo estado da fotografia de arte com a qual ele gostaria de romper. Esse é o paradoxo fundamental desse discurso: a divisa documentária que poderia ser tomada como antônimo de artístico é, essencialmente, uma emanação do campo artístico; apenas os fotógrafos que buscaram se situar em relação a uma corrente artística anterior – em relação e dentro de um discurso estético – tiveram necessidade de usá-la.

A reafirmação regular de uma reivindicação documentária não cessou de assumir essa função: encarnar a esperança de uma regeneração, de uma volta às origens do meio, a vontade de dar as imagens uma inocência e uma autoridade que elas teriam perdido. O documentário significaria, nessa perspectiva, menos a rejeição da arte fotográfica tal como era conhecida até então, que sua substituição, quer dizer, ao mesmo tempo a sua superação e o agente de sua perpetuação. Dessa forma, o que poderia parecer como uma fraqueza fundamental da categoria “documentária” – a flutuação de sua aceção, a heterogeneidade das aproximações – vai se revelar sua principal força. Uma propensão a constantemente rediscutir seus métodos e objetivos, a reinventar os meios de uma descrição apropriada da realidade.

Mesmo se as fronteiras entre os gêneros sendo tênues, é isso que distingue o projeto documentário do fotojornalismo: na medida em que os códigos deste se fixaram durante décadas, que os créditos de autenticidade de suas imagens e a pertinência de seus procedimentos (o instantâneo como figura de imediaticidade) não foram submetidas a um trabalho de autocrítica, o projeto documentário está em contínuo deslocamento e em crise permanente (LUGON, 2009). É este o paradoxo infinitamente produtivo do gênero, mesmo que o seu princípio de base – “mostrar as coisas como elas são” – pareceria a priori confinar a contínua duplicação do real e lhe subtrair toda possibilidade de evolução, esse projeto, tão simples na sua formulação, suscitou uma constante exploração de procedimentos e formas novas.

No final dos anos 1970, a vocação documental associada à ideia de realismo e à aderência do referente à fotografia começa a ser problematizada. A fotografia passa a ser compreendida como uma forma de interpretação, recriação e atualização do real. Esta nova concepção de fotografia documental abriu espaço para a expressão da subjetividade pelos fotógrafos documentaristas. Da fotografia-documento passa-se a fotografia-expressão onde a intencionalidade e a subjetividade criadora do fotógrafo trabalham na interpretação do real (ROUILLÉ, 2009, p. 135-160). O que também termina por aproximar a fotografia documental da fotografia do campo das artes visuais.

Nossa Gente (1979)

A mostra *Nossa Gente* foi realizada em agosto de 1979 na Galeria de Fotografia da FUNARTE no Rio de Janeiro e, posteriormente, foi exibida em Aracaju (SE). Para a montagem dessa exposição, Zeka Araújo recebeu 800 fotos de todos os estados brasileiros. Depois, junto com uma comissão de fotógrafos de destaque de cinco diferentes estados brasileiros - Luís Humberto (DF), Roberto Maia (RJ), Assis Hoffmann (RS) e Cláudio Kubrusly (SP) e as duas responsáveis pela Galeria da Funarte, Ana Lúcia Castilhos e Nadja Peregrino – procedeu-se a seleção final.

Segundo uma reportagem de *Veja* (22/9/1979, p. 102) e o Relatório Anual (FUNARTE, 1981), o espaço expositivo da Galeria foi concebido especialmente para mostras fotográficas, com placas giratórias e iluminação especial para que as imagens pudessem ser corretamente apreciadas. O Núcleo de Fotografia publicou o catálogo da mostra *Nossa Gente* em 1979 e o reimprimiu em segunda edição em 1981. O que indica que ele teve bastante procura para merecer tal reedição. O Relatório traz números sobre o público que visitou as exposições da Galeria de Fotografia. A mostra *Classe Média Brasileira* teve um público de 1536 visitantes e a mostra *Visita do Papa ao Brasil* alcançou 1373 visitantes (FUNARTE, 1981). Pode-se, então, estimar o público da mostra *Nossa Gente* em cerca de 1500 visitantes.

A Mostra estava composta de 97 fotografias, 87 em preto e branco e dez coloridas. Observamos na seleção da comissão o predomínio de imagens de fotógrafos sediados no Rio de Janeiro (59 fotografias), secundados por aqueles com endereço profissional em São Paulo (19) seguidos, depois, de outros fotógrafos de nove cidades brasileiras, que tiveram 19 fotografias selecionadas para a mostra: Porto Alegre (3), Curitiba (3), Niterói (3), Jaboatão/PE (3), Brasília (2), Belo Horizonte (2), Goiânia (1), Olinda (1) e Santos (1).

Zeka Araújo, diretor do núcleo de fotografia da FUNARTE, era oriundo da imprensa carioca, fotojornalista com experiência de correspondente internacional pela *Editora Abril*, entre 1974 e 1977, em Londres. Cláudio Kubrusly era de São Paulo e foi fotógrafo no *Jornal do Brasil*, criou a Escola de Fotografia ENFOCO (1968) e organizou a 1ª. Trienal de Fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1980. Luis Humberto atuara como fotojornalista, era editor de fotografia do *Jornal de Brasília* e publicou o livro *Fotografia: Universos & Arrabaldes*, que inaugurou a Coleção Luz & Reflexão da Funarte, em 1983. Assis Hoffmann era fotojornalista e editor de fotografia

da Companhia Jornalista Correio do Povo de Porto Alegre, que publicava vários jornais (*Correio do Povo, Folha da Manhã, Folha da Noite*). Todos eles tinham ajudado a formar jovens fotógrafos nas redações desses periódicos onde atuavam, escreviam sobre fotografia no e participavam do movimento de organização dos fotógrafos junto aos sindicatos de jornalismo (autoria das fotos, posse dos negativos e tabela mínima de valores para cada tipo de trabalho fotográfico).

A maioria dos fotógrafos selecionados para a mostra *Nossa Gente* atuava como fotojornalistas na grande imprensa do eixo Rio-São Paulo (Walter Firmo, Araquém Alcântara), em agências de fotógrafos (Nair Benedicto, Ricardo Malta, Rogério Reis e Antonio Augusto Fontes) ou em publicidade e propaganda (João Urban, Luiz Carlos Felizardo). Outros ainda, que iniciaram no fotojornalismo, começavam a se destacar no campo das artes visuais como Miguel Rio Branco. Eles constituíam um grupo seletivo e influente de profissionais naquele contexto de institucionalização do campo da fotografia em nível nacional.

Observa-se através do catálogo que a mostra foi organizada a partir de alguns eixos temáticos: manifestações da religiosidade popular (12 imagens), infância (15 imagens), famílias das camadas populares (13 imagens), casas e interiores de casas populares (9 imagens), ofícios (11 imagens), retratos de homens e mulheres negros das classes populares, indígenas (apenas 3 imagens), militares (5 imagens); artista de rua (3 imagens), lazer popular (2 imagens) e carnaval (3 imagens).

O percurso narrativo proposto no catálogo da mostra *Nossa Gente* começa com a imagem de uma cabana no campo, passando ao lazer popular, depois, uma série sobre religiosidade popular, na sequência, outra série de fotografia de famílias e de interiores de casas populares, destacando-se um grande número de imagens sobre a infância e de pequenos ofícios urbanos, para encerrar com três imagens de foliões no carnaval do Rio de Janeiro.

São imagens de um país em transformação, do avanço da sociedade industrial e urbana sobre novas fronteiras agrícolas, tais como: os retratos de boias-frias na pausa do trabalho no campo como as imagens de João Urban (fotos 2 e 3 na numeração do catálogo); do contato com povos originários – tribos indígenas da Amazônia; da migração de populações do nordeste para Brasília e para o Sudeste; o lazer das classes populares em bailes da periferia

de São Paulo nas imagens de Nair Benedicto (fotos 4, 5, 6, 7); da religiosidade popular dos cultos afro-brasileiros de Vera Simonetti (fotos 10 e 11); uma missa campal em uma comunidade da periferia do Rio de Octales Gonzalves (foto 9).

No entanto, percebe-se que não se trata de uma fotografia com uma perspectiva miserabilista, pois vemos que são fotografados em seus ambientes cotidianos, desde perto e na mesma altura dos olhos, estabelecendo uma troca de olhares entre os fotografados que dão-se a ver e fotógrafo, que valoriza e confere dignidade a estes sujeitos sociais pertencentes às camadas populares.

Figura 1: João Urban, *Bandeirantes* (PR, 1978).



Fonte: Catálogo da *Mostra Nossa Gente* (FUNARTE, 1979)

Observa-se também a tentativa de dar visibilidade às contradições sociais, às práticas sociais e culturais da camadas expropriadas pelo dito “milagre econômico” promovido pela ditadura civil-militar, como trabalhadores urbanos pobres, que fugiam ao padrão do homem e da mulher brancos de classe média com formação superior, moradores dos grandes centros urbanos e consumidores dos novos bens oferecidos nas publicidades das revistas ilustradas e da televisão.

Nossa Gente é uma tentativa de síntese do rosto do povo brasileiro inspirada no projeto da fotografia humanista que deu origem a exposição *The Family of Man*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 1955, que percorreu diversos países e foi vista por milhões de pessoas, propondo um olhar que aproximava as distintas realidades cotidianas vividas em várias regiões do mundo e que configurariam um retrato da humanidade. Uma síntese imagética aparentada ao projeto fotográfico de August Sander em “Homens do Século XX”. Em 1960, por exemplo, Antonio Quintana organizou a exposição *El rostro de Chile* a partir da mesma perspectiva (QUIJADA, 2008, p. 26). Para Zerwes (2018),

a chamada fotografia humanista é uma vertente fotográfica que se iniciou na França durante a década de 1930, em um primeiro momento ligada à cultura política de esquerda do entre-guerras. Sua temática gira em torno dos habitantes urbanos anônimos das classes populares, os amantes, as crianças, os trabalhadores. Sua estética é a da fotografia documental e direta, com traços de humor ou ironia e foi difundida globalmente pela grande abrangência das revistas ilustradas. Após a Segunda Guerra Mundial, ela se voltou, na França, para a construção de uma identidade nacional francesa e, nos EUA, para um discurso remetendo à irmandade dos povos e dos indivíduos.

Um cruzamento entre a fotografia humanista e a fotodocumentarismo social, também chamada de *concerned photography* segundo a definição de Cornell Capa (MAUAD, 2008, p. 37). Geralmente considerada como uma prática fotográfica que dá acento sobre o político no pós-Segunda Guerra Mundial, que está relacionada a uma concepção de que as pessoas têm direitos essenciais que estão para além das fronteiras de nacionalidade, cultura, religião ou ideologia, uma concepção humanista que vai além de um ideal nacionalista. Imagens produzidas por fotojornalistas, mas que não foram publicadas na grande imprensa, pois manifestavam um outro olhar sobre a sociedade brasileira.

No tocante aos aspectos formais, a maioria das imagens é apresentada em preto e branco (apenas 10 entre as 97 fotografias da mostra eram originalmente coloridas) sem título, sem legendas, sem referência às dimensões e a técnica utilizada. Nenhuma informação consta sobre os equipamentos fotográficos usados na produção das imagens, nem sobre a técnica empregada ou número de tiragens. A inexistência de legendas ou de título nas fotografias propõe um outro olhar sobre as fotografias. Não se trata

de imagens estritamente informativas sobre a realidade como no fotojornalismo diário, mas imagens que desafiam o olhar do observador à interpretá-las.

A escolha do preto e branco coloca as fotografias apresentadas na mostra *Nossa Gente* em diálogo com a tradição da fotografia documental estadunidense de Walker Evans e da fotografia humanista do Pós-II Guerra Mundial, bem como da vertente hegemônica da latino-americana que emerge dos congressos realizados no México entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

É uma fotografia que se afasta da lógica do “momento decisivo” à maneira de Henri Cartier-Bresson. Pois, observamos que muitas delas dão a ver acontecimentos banais relativos ao cotidiano das camadas populares: trabalho, religiosidade, festas e lazer. Uma dimensão da vida tão importante e central para a discussão política em curso na filosofia, nas ciências sociais e na arte nos anos 1960 e 70. Uma mãe que segura o filho nos braços no interior de uma casa humilde (foto 26 na numeração do catálogo, de Walter Firmo), um pai que acolhe o filho no colo (foto 47, de Rosa Maria C. Santos); uma mulher que apresenta as marcas de violência no peito (foto 90, de Miguel Rio Branco); um menino que apanhou um passarinho e o exhibe para o fotógrafo (foto 78, de Bina Fonyat); uma mulher camponesa que prepara a comida no interior de uma casa de pau a pique (foto 54, de Jorge Cassol). Outras fotografias denunciam as longas migrações em busca de trabalho e de melhores condições de vida (foto 27, de Panta Astiazaran). Mas, o que encontram é a precariedade no trabalho (foto 23, de Luiz Claudio Marigo; foto 32, de Maurício Valadares), na habitação (foto 46, de Anibal Philot) e na saúde.

Algumas das fotografias exposta apresentavam um viés irônico, como o senhor que aplaude um desfile da polícia militar em um parque do Rio de Janeiro (foto 83 na numeração do catálogo, de Antonio Augusto Fontes), em contraposição temos a imagem de uma menina que tapa os ouvidos para não ouvir o barulho da banda militar (foto 84, de Antonio Augusto Fontes) ou o beato repleto de medalhas que observa a passagem da guarda (Foto 82, também de Antonio Augusto Fontes). Um casal que prefere ver a televisão na capela de uma Igreja ao invés de rezar (foto 19, de Wagner Nogueira).

Observam-se também algumas imagens que provocam um certo estranhamento e lembram a fotografia de Diane Arbus ou de Robert Frank,

distanciando-se assim de uma aproximação mais realista da sociedade brasileira. Mas, há também a fotografia engajada que dá a ver uma comunidade reunida em passeata carregando faixas para pedir justiça (foto 73 na numeração do catálogo, de Ed Viggiani).

A visualidade que a mostra *Nossa Gente* constrói e dá a ver é o reverso da imagem oficial do milagre econômico e da propaganda da ditadura militar, de “um país que vai para frente” e de uma das maiores economias do mundo. A mostra *Nossa Gente* fazia parte de um projeto maior de inventariar a diversidade da população brasileira e as transformações das paisagens urbanas e rurais devido a modernização acelerada com um olhar crítico que convocava o espectador a uma tomada de posição.

Classe Média Brasileira (1980)

A mostra inaugurou em junho de 1980 e foi acompanhada pela publicação de um catálogo com as fotos. A comissão de seleção e organização da mostra esteve composta por Zeka Araújo (FUNARTE), José Albano (CE), Juvenal Pereira (MA) Célio Apolinário (MG) e Miro (SP). A mostra apresentou 64 fotografias em P&B (apenas duas eram originalmente coloridas) de 37 fotógrafos, apenas três eram mulheres (Ana Regina Nogueira, Nair Benedicto e Rosa Salles). Apesar da composição variada da comissão de seleção, esta foi uma das mostras com menos representação regional fora do eixo Rio-São Paulo, apenas três fotógrafos de outros estados: um baiano (Claude Santos), um mineiro (Heitor Magaldi Filho) e um do Distrito Federal (Luis Humberto). Novamente observa-se uma predominância de fotógrafos sediados no Rio de Janeiro (em número de 26), secundados pelos estabelecidos em São Paulo (em um total de 8).

No texto de abertura da Mostra, reproduzido no catálogo, consta uma frase de Antonio Houaiss que exprimiria os objetivos da comissão:

Ah! A classe média, essa entidade conceitualmente sem existência, estraçalhada entre o querer ser alta, mesmo simuladamente, e o ser achatada, num ser-e-não-ser ridículo, quando não trágico. Como vê-la, onde vê-la? Só esse ensinador do ver, esse humanizador da visão humana – o fotógrafo – poderá mostrá-la na sua real hediondez ou na sua pungente beleza (Mostra Classe Média Brasileira, 1980, p. 2).

A mostra dá a ver uma fração privilegiada da sociedade brasileira pelas políticas econômicas da ditadura militar, já que *Nossa Gente* privilegiado as classes populares e as suas difíceis condições de vida. Observa-se uma visão crítica e irônica sobre a classe média começando com a fotografia de abertura intitulada “Vitrine” (de Jafet Nacle Vieira) de dois manequins despídos e seus perfis refletidos em um espelho onde consta a frase “5 vezes sem juro, 10 vezes sem entrada”. Provavelmente uma alusão à ampliação das possibilidades de consumo da classe média e seu crescente endividamento, em detrimento de sua participação e mobilização política. Depois passa-se a focar o culto ao corpo através de desfiles de misses, fotos de praia e de atividades ao redor dela, bem como festas, recepções e a presença da televisão e do carro como símbolos do novo patamar de consumo e de ascensão social. Além disso, a piscina, o turismo e o carnaval simbolizam a expansão do lazer e a conquista do tempo livre pela classe média.

Porém, também estão presentes algumas poucas fotografias que uma faceta diferente da classe média. Elas apontam para a mobilização política de uma fração dessa classe, como em “Reveillon” e “Av. Rio Branco, RJ, 1979” de Sergio Sbragia. Na primeira, em festa de ano novo um casal no primeiro plano segura um cartaz com a palavra “Anistia”. Na segunda, observa-se um estudante correndo perseguido por um pelotão da polícia militar carioca. Numa outra, em uma grande reunião de mulheres, uma delas segura um cartaz onde lê-se “Estou defendendo o meu leite” (foto 4 na numeração do catálogo, de Ricardo Beliel).

Figura 2: Sergio Sbragia, “Reveillon, 5” RJ 1978/1979.



Fonte: Catálogo da Mostra *Classe Média Brasileira* (FUNARTE, 1980).

A mostra *Classe Média Brasileira* aponta para as contradições entre o novo standard de vida e os novos hábitos de consumo desta classe frente ao seu conservadorismo e pouco sensibilidade de grande parte de seus representantes frente aos problemas sociais que afetavam a maioria da população. Exceção feita aos jovens e aos estudantes organizados que se manifestavam nas ruas do país pela abertura política que emerge em algumas poucas fotografias. É uma visão crítica à classe que apoia o golpe militar e mais se beneficiou do dito “milagre econômico”, que começou ao ir às ruas quando a política econômica começou a dar sinais de esgotamento e a achatar os salários desse grupo social (SANTAGADA, 1990, pp. 121-143).

A Visita do Papa ao Brasil (1980)

A Visita do Papa ao Brasil foi a sétima Mostra da Galeria da Funarte e ocorreu em setembro de 1980. Reuniu 82 fotografias em preto e branco selecionadas pela comissão formada por Antonio Saggese (SP), Cândido Alberto da Fonseca (MS), Epitácio Queiroz (AM), Waldir Afonso (PE) e Zeka Araújo (FUNARTE).

O catálogo trás o roteiro da passagem do Papa por 14 cidades do Brasil e as datas de suas aparições públicas. Para cada uma das cidades, há uma citação escolhida da mensagem dirigida pelo Papa aos fiéis presentes. As fotos são numeradas de 1 a 82 com título, local, nome do fotógrafo e seu endereço profissional. Novamente, como na mostra *Nossa Gente* (1979), a maioria dos fotógrafos estava estabelecida em endereços profissionais no Rio de Janeiro e em São Paulo.

À primeira vista trata-se de uma grande fotorreportagem coletiva à maneira de Cartier-Bresson, que ao invés de focar o sujeito Papa, prefere traçar uma crônica visual do entorno de sua visita às cidades brasileiras, da atmosfera e da preparação dos locais das missas campais. Ali observa-se a presença dos vendedores de lembranças, as enormes concentrações de fiéis, os cordões de isolamento montados pela Polícia Militar e o esforço dos fiéis em tentar se aproximar para, eventualmente, tocar o Papa. Mas também, é possível perceber uma postura crítica dos fotógrafos selecionados para a mostra sobre a própria cobertura da grande imprensa daquele acontecimento histórico. Ou melhor, da produção midiática do acontecimento pela mídia. Patricio Ortiz Estay fotografa uma pessoa sentada no sofá lendo o jornal com a manchete “Como chegar ao Papa” e abaixo uma publicidade de um empreendimento imobiliário com o seguinte slogan “Rua Paulo VI 700, uma obra divina. Três quartos e um financiamento que caiu do céu” (foto 1 na numeração do catálogo da mostras).

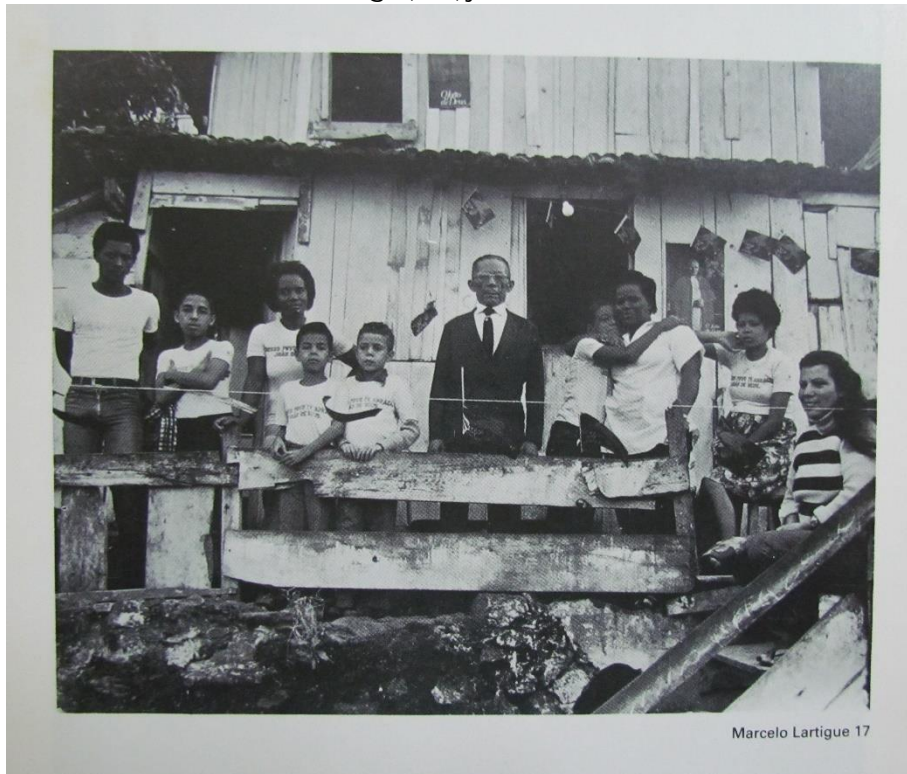
Figura 3: Patricio Ortiz Estay. Caiu do Céu. RJ, julho 1980.



Fonte: Catálogo da Mostra *Visita do Papa ao Brasil* (FUNARTE, 1980).

Tadeu Jungles tira fotos das transmissões da Visita do Papa na televisão, nas quais ele parece estar envolto em uma aura (foto51, na numeração do catálogo da mostra). Marcelo Lartigue apresenta uma imagem crítica e irônica de um morador de rua dormindo sob uma marquise, coberto por uma grande caixa de papelão que estampa os selos comemorativos oficiais que celebram a vinda do Papa ao Brasil (foto 2). Do mesmo Lartigue, a imagem de família da classe popular na favela do Vidigal no Rio de Janeiro em frente uma casa simples de madeira toda decorada com bandeirinhas e retratos do Papa João Paulo II (foto 17, abaixo).

Figura 4: Marcelo Lartigue. João de Deus, será que um anel basta?
Vidigal, RJ, julho 1980.



Fonte: Catálogo da *Mostra Visita do Papa ao Brasil* (FUNARTE, 1980).

Formalmente, as fotos são em P&B tiradas em grande angular e procuram contextualizar os eventos em planos de conjunto. Juca Martins (foto 47, na numeração do catálogo da mostra) dá a ver uma enorme multidão que se acotovela no canteiro central de uma avenida à espera da passagem do Papa. Quando João Paulo II aparece, geralmente está ao longe e o enfoque está na multidão. O que é extremamente significativo naquele contexto de lutas visando retomar a liberdade de manifestação no espaço público na defesa das bandeiras democráticas em busca da retomada dos direitos políticos.

Algumas fotografias permitem traçar um paralelo entre a religiosidade popular e a paixão dos brasileiros pelo futebol. A presença militar foi ostensiva na organização dos desfiles, nas ruas das grandes cidades, na escolta ao Papa e na organização da multidão nos espaços públicos abertos por onde passou e realizou suas missas campais. Algumas imagens mostram populares tentando, tal como um atacante de futebol em direção ao gol, driblar o cerco e a vigilância policial para se aproximar do Papa.

A missa celebrada no Estádio Maracanã foi a apoteose midiática da presença do Papa no Brasil, transmitida pelos meios de comunicação para um número recorde de telespectadores num cenário cuidadosamente armado pelas autoridades militares. Porém, a opção da comissão de seleção da mostra foi de escolher imagens que valorizassem a potência da multidão, a presença das classes populares em sua fé simples e comovedora.

A mostra apresenta uma visão crítica, às vezes bem-humorada, noutras irônica e, eventualmente, ácida da cobertura do megaevento criado pela ditadura militar associada aos principais veículos de comunicação de massa ao redor da visita do Papa ao Brasil, visando capitaneá-la politicamente. Porém, a ênfase das imagens dos fotógrafos e da comissão de seleção foi sempre sobre as grandes concentrações e o espetáculo da religiosidade popular no espaço público das principais cidades brasileiras.

Considerações Finais

Outras mostras da Galeria de Fotografia da FUNARTE tiveram um caráter mais monográfico e procuram dar conta da contribuição da fotografia para narrar a História do Brasil, como *Carnaval de Malta* (Mostra 4, fevereiro de 1980) e *Revolução de 30* (Mostra 8, outubro de 1980), ou de diferentes poéticas criativas no campo como no caso de *Fotógrafos Mexicanos* (5, abril 1980) e *Fotografia sem câmera* (Mostra Regina Alvarez, agosto-setembro de 1981). Ou ainda valorizar a contribuição de indivíduos de destaque em diferentes campos da fotografia como o fotoclubismo de *Herminia de Melo Nogueira Borges, fotografias das décadas de 20 e 40* (Mostra 10, novembro de 1981) e o fotojornalismo na grande imprensa com *Antonio Teixeira* (Mostra 2, outubro 1979).

As comissões de seleção das mostras pretendiam valorizar além do potencial de informação a capacidade de intervenção crítica na realidade da fotografia como linguagem contemporânea, afirmando que “ela poderá ser importante na medida em que, ao cumprir seu papel de veículo de inquietações, indagações e, tal como outras formas de expressão, questionando a realidade, nos leve ao conhecimento” (*Nossa Gente*, FUNARTE, 1981, s/p.). Uma fotografia com forte acento político e engajamento social, que dava a ver o invisível, o miúdo, o banal do dia a dia, os sujeitos anônimos e humildes que expressam diante da câmera as alegrias e as tristezas de sua vida cotidiana.

As mostras da Galeria de Fotografia da FUNARTE conferiram uma dignidade social e um estatuto de sujeitos políticos aos homens, às mulheres e às crianças das camadas populares, valorizando suas práticas, sua cultura, sua religiosidade e sua cosmovisão. Ao mesmo tempo problematizaram novos os padrões de consumo, de lazer e as novas formas de sociabilidades da classe média brasileira. Elas propuseram um olhar crítico e mordaz sobre as contradições de uma sociedade que se debatia contra as duras condições impostas pelas políticas públicas da ditadura militar.

Para Ulpiano Bezerra de Meneses, em seu texto seminal *Rumo a uma História Visual*, o historiador deve procurar incorporar a visualidade como uma dimensão possível de ser explorada no conhecimento do passado, apreendendo as fontes visuais “mais do que como documentos”, como “ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade” (MENESES, 2005, p. 44).

Meneses propõe que o estudo desse campo da visualidade se realize a partir de uma reflexão que relacione três domínios complementares: o visual, o visível e a visão (Meneses, 2005, p. 33-36). O domínio do *visual* compreenderia os sistemas de comunicação visual e os ambientes visuais, bem como “os suportes institucionais dos sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”, para poder circunscrever “a *iconosfera*, isso é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage” (Meneses, 2005, p. 35). Foi o que procurou-se desenvolver na parte inicial do artigo ao abordar as mudanças em curso no campo do fotojornalismo e, em contraposição a elas, a valorização da fotografia documental engajada a partir dos Congresso Latino-Americanos, bem como a criação do Núcleo de Fotografia da FUNARTE como instância de legitimação da renovação da linguagem da produção fotográfica e elaboração de uma política pública para a fotografia no Brasil. Tendo sido a Galeria de Fotografia um espaço privilegiado para veicular uma nova visualidade crítica da sociedade brasileira. No tocante à *iconosfera*, observa-se uma ampliação dos sujeitos, das práticas e espaços dados a ver da sociedade brasileira, que passam a englobar homens, mulheres e crianças negras e indígenas, bem como as manifestações culturais e os espaços de moradia e ofícios populares.

Já o domínio do *visível* situa-se na esfera do poder e do controle social, do ver e ser visto, do dar-se a ver ou não se dar a ver, da visibilidade e da invisibilidade (MENESES, 2005, p. 36). Nesse sentido, procuramos evidenciar como a visualidade criada pelas mostras ao privilegiar as classes populares e os problemas sociais na cidade e no campo, se contrapõe às imagens oficiais do regime militar e a produzida pelos órgãos da grande imprensa diária que lhe deram sustentação.

Já a *visão* compreenderia “os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar” de uma época (MENESES, 2005, p. 38). Sobre isso, pode-se concluir que a produção imagética dos fotógrafos selecionados para as Mostras da Galeria de Fotografia da FUNARTE compôs uma visualidade nova e crítica da sociedade brasileira, de seus dilemas e seus impasses. Um olhar sensível sobre o outro, tanto na diversidade étnica quanto de gênero. Um arquivo de imagens sobre o período final da ditadura militar, que após a abertura política começou a ser divulgado e revisitado em publicações e exposições fotográficas permitindo a reflexão e a elaboração social dos traumas e das violências nas práticas políticas, econômicas, sociais e culturais que caracterizaram o período da ditadura militar (1964-1985).

A coleção de imagens reunida e a visualidade construída pelas mostras da Galeria de Fotografia da FUNARTE, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, permitem elaborar uma outra memória do período e por uma interpretação histórica alternativa desse passado recente. Sua potência, portanto, transcende a narrativa do acontecimento recortado pela lente do fotógrafo e provoca uma profunda reflexão sobre as lutas e a resistência da sociedade brasileira frente a ditadura militar, a modernização conservadora e tantas outras restrições aos seus direitos sociais, políticos, econômicos e culturais.

Nesse sentido, a Galeria de Fotografia da Funarte constituiu um espaço alternativo de exposição e reflexão, que permitiu dar a ver as imagens rejeitadas pela grande mídia impressa, dando visibilidade pública ao trabalho autoral documental de jovens fotógrafos e fotógrafas, que buscavam legitimar uma nova linguagem para a fotografia e uma nova visualidade para a nação no bojo das lutas pela redemocratização do país.

Referências

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: O cotidiano da oposição de classe média o regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil** 4. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 319-410.

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. O exercício cotidiano da dominação e da resistência O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

BLANC, Jessica. **Histoire de l'agence de photographie F4 au Brésil (1979-1991)**. Paris, 2020. Tome I 562 f. Tome II 206 f. Thèse (Doctorat em Histoire de l'art). Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne.

CAMPANELI, Juliana Okuda. **A fotografia documental no museu de arte**. Dissonâncias e consonâncias. São Paulo, 2012. 257 f. Dissertação (Mestrado Programa de Interunidades de Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo.

COELHO, Maria Beatriz R. **Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v.16. n.2, p. 131-173, jul.-dez. 2008.

FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de Moraes; ARAÚJO, Maria Paula; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). **Ditadura e Democracia na América Latina**. Balanço Histórico e Perspectivas. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

FUNARTE. **Classe Média Brasileira**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980, s/p. (Catálogo)

FUNARTE. **Visita do Papa ao Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980, s/p. (Catálogo)

FUNARTE. **Nossa Gente**, 2ª. ed., Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1981, s/p. (Catálogo).

FUNARTE. **Relatório de atividades 79/80**. Rio de Janeiro: Funarte, [1981]. Disponível em: <http://sites.funarte.gov.br/vozespp/wp-content/uploads/2017/09/Relat%C3%B3rio-de-atividades-1979-80.pdf>
Acessado: 24/05/2020.

FUNARTE. **Proposta para uma política nacional da fotografia**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; MEC/FUNARTE, 1986.

GERVAIS, Thierry; MOREL, Gaëlle. De la prensa ilustrada a los modernos medios de comunicación. In: POIVERT, Michel; GUNTHERT, Andre. **El arte de la fotografía: de los orígenes a la actualidad**. Barcelona: Lundwerg, 2009. p. 304-355

QUIJADA, Gonzalo Leiva. **Multitudes en Sombras**. Santiago de Chile: Ocho Libros Ediotres, 2008.

LUGON, Olivier. **Le style documentaire**. D´Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945. 3 ed. Paris: Editions Macula, 2001.

LUGON, Olivier. L'esthétique du document...1890-2000: Le réel sous toutes ses formes. In: GUNTHERT, André; POIVERT, Michel. **L'art de la Photographie**. Des origens à nos jours. Paris: Citadelles, 2007. p. 357-422.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, (História Visual), 2004.

MAUAD, Ana M.; LOUZADA, Silvana; SOUZA JÚNIOR, Luciano G. Anos 1980, afirmação de uma fotografia brasileira. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Não foi tempo perdido**. Os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: FAPERJ; 7 Letras, 2014, p.186-209.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. São Paulo: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MONTEIRO, Charles. El campo de a Fotografía y las imágenes del Brasil em los años 1970-80: Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. **Artelogie**. n. 7, abr. 2015.

MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89. jan./abr. 2016.

MOREL, Gaëlle. **Le photoreportage d´auteur**. L´institution culturelle de la photographie em France depuis les années 1970. Paris: Editions CNRS, 2006.

MOREL, Gaëlle. Esthétique de l´auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire? In: MOREL, Gaëlle. (Org.). **Photojournalisme et Art contemporain: les derniers tableaux**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2008. p. 101-113.

MUNTEAL, Oswaldo. GRANDI, Larissa. **A imprensa na História do Brasil: fotojornalismo no século XX**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.

PEREIRA, Luis Humberto Martins. *Fotografia: Universos e Arrabaldes*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Núcleo de Fotografia, 1983.

POIVERT, Michel; GUNTHERT, Andre. **L´art de la photographie**. Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.

POIVERT, Michel. De l´ image imprimée à l´image exposée: La photographie de reportage et le "mythe de l´ exposition" In: MOREL, Gaëlle. (rg.).

Photojournalisme et Art contemporain: les derniers tableaux. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2008. p. 87-100.

ROUILLE, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009.

SANTAGADA, Salvatore. A situação social do Brasil nos anos 1980. In: FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA. **Indicadores Econômicos FEE**, vo.7 n. 4, 1990, p. 121-143.

SANTOS, Ana Carolina Lima. Sobre essa tal de fotografia latinoamericana: uma análise do processo de demarcação de uma suposta essência fotográfica latina. In: **Anais Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013. p. 1-11. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0935-1.pdf> Acesso em: 20/3/2021.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

VEJA, 22 de agosto de 1979, P. 107.

ZERWES, Erika; COSTA, Eduardo A. Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la institucionalización de una fotografía brasileña. In: **Revista de Estudios Brasileños**, segundo semestre, 2017, vol. 4 – No. 8, p. 145-159.

ZERWES, Erika. As famílias dos homens. Os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira. In: **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 44, n. 1, p. 149-161, jan.-abr. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/26642/16686> Acesso: 20/3/2021. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2018.1.26642>