

## AUTORES

**Erika Zerwes\***

erikazerwes@  
gmail.com

**Eduardo Augusto  
Costa\*\***

eduardocosta01@  
gmail.com

\* Pós-doutoranda FAPESP  
no Museu de Arte  
Contemporânea da USP.

\*\* Pós-doutorando PNPd/  
CAPES no Departamento  
de História do Instituto  
de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade  
Estadual de Campinas  
(UNICAMP, Brasil).

# Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira

Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía e la institucionalización de una  
fotografía brasileña

*The Latin American Colloquiums and the institutionalization of a Brazilian  
photography*

## RESUMO

Este artigo busca apresentar um movimento de institucionalização da fotografia brasileira entre o final da década de 1970 e início de 1980, que acontece concomitante a outras ações nos países da América Latina. Tratam-se de processos profundamente ligados à realização dos dois primeiros Colóquios Latino-Americanos de Fotografia em 1978 e 1981 na Cidade do México. Estes colóquios possibilitaram o diálogo entre fotógrafos e instituições brasileiras e latino-americanas. Eles possibilitaram também que experiências institucionais europeias e norte-americanas fossem trazidas para a América Latina, ao mesmo tempo em que divulgaram na Europa a versão lá estabelecida do que seria a fotografia latino-americana.

## RESUMEN

Este artículo pretende presentar un movimiento de institucionalización de la fotografía brasileña desde finales de 1970 y principios de 1980, que se produce simultáneamente a otras acciones en países de América Latina. Se trata de procesos profundamente conectados a los dos primeros Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, realizados en 1978 y 1981 en la Ciudad de México. Estos coloquios permitieron la creación de puentes entre los fotógrafos e instituciones brasileñas y latinoamericanas. También hicieron posible que las experiencias institucionales europeas y norteamericanas se llevaran a América Latina, mientras que se divulgaba en Europa la versión allí establecida de fotografía latinoamericana.

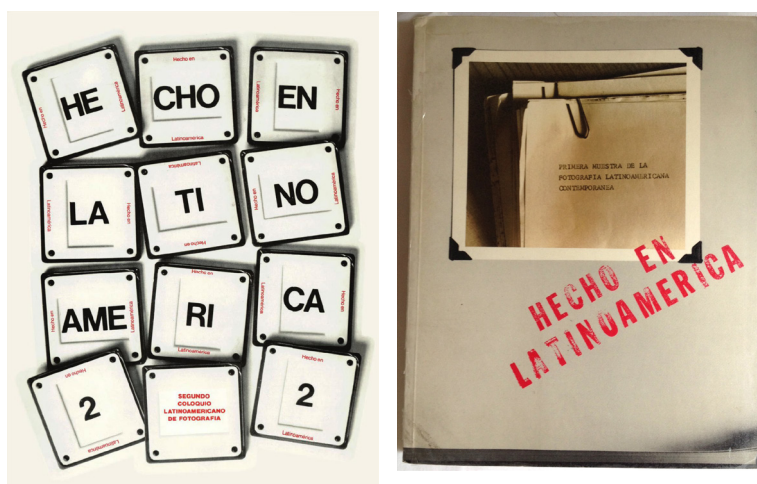
## ABSTRACT

This paper intends to present the movement of institutionalization of Brazilian photography between the end of the 1970s and the beginning of the 1980s that occurs concomitantly with other actions in Latin American countries. Those processes are profoundly linked to the first two Latin American Colloquiums of Photography held in 1978 and 1981 in Mexico City. Those colloquiums made possible the creation of bridges between Brazilian and Latin American photographers and photographic institutions. They also made possible that European and North American institutional experiences in photography were brought to Latin America, at the same time that they helped to disseminate in Europe the version of Latin American photography established at the colloquiums.

## 1. Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia

Os *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia* foram das primeiras e mais efetivas tentativas de unificar e estabelecer um discurso sobre a fotografia produzida dentro do território da 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.

Para o historiador da fotografia no subcontinente estes eventos são de grande relevância. Por um lado, os dois primeiros colóquios produziram fontes incontornáveis. Eles formaram uma coleção fotográfica, que hoje se encontra sob a guarda do *Centro de la Imagen*, na capital Mexicana (Tacca, 2013), além de estarem bem documentados nos livros *Hecho en Latinoamerica 1 e 2*, que reproduzem parte das imagens de fotógrafos convidados e dos aceitos por meio de convocatória, presentes nas exposições de mesmo nome, bem como as palestras conferidas durante o evento (Cmf, 1978a; Cmf, 1978b, Cmf, 1987). Por outro lado, as trocas e interlocuções possibilitadas pelos colóquios, em especial nos anos que se seguiram à primeira edição, geraram uma série de iniciativas para a organização, profissionalização e institucionalização da fotografia na América Latina.



Imagens 1 e 2. Capas de Hecho en Latinoamerica 1 e 2.  
Fontes: Cmf, 1978a; Cmf, 1978b.

Partindo da intenção de reunir fotógrafos da América Latina, os fotógrafos Pedro Meyer, Lázaro Blanco Fuentes, e a crítica de arte Raquel Tibol, fundaram o *Consejo Mexicano de Fotografía* (CMF) em 1976, instituição através da qual viria a ser realizado o Primeiro Colóquio dois anos depois. Além da realização deste evento, o CMF também tinha como objetivos dar visibilidade à fotografia mexicana, fomentar o ensino de fotografia e a sua profissionalização, bem como defender os direitos autorais dos fotógrafos.

Já pelo título há a indicação que se pretendia desde o início que o colóquio fosse apenas o primeiro, e que o evento voltasse a ser realizado periodicamente. Para tanto, ao final do primeiro colóquio diversos de seus participantes e organizadores se reuniram para formar o *Consejo Latinoamericano de Fotografía* (CLAF), seguindo de certa forma os moldes do CMF. Esta instituição, porém, teve uma vida muito curta, não sendo capaz de organizar o Segundo Colóquio, que ficou então novamente a cargo do CMF (Villares Ferrer, 2016). Ainda que o CLAF tenha durado pouco, organizações semelhantes ao CMF começaram a se disseminar no subcontinente logo depois do primeiro colóquio. Em 1979, se constituem o *Consejo Venezolano de Fotografía*, e o

**PALAVRAS-CHAVE**  
Colóquios Latino-  
Americanos de  
Fotografia; INFoto;  
ICP; Rencontre  
D'Arles; Pedro  
Meyer

**PALABRAS CLAVE**  
Coloquios  
latinoamericanos  
de fotografía;  
INFoto; ICP;  
RencontreD'Arles;  
Pedro Meyer

**KEYWORDS**  
Latin American  
Photography  
Colloquiums;  
INFoto; ICP;  
Rencontre D'Arles;  
Pedro Meyer

Recibido:  
12.04.2017  
Aceptado:  
07.07.2017

*Consejo Argentino de Fotografía* (CAF), fundado pelos fotógrafos Alicia D'Amico, Sara Facio, Juan Travnik, María Cristina Orive, Annemarie Heinrich e Eduardo Comesaña. No mesmo ano, foi fundado no Brasil o Núcleo de Fotografia da Funarte por Zeka Araújo, que possibilitou a criação de uma galeria de fotografia e a realização de exposições dedicadas à fotografia nacional e internacional, bem como a promoção de cursos e dos Encontros Nacionais. Já em 1986, os fotógrafos cubanos María Eugenia Haya e Mario García Joya fundariam, pouco tempo depois do país sediar o terceiro colóquio, a Fototeca de Cuba, promovendo a organização de um arquivo fotográfico, de uma galeria de fotografia e concedendo bolsas de pesquisa e criação em fotografia (Costa e Zerwes, 2015).

A criação destas instituições deixa evidente o papel que os colóquios tiveram para a organização e institucionalização da fotografia em diversos países do subcontinente, incluindo o Brasil, e a importância do CMF como um modelo para este processo. Os colóquios e o CMF, por sua vez, haviam claramente se espelhado em duas instituições estrangeiras, o *International Center of Photography* (ICP), fundado em 1974 pelo fotógrafo Cornell Capa na cidade de Nova York, e o *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*, fundado em 1970 pelo fotógrafo Lucien Clergue, o escritor Michel Tournier e o historiador Jean-Maurice Rouquette. O ICP, que naquele momento ainda estava em processo de consolidação, estabeleceu um arquivo e coleções permanentes, um espaço museológico e um programa educacional dedicado à fotografia. Já o evento de Arles buscava de forma pioneira reunir e divulgar o trabalho de fotógrafos, priorizando os não publicados. Ao Festival, com lançamentos de livros, mesas-redondas, eventos culturais, se uniram os Encontros Fotográficos, promovendo exposições, debates e projeções girando em torno da fotografia.

Os colóquios trouxeram para o México uma estrutura e objetivos baseados em elementos dos Encontros de Arles e do ICP, sendo compostos por oficinas; simpósios e mesas redondas; e diversas exposições em museus e galerias. Até então, os fotógrafos se ressentiam, além do desconhecimento acerca da produção fotográfica dos países vizinhos, também da falta de atividades como oficinas ou *workshops* na América Latina,

onde a fotografia não fazia ainda parte do currículo de cursos superiores. Assim, havia a intenção de se produzir um conhecimento, pensando a fotografia a partir da América Latina, uma vez que não existia uma bibliografia específica, ou mesmo muitos especialistas no assunto nesta região.

A partir já do *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia* estas oficinas e palestras estiveram a cargo dos fotógrafos e intelectuais latino-americanos e estrangeiros convidados pelos organizadores, que também expuseram suas fotografias no Salão dos convidados. Como exemplo, podem ser citados os convidados estrangeiros Lucien Clergue, Cornell Capa, Gisèle Freund, Jack Welpott, Martha Rosler e Max Kozloff, que apresentaram palestras e ministraram oficinas durante os dois colóquios mexicanos. Já da América Latina, podemos destacar convidados que depois teriam importante atuação na institucionalização da fotografia em seus respectivos países, como Alicia D'Amico e María Cristina Orive, que viriam a participar da fundação do Conselho Argentino de Fotografia no ano seguinte; o cubano Mario García Joya, co-fundador da Fototeca de Cuba; o ítalo-venezuelano Paolo Gasparini, do *Consejo Venezolano de Fotografía*, também apresentaram oficinas; além dos brasileiros Luis Humberto Pereira e Stefania Brill.

Ao mesmo tempo que aconteciam as oficinas e as palestras, diversas exposições fotográficas foram abertas na Cidade do México, entre elas o já mencionado Salão dos convidados; uma retrospectiva histórica intitulada *Imagen histórica de la fotografía en México*, que trouxe referências-chaves da cultura fotográfica mexicana, organizando uma narrativa histórica desta fotografia; e a grande exposição *Hecho en Latinoamérica: Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, que buscou estabelecer um contato até então inexistente entre fotógrafos de todo o subcontinente, e gerou o livro catálogo e a coleção fotográfica aos quais fizemos referência anteriormente.

Esta última exposição contou com cerca de seiscentas imagens de mais de duzentos fotógrafos de todo subcontinente, representando os seguintes países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, Espanha, Estados Unidos, Guatemala,

Inglaterra, México, Panamá, Peru, Paraguai, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Estes fotógrafos, que em sua maioria estavam ainda em processo de afirmação de suas carreiras, responderam a uma convocatória pública assinada pelo CMF e pelo *Instituto Nacional de Bellas Artes*. Seus ensaios foram selecionados por um júri composto pelos fotógrafos Nacho López, Pedro Meyer, Jaime Ardila, o museógrafo Fernando Gamboa e a crítica Raquel Tibol. O texto da convocatória afirmava:

a) *Que el fotógrafo, vinculado a su época y a su ámbito enfrenta la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y derrotas y las aspiraciones de su pueblo.*

b) *Que el fotógrafo afina y afirma su percepción expresando las reacciones del hombre ante una sociedad en crisis, y procura, en consecuencia, realizar un arte de compromiso y no de evasión.*

c) *Que el fotógrafo debe afrontar, tarde o temprano, la necesidad de analizar la carga emotiva e ideológica de la obra fotográfica propia y ajena, para comprender y definir los fines, intereses y propósitos que sirve.*

*Por todo ello, el Consejo Mexicano de Fotografía bajo los auspicios del INBA, convoca fraternalmente a los colegas de América Latina, acordes con estos principios, a hermanar mediante la imagen, las distintas identidades nacionales que permitan congregarse la obra fotográfica más representativa de nuestro continente (Cmf, 1978b, p. 7).*

O mesmo texto estabelecia como condição para participação “fazer parte da comunidade latino-americana, *chicana* ou porto-riquenha, independente do local de residência, e exercer a fotografia como meio de expressão”. Além da presença de Boris Kossoy como convidado, responderam a esta convocatória, e foram aceitos, setenta e três fotógrafos brasileiros, dos quais trinta e seis foram incluídos no catálogo *Hecho en Latinoamérica*. A representação brasileira foi, portanto, bastante expressiva nos dois *Colóquios Latino-Americanos de Fotografía*<sup>1</sup>.

## 2. A participação brasileira nos dois primeiros Colóquios Latino-Americanos

A convocatória aberta permitiu a inclusão de discursos variados, o que não significa dizer que um comprometido com uma narrativa em torno das condições particulares dos latino-americanos não tenha dominado. O tom de denúncia dava unidade aos trabalhos, organizando um discurso pretensamente homogêneo. Neste caso, vale indicar a participação de alguns destes fotógrafos que viriam a ser reconhecidos como fundamentais para a história da fotografia brasileira, assim como seus ensaios, de importante relevância para o reconhecimento de suas trajetórias.

Luiz Abreu foi um dos fotógrafos que tiveram parte de seus ensaios publicados no catálogo da exposição do *Primeiro Colóquio de Fotografia Latino-Americana*. A série apresentada destacou o cotidiano dos manicômios brasileiros, sinalizando para as condições subumanas a que os pacientes eram submetidos. Privados de qualquer zelo ou atenção às suas situações, as fotografias denunciavam o completo abandono dos internos, assim como as condições precárias das instalações. O tom de denúncia prevalece no ensaio apresentado por Luiz Abreu, que, desde meados dos anos 1970, vinha se dedicando ao fotojornalismo comprometido às questões sociais através de jornais de esquerda, como o *Coojornal* (Gomes, 2011). Ao lado de Jacqueline Joner, Genaro Joner e Eneida Serrana, fundou a cooperativa de fotógrafos Ponto de Vista, contribuindo para a sua aproximação com os temas sociais, como a condição dos manicômios brasileiros, assim como a da reforma agrária (Abreu, 1979).

O tom de denúncia das condições sociais na América Latina aparece também no ensaio apresentado, no *Segundo Colóquio de Fotografia Latino-Americana*, pela fotógrafa Nair Benedicto. Num pequeno conjunto de fotografias, dava a ver as condições alarmantes a que os menores detentos da Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (FEBEM) eram submetidos (Agência F4, 1980). Violentados e encarcerados pelo estado mais rico do Brasil, desconhecia-se, até então, a realidade prisional a que mais de 23 milhões de crianças eram submetidas. As fotografias de Nair Benedicto davam a ver as marcas de violência, revelando a brutalidade da ditadura militar, ainda

que indiretamente. A denúncia social aparece em outras dezenas de trabalhos dos latino-americanos e, novamente, no ensaio de Juca Martins *Batida policial aos travestis e prostitutas*. Ao lado de Nair Benedito, Ricardo Malta e Ricardo Azoury, Juca Martins integrava a Agência F4, uma cooperativa de fotojornalistas comprometida com a denúncia das condições sociais e políticas do Brasil durante a redemocratização (Monteiro, 2016). A *Batida policial aos travestis e prostitutas* mostrava de forma eloquente os métodos autoritários e repressores empreendidos pela polícia brasileira, especialmente quando se tratava de grupos já desassistidos e desprezados pela população.

A contribuição da polonesa Stefania Bril, radicada e naturalizada brasileira em 1955, é também representativa dos discursos empreendidos nos Colóquios. Suas fotografias tinham a cidade como tema de reflexão da condição latino-americana. Retiradas de seu livro *Entre* (Bril, 1974), nas fotografias apresentadas durante o *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, a cidade gloriosa e pujante dos anos 1950 cedia espaço para uma cidade em processo e, muitas vezes, improvisada. Nos restos de concreto presos a vergalhões de aço retorcido ou nas paredes demolidas, a cidade apresentada expunha a condição instável e miserável da própria sociedade. O homem, sempre subjugado em meio às estruturas, é apresentado como um coadjuvante acovardado num caos urbano que é próprio às cidades latino-americanas. A cidade é também tema de ensaios de outros fotógrafos latino-americanos, como o apresentado pelo mexicano Pedro Sepan no *Segundo Colóquio*. Neste caso, no entanto, não é a cidade, mas a casa improvisada que aparece como alternativa à precariedade social dos aglomerados urbanos da periferia do capitalismo.

O fotógrafo Antonio José Saggese foi outro brasileiro que contribuiu com um ensaio para a exposição realizada durante o *Segundo Colóquio Latino-Americano de Fotografia*. Formado em arquitetura, seu interesse esteve sempre associado à linguagem fotográfica como expressão artística, o que não o impediu de atentar às condições sociais dos anônimos da cidade de São Paulo. Retiradas de sua série “desconhecidos íntimos”, as fotografias retratam as condições precárias da relação entre homem e ambiente habitado. Assim,

ao mesmo tempo em que a arquitetura e a cidade permanecem marcadas na narrativa, a reflexão em torno da linguagem fotográfica ganhava espaço, na medida em que se colocava em debate a sua relação com o fotografado, no ato fotográfico. A linguagem da fotografia foi também um dos grandes problemas colocados pelo brasileiro Pedro Vasquez, no ensaio que apresentou no Segundo Colóquio. Considerando minuciosamente o enquadramento fotográfico para estabelecer uma relação entre os pedestres das grandes cidades e imagens publicitárias expostas em muros, tapumes e outdoors, Pedro Vasquez organizou imagens comoventes do cotidiano, sem deixar de atentar para suas contradições e interações. Numa destas fotografias, uma mão de mulher tampa a boca de um rosto que se cala, num cartaz publicitário, fazendo emergir uma angústia compartilhada pelo silêncio imposto pelas ditaduras militares. Não por menos, foi esta a imagem escolhida para figurar na capa da tradução brasileira do catálogo do Segundo Colóquio Latino-Americano de Fotografia (Cmf, 1987). O tom de denúncia e militância não escapa a um grande conjunto de séries apresentadas por outros fotógrafos. Das mais eloquentes é a apresentada pelo fotógrafo Héctor Mendez Carabini, onde Andrés Figueroa Cordero, conclamado revolucionário latino-americano, aparece envolto à bandeira de sua terra natal, Porto Rico.

Os trabalhos de Claudia Andujar e João Urban representam um seguimento também muito importante. Se o tom de denúncia e militância contra-hegemônica aparece de forma clara em um grande número de trabalhos, é também relevante a tentativa de se estabelecer uma narrativa quanto aos grupos sociais da América Latina. De populares mexicanos, camponeses panamenhos a peruanos descendentes de incas, pode-se identificar a organização de um conjunto de etnias e grupos sociais que representariam a sociedade latino-americana. Neste desenho plural de muitos traços e particular a suas regiões, o território aparece contemplado em sua totalidade. Apresentado já no *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, o trabalho de Claudia Andujar contribuiu de maneira ímpar com este discurso, salientando que os Yanomami (Andujar, 1978), assim como a população urbana dos centros metropolitanos brasileiros, seriam povos desta casa maior que é a



América Latina. Não se trata de um povo refugiado ou mesmo estranho ao território, mas de um grupo particularmente importante para a constituição do latino-americano. O fotógrafo João Urban, também no *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, apresentou aspectos da comunidade de migrantes poloneses que se instalou no sul do Brasil, contribuindo com a composição deste quadro multifacetado e constitutivo da América Latina.

A participação do fotógrafo e historiador da fotografia Boris Kossoy reserva uma certa particularidade e um destaque especial pela sua importância. No que se refere às fotografias apresentadas já no *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, o trabalho constituía num pequeno conjunto do ensaio *Viagem pelo Fantástico*, publicado em 1971 (Kossoy, 1971). Neste ensaio, impera um tom surrealista de um cotidiano que se pode caracterizar como alterado ou de exceção. De um maestro regendo lápides abandonadas num cemitério na cidade de Caieiras, na região metropolitana da cidade de São Paulo, a um senhor engravatado, sentado num banco de uma praça pública e acompanhado por um busto de manequim, as fotografias apresentam uma realidade desvirtuada. O tom fantasioso desta série é dado por uma clara intervenção do fotógrafo, como na prioridade por contrastes entre os claros e escuros, representando assim uma realidade soturna, que, indiretamente, contribuía para um discurso da realidade social na América Latina. No entanto, a importância da participação de Boris Kossoy se encontra verdadeiramente na palestra que ministrou sobre o seu livro recém-publicado e até aquele momento pouco conhecido.

*Hercule Florence, 1833: a descoberta da fotografia no Brasil*, publicado no ano de 1976 (Kossoy, 1976), teve um impacto muito positivo entre os participantes do Primeiro Colóquio. Neste livro, Boris Kossoy apresenta a descoberta da fotografia pelo francês Hercule Florence, residente no Brasil e que participara como desenhista da expedição científica Langsdorff (Belluzzo, 1999). Esta ocupação de desenhista científico associada à invenção isolada da fotografia estabelece um paralelo bastante contundente com a trajetória de outros inventores da fotografia. Assim como Hercule Florence, Henry Fox Talbot partiu do

problema do registro preciso e científico – neste caso através da câmara clara – antes de desenvolver o seu processo fotográfico (Trachtenberg, 1980). No entanto, a relevância do trabalho de Hercule Florence não se deve apenas ao processo ou à descoberta em si, mas por colocar a América Latina em pé de igualdade com a Europa.

O trabalho apresentado por Boris Kossoy foi tomado como um manifesto de independência da fotografia latino-americana, em relação à Europa e à história canônica da fotografia. A partir de então, a fotografia do subcontinente poderia ser identificada como manifestação singular e contra hegemônica, como deixou claro o historiador da fotografia José Antonio Rodriguez no prefácio da reedição do livro de Boris Kossoy (Kossoy, 2006, pp. 17-18). Esta caracterização adjetivava a produção contemporânea dos latino-americanos, identificando-a como um segmento próprio e independente do que vinha sendo produzido na Europa ou mesmo nos Estados Unidos, como destacado por Pedro Meyer, um dos fundadores do *Consejo Mexicano de Fotografía*:

Até anos recentes nos víamos obrigados, por falta de alternativas, a dirigir o olhar, em busca de orientação e até apoio, aos centros do poder cultural das metrópoles, aos centros onde a fotografia estava aparentemente mais desenvolvida. Finalmente, e apesar de tudo, já não estamos olhando para as metrópoles para receber sua orientação e seu favor. (...). Os estímulos nos estão vindo de nossas próprias terras, de nossos países irmãos, de nossas realidades culturais, políticas e sociais (Cmf, 1987, p. 11).

Tratava-se, portanto, de um “outro”, ou uma “outra” fotografia, reconhecido e autorizado desde a emergência da Escola dos Annales, e que adquiria fôlego renovado através de trabalhos publicados nos anos 1970, como os de Jacques Le Goff e Roger Chartier (Le Goff e Chartier e Revel, 1978). A América Latina deixava assim de ser o subalterno, hierarquicamente inferior ao centro da cultura ocidental, para assumir um protagonismo no âmbito da fotografia, ao menos do ponto de vista dos latino-americanos.

### 3. Os desdobramentos no Brasil dos colóquios e a institucionalização da fotografia nacional

Os desdobramentos da mobilização e tomada de consciência derivada dos *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia*, especialmente do *Primeiro Colóquio* em 1978, podem ser identificados em dezenas de ações que se estruturaram por diversos dos países participantes. Seja na Venezuela, com seu *Consejo Venezolano de Fotografía*, ou na Argentina, com seu *Consejo Argentino de Fotografía*, os fotógrafos da América Latina reagiram rapidamente para estruturar instituições que pudessem abrigar atividades semelhantes às desenvolvidas pelo Consejo Mexicano de Fotografía. Buscava-se não apenas o reconhecimento da produção contemporânea dos fotógrafos de cada um dos países, mas também estruturar uma referência histórica, publicar livros e organizar uma bibliografia, organizar mostras fotográficas, cursos e *workshops*, pensar a preservação dos acervos e coleções, além de outras tantas questões. O caso brasileiro não foi diferente, mas guarda certas particularidades que merecem ser sinalizadas, como a participação de alguns interlocutores.

O primeiro fotógrafo que teve uma participação singular na institucionalização da fotografia no Brasil foi José Reduzino de Araújo, conhecido como Zeka Araújo. Autodidata, foi incorporado à redação de importantes jornais e revistas nacionais, como *O Cruzeiro* e *O Globo*, tornando-se correspondente internacional entre 1974 e 1977<sup>2</sup>. A temporada que passou na Europa fez com que estabelecesse diálogos com o trabalho de outros fotógrafos, especialmente com os londrinos, já que ali se encontrava a sucursal brasileira da Editora Abril, responsável pelo seu vínculo de trabalho. Sua presença na Europa fez com que acompanhasse de perto a transformação do campo da fotografia, que viria a estruturar em definitivo um debate em torno da produção contemporânea. Tal mudança pode ser traduzida num dos mais icônicos acontecimentos: a inauguração da *The Photographers' Gallery*, no ano de 1971<sup>3</sup>.

*The Photographers' Gallery* foi a primeira galeria aberta, no mundo, com dedicação exclusiva à fotografia<sup>4</sup>. Foi portanto no início dos anos 1970 que

os fotógrafos puderam ser reconhecidos e também se reconhecer como autores fotógrafos e não mais como trabalhadores associados a uma outra atividade fim, seja ela o jornalismo, a arquitetura ou a investigação policial, por exemplo. É ainda relevante que haja um “encontro de trajetórias” entre a *The Photographers' Gallery* e o *Consejo Mexicano de Fotografía*. No dia 14 de janeiro de 1971, quando inaugurada a galeria, também se apresentava a exposição intitulada *The Concerned Photographer*, exibida primeiramente no ICP, sob a curadoria de Cornell Capa. Com trabalhos de Robert Capa, Werner Bischof, Lewis Hine, Dan Weiner, Leonard Freed e David (Chim) Seymour, esta exposição colocava em pauta o papel do fotógrafo como agente inerente à sociedade, denunciando as injustiças sociais. O fotógrafo era apresentado, portanto, como agente preocupado e dedicado aos temas sociais, fazendo de seu trabalho um ato político em prol da divulgação e mobilização da população. Mas se os temas sociais despertavam o interesse dos europeus, é preciso deixar claro que esta mobilização se dava através de uma perspectiva bastante calcada na trajetória dos fotógrafos enquanto autores. Foi, portanto, através dos temas contemporâneos associados às fortes mobilizações sociais, que Sue Davies, a diretora da galeria, passou a identificar os fotógrafos atuantes dentro e fora da Inglaterra. E foi justamente esta disposição que, segundo Zeka Araújo, despertou seu interesse por fazer o mesmo, desta vez com os fotógrafos atuantes no Brasil.

Zeka Araújo, ao retornar ao Brasil no ano de 1978, encontrou um cenário cultural completamente transformado em relação àquele que deixou em 1974. Ainda que perdurasse majoritariamente o tom censor do Estado brasileiro, encontrou as primeiras mobilizações em prol do fim da ditadura militar e da redemocratização do país. No campo das artes, tomou contato com os debates suscitados no *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografía*, trazidos pelos fotógrafos que participaram das atividades. O cenário renovado se dava também pelas ações da recém-criada Fundação Nacional das Artes, a FUNARTE (Miceli, 1984), que ganhava espaço como principal agente de fomento das artes no Brasil. E foi através desta instituição que Zeka Araújo conseguiu organizar, na cidade do Rio de Janeiro, o Núcleo de Fotografia da FUNARTE, uma instituição dedicada exclusivamente à fotografia.

O Núcleo de Fotografia da FUNARTE teve um papel fundamental na institucionalização da fotografia brasileira. Esta ação se deu, em especial, através da Galeria de Fotografia, uma versão brasileira da *The Photographers' Gallery*. Neste espaço organizaram-se mostras individuais de importantes fotógrafos brasileiros – como a primeira exposição de Sebastião Salgado (Salgado, 1982) –, mas também onze edições de mostras coletivas, intituladas *Mostras de Fotografias*. Estas mostras foram fundamentais para a organização de referências da produção nacional, uma vez que, além da participação de fotógrafos brasileiros que viriam a ter grande importância para a história da fotografia – como por exemplo Miguel Rio Branco – o Núcleo de Fotografia da FUNARTE publicou, em cada uma das onze edições, catálogos com as fotografias apresentadas (*Mostra de Fotografia, 1979-1982*).

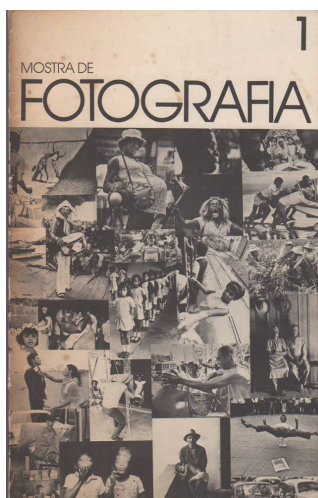


Imagem 3. Capa do livro catálogo de *Mostra de fotografia* (vol. 1).  
Fonte: *Mostra de Fotografia* (1979-1982).

Assim, fotógrafos brasileiros e estrangeiros puderam acompanhar a produção brasileira, que muito reverberava os debates postos em pauta pelos latino-americanos. Com temas como 'nossa gente', 'a classe média brasileira' e 'o trabalho', o Núcleo de Fotografia da FUNARTE expunha certas características da sociedade brasileira, destacando de más condições de habitação à crueza do cotidiano da população menos favorecida. O discurso se aproximava do tom apresentado no *Primeiro Colóquio* e, não por menos, a quinta edição destas mostras, realizada no ano de 1980, trouxe como tema a fotografia mexicana, estabelecendo,

em definitivo, uma relação direta com a produção do subcontinente e também com os debates do *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia*.

As ações colocadas em prática pelo Núcleo de Fotografia da FUNARTE reverberaram por todo o Brasil, colocando em debate a institucionalização do fotógrafo, assim como os debates suscitados na América Latina e também fora do subcontinente. Foi esta mobilização que gravitava em torno da Galeria de Fotografia que fez aproximar um outro importante interlocutor, que viria a contribuir de forma decisiva para a institucionalização da fotografia. Formado em cinema pela Sorbonne, Pedro Vasquez morou em Paris entre 1974 e 1979, onde se refugiou numa espécie de autoexílio contra as condições políticas impostas pela ditadura militar brasileira. Foi, portanto, na França que se aproximou do movimento que se organizava em torno da fotografia. A primeira e mais importante referência foi a abertura do *Cabinet des Estampes*, vinculado a *Bibliothèque Nationale de France*<sup>5</sup>. Foi este *Cabinet* que deu a ver a produção de fotógrafos franceses e estrangeiros, assim como passou a divulgar ensaios contemporâneos. O papel desempenhado pelo *Cabinet des Estampes* pode ser equiparado, em certa medida, ao ocupado pela *The Photographers' Gallery*. O espaço aberto na cidade de Paris fomentava ações de cunho muito associadas as que vinham ocorrendo em Londres, desde o início dos anos 1970.

Vale aqui destacar que não foram apenas as iniciativas da biblioteca francesa que contribuíram para a aproximação de Pedro Vasquez em relação à fotografia, mas especialmente as proposições e os desdobramentos dos *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*<sup>6</sup>. Organizados em torno de mostras individuais e coletivas, palestras e *workshops*, o evento logo se tornou referência não apenas por aquilo que ali se produziu e debateu, mas, em especial, pelo modelo que criou. Assim como os *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia* devem muito a este modelo, já que alguns de seus criadores, como o fotógrafo Pedro Meyer, haviam frequentado tais eventos no início dos anos 1970, outras iniciativas brasileiras se pautaram neste modelo. Talvez, um dos mais importantes desdobramentos seja o *Encontros de Fotografia de Campos de Jordão*, organizado pela fotógrafa Stefania Bril entre 1978 e 1979. Ainda que



reduzido e bastante circunscrito à produção dos fotógrafos paulistas, tais encontros se apropriaram da estrutura encontrada por Stefania Brill, na cidade francesa. Mas foi a experiência de Pedro Vasquez que estruturou, em definitivo, um modelo longo e institucional no interior do Brasil.

Ao retornar ao país, Pedro Vasquez logo se aproximou do Núcleo de Fotografia da FUNARTE, coordenado pelo fotógrafo Zeka Araújo. Foi este contato e interesse por estruturar uma instituição forte dedicada à fotografia que fez com que assumisse a direção, no ano de 1982, elevando este Núcleo à condição de Instituto Nacional da Fotografia da FUNARTE (INFoto), no ano de 1984. A criação do INFoto foi decisiva para a história da fotografia brasileira e carrega em sua estrutura a referência aos *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles* e também aos *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia*. As ações empreendidas pelo INFoto foram abrangentes, atingindo um grande número de fotógrafos e instituições públicas e privadas. Logo se estruturou uma política nacional que visava à preservação da memória fotográfica brasileira; a formação de pessoal especializado na área da preservação; a pesquisa da história da fotografia no Brasil; a pesquisa das técnicas de conservação e preservação de fotografia e o aperfeiçoamento da tecnologia do material fotográfico produzido no Brasil<sup>7</sup>. Tal política ganhou amplo apoio e divulgação entre os brasileiros, especialmente através da estrutura do Governo Federal, assim como pelas relações que foram sendo estabelecidas entre fotógrafos e pesquisadores associados às instituições públicas e privadas.

As *Semanas Nacionais da Fotografia*, criadas pelo INFoto, reproduziram, em grande medida, o modelo implementado pelos *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia*. No caso brasileiro, tais eventos ganharam uma dimensão itinerante e de grande abrangência territorial, tornando possível o conhecimento do trabalho de novos fotógrafos, a identificação de acervos e coleções fotográficas públicas e privadas, a difusão de procedimentos de conservação e preservação da documentação, a formação técnica dos próprios fotógrafos e a difusão de materiais impressos, fundamentais para a organização e profissionalização dos fotógrafos brasileiros (Mauad, Louzada & Souza Júnior, 2014). Assim, tomada esta experiência internacional,

especialmente fundamentada nos *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia*, a fotografia pôde se organizar e institucionalizar pelo território brasileiro. Se internamente a participação nos Colóquios foi importante para a institucionalização e para a organização das atividades ligadas à fotografia no Brasil, externamente estes eventos foram fundamentais para a divulgação da fotografia produzida na América Latina – e, conseqüentemente, também para a fotografia brasileira –, o que se deu por meio de sucessivos eventos ocorridos em especial na Europa.

#### 4. Os desdobramentos internacionais dos colóquios e a divulgação da fotografia latino-americana na Europa

O primeiro destes eventos ocorreu poucos meses depois do encerramento do Primeiro Colóquio. *Photography / Venezia '79* foi um congresso internacional realizado durante três meses durante o verão de 1979 na cidade italiana, que reuniu exposições individuais e temáticas, oficinas e palestras, além de um simpósio e outros eventos paralelos. Foi patrocinado pelo município de Veneza e pela UNESCO, e teve como organizador artístico o ICP de Cornell Capa.

Este centro levou para o evento uma versão reduzida da exposição *Hecho en Latinoamerica*,

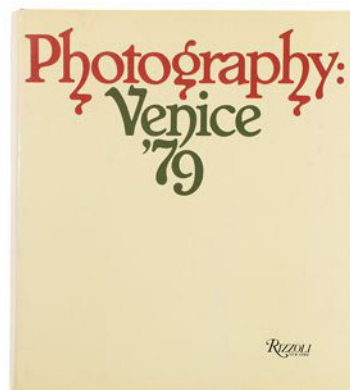


Imagem 4. Capa do catálogo *Photography: Venice '79*.  
Fonte: Palazzoli, Sgarbi, Zannier (1979).

onde o fotógrafo brasileiro Boris Kossoy, a argentina Alicia D'Amico e o escritor cubano Edmundo Desnoes (1930) falaram sobre o tema. O catálogo do evento, *Photography: Venice '79*, informa que 148 fotógrafos participaram desta versão do evento, dos quais quarenta eram brasileiros – um número só superado pelo de mexicanos, cinquenta e nove, e muito superior às demais representações (*Photography: Venice '79*, 1979). O capítulo referente à exposição latino-americana traz uma versão em inglês do texto da crítica Raquel Tibol que abria o livro catálogo do Primeiro Colóquio, além de treze fotografias. Destas, quatro são de fotógrafos brasileiros, Boris Kossoy, Odilon de Araujo, Luiz Carlos Felizardo e Geraldo de Barros. De modo significativo, esta mesma mostra participaria também do Festival de Arles de 1979, muito provavelmente por intermédio de Lucien Clergue, que havia participado do evento na Cidade do México.

Nos anos seguintes, a Europa veria diversos outros eventos serem realizados em conexão direta com o Primeiro e o Segundo Colóquios. Em 1981, ano do Segundo Colóquio, uma grande exposição intitulada *Fotografie Lateinamerika, von 1860 bis heute* foi realizada na *Kunsthhaus* de Zurique, com curadoria da alemã Erika Billeter, que também foi responsável pela concepção do catálogo de mesmo nome (Billeter, 1981). A ligação direta da pesquisa realizada pela curadora com o Primeiro Colóquio se faz ver neste livro, que traz textos de autoria de Boris Kossoy, Alicia D'Amico e Maria Eugenia Haya, tratando das produções brasileira, argentina e cubana, respectivamente. Além disso, uma considerável parte dos fotógrafos contemporâneos apresentados por Billeter também participaram de *Hecho en Latinoamérica*. O livro traz ao todo 138 imagens de trinta e três fotógrafos classificados como contemporâneos, das quais dezenove pertencem a cinco fotógrafos brasileiros<sup>8</sup>. (Imagem 5).

Depois de Zurique, a exposição viajou para Berlim ocidental, onde integrou as atividades da grande feira *Horizonte '82: America Latina*. Embora majoritariamente voltada ao campo literário e editorial, a feira também contou, entre outras atividades, com apresentações musicais, mesas de debates e duas exposições fotográficas, uma individual do escritor mexicano Juan Rulfo, e, a



Imagem 5. Capa do catálogo *Fotografie Lateinamerika*.  
Fonte: Billeter (1981).

outra, a coletiva montada por Erika Billeter. O seu escopo – a que se tem notícia, uma retrospectiva com 450 fotografias da América Latina desde 1860 até 1980 – indica que esta exposição manteve as mesmas dimensões da apresentada em Zurique no ano anterior (Comas, 1982). No entanto, neste momento, o contexto político mundial já não era o mesmo de quando os Colóquios apareceram, e as tensões envolvendo as relações entre a América Latina e a Europa e EUA, que haviam gerado debates acalorados quando da participação em *Venezia '79* parecem ter reaparecido. Assim, em artigo datado de 12 de junho de 1982 para a revista mexicana *Proceso*, Raquel Tibol fez um balanço sobre o evento berlinense como um todo, levantando em primeiro lugar os impasses ideológicos causados pelo apoio alemão à invasão inglesa das Malvinas via OTAN. Ela continua criticando a falta de representatividade do subcontinente em uma mesa intitulada “Diálogo Norte-Sul” onde, dos sete participantes, apenas dois eram latino-americanos, o ex-presidente dominicano Juan Bosch e o brasileiro Darcy Ribeiro, que criticaram uma visão idealizada e acrítica da América Latina. Tibol encerra o artigo elogiando a representação fotográfica frente à literária na Feira, e associando este sucesso aos Colóquios realizados no México:

*Hay que acreditar a México en alto porcentaje el éxito de las exposiciones fotográficas, desde la individual de Juan Rulfo hasta la formidable de la fotografía latinoamericana, cuya integración no hubiera podido concebirse antes de la celebración de los dos Coloquios Latinoamericanos de Fotografía*

*realizados en México por iniciativa del Consejo Mexicano de Fotografía. Si los escritores latinoamericanos hubieran tenido actividades de frente común como los fotógrafos quizás su presencia en Berlín hubiera estado revestida de mayor autoridad moral y hubiera superado un constante vaivén entre la protesta inconsecuente y el anecdotismo individual (1982, s/p).*

A exposição de Erika Billeter ainda viajaria para a Espanha neste mesmo ano de 1982, onde foi apresentada no Museu Espanhol de Arte Contemporânea de Madri com o título de *Fotografía Iberoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. A instituição espanhola também se encarregou da publicação de uma versão traduzida para o castelhano do catálogo realizado por Erika Billeter para a exposição de Zurique (Billeter, 1982). Em um artigo assinado por Bel Carrasco para o jornal *El País* de 11 de setembro de 1982, é mencionada a passagem desta exposição por Berlim, que, de acordo com a própria Billeter, obteve um “extraordinário êxito”, ao se apresentar dentro do marco de “um festival dedicado aos povos da América Latina” (Carrasco, 1982). Dez dias mais tarde, o mesmo jornal fala sobre a montagem da exposição, ressaltando justamente a visibilidade que a fotografia do subcontinente estava ganhando.

*Con un montaje de carácter didáctico, con paneles donde figuran las biografías de los autores más significativos, la exposición Fotografía iberoamericana significa una toma de conciencia por parte de los países de América Latina del valor del documento fotográfico, que en la actualidad adquiere una importancia y difusión espectaculares, según Luis Revenga, responsable de la sección de fotografía del Museo Español de Arte Contemporáneo, que ha colaborado en el montaje de la muestra junto a Erika Billeter (El País, 1982).*

Por certo, esta maior visibilidade da fotografia dos países da América Latina, essa “importância e difusão espetaculares” à qual o artigo faz referência, diz respeito ao circuito Europa-EUA. Ainda assim, estes eventos chamaram bastante atenção dentro do Brasil, onde a produção latino-americana também era em grande medida desconhecida.

No momento em que estes eventos internacionais estavam ocorrendo, no Brasil, além da recente institucionalização da fotografia, a imprensa também cumpriu um papel importante ao oferecer um espaço de debate sobre o tema. De forma mais ou menos esporádica, fotógrafos e interessados em fotografia que participaram dos Colóquios no México, entre eles Boris Kossoy, Luis Humberto e Stefania Bril, escreviam artigos e possuíam colunas em veículos como o jornal *O Estado de São Paulo* e a revista *Iris* durante os primeiros anos da década de 1980<sup>9</sup>. Assim, pode-se notar em um artigo de 1982 escrito por Stefania Bril para a revista *Iris* um exemplo da significativa repercussão que houve no Brasil dos colóquios mexicanos e destas exposições europeias. Segundo esta autora, que também esteve presente nos dois colóquios mexicanos como fotógrafa e como palestrante, os colóquios, e em especial a exposição de Erika Billeter, ofereceram uma oportunidade até então inédita.

Você quer conhecer a fotografia latino-americana? É simples. Não a procure nos países vizinhos. É uma tarefa árdua. É só virar a esquina.

As imagens esperam aqui ao lado: no México (Colóquio Latino-Americano) ou na Suíça (Fotografia Latino-Americana, Kunsthau). São fotos belas e chocantes, documento e arte, fotojornalismo pioneiro e contemporâneo, realidades captadas e interpretadas, afirmação e pontos de interrogação que convidam o espectador para um diálogo apaixonante (Bril, 1982, p. 25).

Enquanto isso, na França, ainda durante o ano de 1982, esteve aberta a exposição *La photographie en Amérique Latine*, curada por Alain Sayag no Centro Georges Pompidou de Paris. Este evento também se liga diretamente aos *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia* realizados no México, pois foi montado a partir da coleção do CMF, constituída durante as duas edições de *Hecho en Latinoamérica*. O texto de abertura do catálogo publicado na ocasião, intitulado *La photographie contemporaine en Amérique Latine*, deixa clara esta ligação:

*Peut-être que l'intérêt récent qu'attestent quelques manifestations importantes – à*

*Venise en 1979, à Bâle en 1981, à Berlin en 1982, – tout autant qu’une prise de conscience de leur propre vitalité créative par les photographes eux-mêmes, sont-ils le signe d’un changement profond. Ce qui est certain, en tous cas, s’est que les efforts de quelques-uns, au premier rang desquels il faut compter Pedro Meyer, qui anime avec ardeur le Consejo Mexicano de la Fotografía et tente avec dévouement de consolider les liens d’une coopération interaméricaine, auront créé les conditions d’un tel bouleversement (Sayag, 1982, p. 3).*

Muito provavelmente, junto com as exposições de Veneza e Berlim, Alain Sayag faz referência à exposição organizada por Billeter em Zurique, e não na Basileia, em 1981. De qualquer forma, fica explícita a ligação entre estes eventos e os *Colóquios de Fotografia*, bem como com os seus arquivos mantidos pelo CMF. Assim como os eventos no México, estas exposições europeias permanecem como importante fonte para o historiador, na medida em que o caráter efêmero, próprio a este tipo de evento, foi transformado a partir da publicação de seus catálogos, ganhando a perenidade característica dos livros. Neste catálogo da mostra francesa, figuram cinquenta e três imagens, das quais quatorze são de fotógrafos brasileiros, todos eles participantes dos dois primeiros colóquios. Os fotógrafos brasileiros lá presentes são Claudia Andujar, Boris Kossoy e Evandro Teixeira, que participaram do primeiro *Hecho en Latinoamérica*; Milton Guran, Antonio Saggese, João Aristeu Uraban, Anna Regina Nogueira, Carlos Terrana e Renata Falzoni, participantes da segunda edição, de 1982; e Rosa Gauditano e Mazda Peres, que estiveram nos dois.

O interesse europeu pela fotografia latino-americana via CMF e os colóquios parece não ter perdido força nos anos seguintes. Assim, em 1984, ano em que se realizou o *Terceiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, em Havana, a fotografia subcontinental mostrou ter uma presença bastante alargada, movimentando desde a Europa, na exposição *Photoamerica'84: obiettivi sull'America Latina*, realizada em Milão, até a Austrália, com a exposição *Portrait of a distant land/Retrato de una Tierra Lejana: Aspects of Contemporary Latin American Photography*, realizada no *National Centre for Photography de Sydney*.

De forma paralela a este ganho de visualidade da fotografia latino-americana, também a fotografia brasileira passou a ganhar uma maior divulgação internacional a partir dos primeiros anos da década de 1980. Nesse sentido, podem ser citadas a título de exemplo duas exposições europeias tematizando a fotografia brasileira que ganharam igualmente bastante repercussão nacional. *Brésil des brésiliens* foi realizada no Centro Georges Pompidou de Paris em 1983, com curadoria de Luce-Marie Albiges, que contou com o apoio de Stefania Bril. Já *Corpo & Alma, Photographie contemporaine au Brésil* apareceu no ano seguinte, também na capital francesa, dentro do Mês da Fotografia. Esta exposição teve curadoria de Roberto Pontual e foi realizada com intermédio da FUNARTE. Ambas as exposições tiveram seus catálogos publicados, a primeira na França pelo Centro Pompidou (Albiges e Bril, 1983), a segunda no Brasil pela Secretaria da Cultura (Pontual, 1984).

A intenção de promover a visibilidade da produção fotográfica brasileira no exterior, aproveitando o movimento de grande divulgação internacional da fotografia latino-americana, fica clara no texto de apresentação do segundo catálogo, de autoria do fotógrafo e pesquisador Pedro Vasquez, então diretor do INFoto. Segundo ele,

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 para o exterior, estamos dando uma boa oportunidade para a reciclagem e aprimoramento de nossos fotógrafos. E, divulgando a fotografia brasileira além de nossas fronteiras, estamos contribuindo para que seu valor seja reconhecido de modo inequívoco no cenário artístico mundial (1984, p. 3).

A ênfase dada ao valor artístico da fotografia, ao final da citação, é aqui sintomática. Entre a exposição de 1983 e esta de 1984, podemos identificar algumas mudanças de enfoque bastante significativas, que deixam ver uma transformação ao mesmo tempo interna ao campo da fotografia, e também referente ao contexto político e social. Pode-se considerar que a exposição *Brésil des brésiliens* estaria em um

momento diferente de *Corpo & Alma*, no sentido de que a primeira traz ainda uma preponderância de imagens documentais e de fotógrafos ligados à produção fotojornalística. Este enfoque foi privilegiado nos dois colóquios mexicanos, e diversos dos fotógrafos brasileiros expostos no Pompidou participaram dos eventos de 1978 e 1981 – podemos citar, por exemplo, Nair Benedicto, Stefania Bril, Milton Guran, Luis Humberto, Juca Martins, João Urban e o próprio Pedro Vasquez como nomes que tiveram fotografias expostas tanto nas duas edições de *Hecho en Latinoamerica* como na exposição francesa de 1983<sup>10</sup>. Por outro lado, a exposição do ano seguinte trouxe nomes completamente diferentes, cujo trabalho foca a fotografia enquanto meio artístico, inserido neste sistema e não mais no fotojornalismo. Se trata de uma geração diferente de fotógrafos e artistas que se utilizaram do meio fotográfico, dentre os quais constaram Vera Chaves Barcellos, Mário Cravo Neto, Lygia Pape, José Oitica Filho, Iole de Freitas, Hugo Denizart, Alair Gomes.

Pode-se considerar, portanto, que se fechava um ciclo dentro da fotografia brasileira iniciado no final da década de 1970, fortemente associado aos discursos e visualidades engendradas nos *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia* até meados da década de 1980. Mas é preciso dizer que, ainda que tenha havido uma mudança em torno dos discursos da fotografia brasileira, é certo que os desdobramentos suscitados pelas reflexões empreendidas nos Colóquios tiveram efeitos duradouros no Brasil. Muito do que se pode identificar associado à fotografia brasileira hoje é fruto das discussões, dos encontros e, no limite, da visualidade associada à América Latina que foi engendrada naqueles eventos, mesmo que como um contraponto.



## NOTAS

<sup>1</sup> Participaram dos dois primeiros dois colóquios os seguintes fotógrafos brasileiros, dentre os quais os quarenta e três identificados com \* tiveram ensaios incluídos nos catálogos: Abelardo Bernardino Alves Neto, Adriana de Queiros Mattoso\*, Alberto Jorge Viana Melo\*, Alfredo Wolney, Ameris Manzini Paolini\*, Ana Regina Costa, Antônio Carlos Terrana\*, Carvalho da Silva, Antônio Carlos Silva D'Ávila\*, Antônio José Cury, Antônio José Saggese\*, Antônio Luiz Benck Vargas\*, Assis Valdir Hoffmann, Ayrton de Magalhães\*, Beatriz do Carmo Domingues Corrêa\*, Bete Feijó, Boris Kossoy\*, Carlos Fadón Vicente, Carlos Henrique de Souto, Carlos A. Vieira\*, Cine Club Iris Photo, Claudia Andujar\*, Clovis Cranchi Sobrinho, Clovis Loureiro Jr., Cruz Cândido, Dulce Araujo, Ed Viggiani, Eduardo Simões\*, Evandro Teixeira, Fernanda Maria de Castro P.\*, Francisco Aragão B., Genaro A. Joner\*, Geraldo de Barros\*, Germán Lorca\*, Gilberto Grecco, Haroton César Maravilhas, Henrique del Castillo van Deursen, Hilton Souza Ribeiro, Jacqueline Joner\*, Jairo Casoy, Januário Garcia Filho, Jesus Carlos de Lucena Costa, João Aristeu Urban\*, Joaquim Paiva, José Carlos Bento Silveiras, José Carlos Bisconcini Gama, José A. C. Goes, José Luis Ortega Perez, José Roberto Cecato, José Roberto Menezes Negri, Juca Martins\*, Juracy Dorea Falcão, Leonardo Streliaev\*, Luciano Franchi de Alfaro III, Luis Lopes Crispino, Luiz Abreu\*, Luiz Carlos Felizardo\*, Luiz Carlos Marigo, Luiz Carlos Velhos\*, Luiz Cláudio, Luiz Humberto Martins Pereira, Manuel Antônio da Costa Junior, Maria Aparecida Coutinho, Marigo, Mauri Tadeu Gregorio Granado, M. M. Orlando de Azevedo, Maria Beatriz Ruegger Albuquerque\*, Mario Antônio Espinosa Cabrera\*, Mauricio Simonetti\*, Mazda Perez\*, Mendel Rabinovitch\*, Milton Guran\*, Milton Montenegro, Nair Benedicto\*, Odessa Arruda Hermano, Odilon de Araújo\*, Olney Krüse, Otavio Bocalato, Paulo Vieira Leite\*, Pedro Vasquez\*, Penna Prearo\*, Regina Vates, Reginaldo Rosa Fernandes\*, Renata Falzoni\*, Renato de Lima Pedrosa\*, Ricardo Elkind, Ricardo Leone Chaves\*, Ricardo Montenegro Malta\*, Ricardo van Steen, Rolnan Pimenta, Rosa Maria Alves Santos, Rosa Gauditano\*, Sebastião Barbosa da Silva, Silvestre Silvana, Stefania Bril\*, Sulamita Mareines, Vera Simonetti\*, Vicente Sampaio Neto e Wilson Weber.

<sup>2</sup> Estas informações foram indicadas por Zeka Araújo em entrevista concedida a Eduardo Augusto Costa, em 17 de outubro de 2013.

<sup>3</sup> Para tanto, ver [<http://thephotographersgallery.org.uk/history>] (consultado: 20-03- 2017).

<sup>4</sup> Vale destacar que outras galerias seguiram a proposta da *The Photographers' Gallery*. Em Nova York, destaca-se a Witkin Gallery que, mesmo antes da abertura da galeria em Londres, já havia sido aberta em 1969. Para tanto, ver [<http://www.witkingallery.com>]. Consultado [20-03- 2017].

<sup>5</sup> Estas informações foram indicadas por Pedro Vasquez em entrevista concedida a Eduardo Augusto Costa, em 15 de outubro de 2013.

<sup>6</sup> Para tanto ver [<https://www.rencontres-arles.com>]. Consultado [20-03- 2017].

<sup>7</sup> Para tanto, ver *Brasil, Memória das Artes* [<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-coes-do-infoto/>]. Consultado [20-03- 2017].

<sup>8</sup> Para uma discussão do trabalho de Billeter, ver Zerwes (2016).

<sup>9</sup> Ricardo Mendes faz também uma associação entre as iniciativas de organização da fotografia nacionais e internacionais, analisando-a de forma crítica (Mendes, 1998-1999, pp.195-196).

<sup>10</sup> A lista completa de fotógrafos que participaram desta exposição é a seguinte: Araquém Alcantara, Dulce Araújo, Carlos D'Ávila, Sebastião Barbosa, Nair Benedicto, Duda Bentes, Julio Bernardes, Maureen Bisilliat, Stefania Bril, Cynthia Brito, Orlando Brito, José Ceccato, Carlos Chicarino, Mario Cravo Neto, Hugo Denizart, J. C. Freilas, Carlos Freire, Isabel Garcia, Milton Guran, Carlos Humberto, Luis Humberto, Samuel Iavelberg, Jaqueline Joner, Tadeu Lumbaro, Eduardo Longman, Ricardo Malta, Delfim Martins, Juca Martins, Cristiano Mascaro, Marcio Mazza, Frederico Mendes, Carlos Moreira, Anibal Philot, Cris Queiroz, Miguel Rio Branco, Alfredo Rizutti, Sebastião Salgado, Madalena Schwartz, Eneida Serrano, Eduardo Simões, Mauricio Simonetti, João Urban, Pedro Vasquez (Albiges & Bril, 1983, p. 94).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, L. *Santa Soja*. (1979). Porto Alegre: Assembleia Legislativa; Ponto de Vista.
- Agência F4. (1980). *Documentário: A questão do menor*. São Paulo: Editora Caraguatá S. A.
- Albige, L.-M. & BRIL, S. (Eds.). (1983). *Brésil des Brésiliens*. Paris: Centre Georges Pompidou, Bibliotheque publique d'information.
- Andujar, C. (1979). *Yanomami*. São Paulo; Kosmos.
- Belluzzo, A. M. de M. (1999). *O Brasil dos viajantes*. Rio de Janeiro: Objetiva; Metalvsros.
- Billeter, E. (Org.). (1981). *Fotografie Lateinamerika. Von 1860 bis heute*. Bern/Zurich: Bentely Verlag/Kunsthau Zurich.
- Billeter, E. (Org.). (1982). *Fotografía Iberoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Madrid: Museu Español de Arte Contemporáneo.
- Bril, S. (1974). *Entre*. São Paulo: Edição do Autor.
- Bril, S. (1982) América Latina. A fotografia latino-americana via Zurique. *Íris*, 347.
- Carrasco, B. (1982). El rostro de América Latina en 300 imágenes insólitas. *El País*, 21 de setembro. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1982/09/11/ultima/400543203\_850215.html]. Consultado [25-06-2016].
- CMF. (1978a) *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía A.C.
- CMF. (1978b) *Hecho en Latinoamérica. Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía A.C.
- CMF. (1987). *Feito na América Latina. II Colóquio Latino-Americano de Fotografía*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Comas, J. (1982). El Festival Horizonte-82, de Berlín, recata la historia de la fotografía latino-americana. *El País* (7 de junho). Recuperado de [http://elpais.com/diario/1982/06/07/cultura/392248804\_850215.html]. Consultado [28-03-2017].
- Costa, E. & Zerwes, E. (2015) The Dialogical Construction of a Historical and Photographic Narrative in Brazil and Latin America between the 1970s and 1980s. *International Journal of History and Cultural Studies (IJHCS)*, 1(3), oct – dec., pp. 1-6.
- El País*. (1982, 21-09). Revolución y tradición, en una muestra de fotografía iberoamericana. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1982/09/21/cultura/401407207\_850215.html]. Consultado [30-03-2017].
- Gomes, E. (2011). *Coojornal: Um jornal de jornalistas sob o regime militar*. Porto Alegre: Libertos.
- Kossoy, B. (1971). *Viagem pelo fantástico*. São Paulo: Kosmos.
- Kossoy, B. (1976) *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil* (1ª ed.). São Paulo: Faculdade de Comunicação Anhembi.
- Kossoy, B. (2006). *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Le Goff, J., Chartier, R. & Revel, J. (1978). *La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL.
- Mauad, A. M., Louzada, S. & Souza Júnior, L. G. de. (2014). Anos 1980, afirmação de uma fotografia brasileira. In S. V. Quadrat, (Org.). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Mendes, R. (1998-1999). Once upon a time. Uma história da História da Fotografia brasileira. *Anais do Museu Paulista*. 6(7), São Paulo, 183-205.
- Miceli, S. (Org.). (1984). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP.
- Monteiro, C. (2016). A reorganização e a institucionalização do campo fotográfico no Brasil nos anos 1970 e 1980: entre fotojornalismo e fotografia documental. In I. L. F. Schiavinatto & E. A. Costa (Orgs.). *Cultura Visual & História* (pp. 299-327). São Paulo: Alameda.
- Mostra de Fotografia*. (1979-1982). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Núcleo de Fotografia da FUNARTE, (11 vols.).
- Palazzoli, D., Sgarbi, & Zannier, I. (Eds.). (1979). *Photography: Venice '79*. Milan/New York: Gruppo Editoriale Electa/Rizzoli International Publications.
- Pontual, R. (1984). *Corpo & Alma. Photographie contemporaine au Brésil/ Fotografia contemporânea no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura/FUNARTE.
- Salgado, S. (1982). *Sebastião Salgado: fotografias*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Núcleo de Fotografia da FUNARTE.
- Sayag, A. (1982). *La photographie contemporaine en Amérique Latine*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Tacca, F. C. (2013). La presencia brasileña en el fondo fotográfico del Consejo Mexicano de Fotografía. *Luna Cornea* (vol. II), México D. F.
- Tibol, R. (1982). *Horizonte '82 como caja de resonancia*. Processo de 12 de junho. Recuperado de [http://www.proceso.com.mx/133673/horizonte-82-como-caja-de-resonancia]. Consultado [28-03-2017].
- Trachtenberg, A. (1980). *Classic Essay on Photography*. New York: Leet's Island Book's Inc.
- Villares Ferrer, M. (2016). *Feito na América Latina 1978: Teoria e imagem, um debate reflexivo sobre a fotografia da 'Nossa América'*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
- Zerwes, E. (2016). A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. *Passo Fundo: História: Debates e Tendências*, 16(2), jul./dez., 314-327.