



**Das possibilidades de uma
acolhida visual expandida:
a arquitetura belo-horizontina através das lentes dos fotógrafos
amadores em 1953¹**
Lucas Mendes Menezes²

RESUMO

O texto propõe uma reflexão sobre a dinâmica de receptividade do espaço arquitetônico em Belo Horizonte, a partir da análise de um grupo de imagens produzidas por fotógrafos amadores. Formalmente filiados ao Foto Clube de Minas Gerais, estes fotógrafos organizaram, em 1953, a “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos” no salão do comercial Edifício Dantés – um dos pontos mais centrais da cidade. A mostra foi resultado de uma parceria entre o clube e a Prefeitura Municipal e contou com a publicação de um catálogo. Composta por cerca de cento e cinquenta imagens, a exposição, que se dedicou exclusivamente ao gênero da fotografia recebeu mais de cinco mil visitantes em apenas doze dias de abertura. A análise também irá se estender a discussão de outros indícios que tratem da relação entre fotografia e arquitetura em Belo Horizonte no período, tais como as fotografias produzidas por Thomaz Farkas e José Oiticica Filho realizadas durante visita à capital mineira no início da década de 1950.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; arquitetura; Belo Horizonte;

**De las posibilidades de una Acogida visual ampliada:
La arquitectura de Belo-Horizonte a través de las lentes de los fotógrafos aficionados en
1953**

ABSTRACT

Le texte propose une réflexion sur la dynamique de la réception de l’architecture à Belo Horizonte, à travers l’analyse des images produites par des photographes amateurs associés au Foto Clube de Minas Gerais. La majorité des images ont été publiées au catalogue de l’exposition: “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”. L’exposition, réalisée en 1953, a été le résultat d’un partenariat entre le club et la Mairie. Composée par cent cinquante images, elle était dédiée que à la photographie et a eu une visitation supérieure à cinq milles personnes en seulement douze jours d’ouverture. L’exposition a été organisée au salon commercial du “Edifício Dantés” – une référence très importante au centre ville. Néanmoins, notre analyse va ailleurs et on va discuter aussi d’autres indices qui traitent de la relation entre la photographie et l’architecture à Belo Horizonte, tels comme les photographies produites par

¹ Recebido em: 15 de setembro de 2016. Aceito para publicação em: 28 de novembro de 2016.

² Bolsista de Doutorado (CAPES) no Departamento de História da Arte da Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Graduado em História pela UFMG e Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: lucasmenezes.m@gmail.com Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7432776051008992>.



Thomaz Farkas et José Oiticica Filho réalisés pendant des visites à capital de Minas Gerais dans les années 1950.

MOTS-CLE: Photographie; architecture; Belo Horizonte;

Em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, Walter Benjamin discute, dentre outros temas, a questão da “acolhida” da arquitetura no espaço da cidade. A arquitetura é abordada no texto em paralelo ao cinema. Segundo o autor, tanto a arquitetura, quanto o cinema, promovem uma receptividade coletiva, mas também distraída, do espaço: coletiva, por se tratarem de experiências compartilhadas; e distraída, porque a arquitetura permanece percebida sempre em sua dimensão utilitarista e o cinema porque a velocidade dos seus quadros inibe uma contemplação pormenorizada.

Desde a sua criação, na última década do século XIX, não faltaram iniciativas para equiparar Belo Horizonte às grandes cidades brasileiras do período. Em linhas gerais, sua construção era uma resposta direta à demanda da jovem república brasileira que buscava se diferenciar, através de modificações estruturais importantes e aparatos simbólicos, do passado colonial e imperial. Ao contrário do que acontecera ao Rio de Janeiro, onde a antiga capital imperial era remodelada e condicionada à nova ordem, Ouro Preto não foi alvo de um empreendimento de renovação; no caso mineiro coube começar de novo.

Nas primeiras décadas do século XX, a imagem republicana e moderna da capital mineira seria intensamente apropriada e revisitada através de diferentes iniciativas. Neste sentido, a gestão de Juscelino Kubitschek de Oliveira como prefeito de Belo Horizonte é emblemática. No início dos anos 1940, JK foi nomeado prefeito e empreendeu um intenso remodelamento urbano da cidade, com a abertura de grandes avenidas, assim como outras obras de infraestrutura, tais como a ampliação da rede de esgoto e de abastecimento de água. Dentre todas as realizações de JK, uma em particular será revisitada ao longo da nossa reflexão: a construção do Complexo Arquitetônico da Pampulha.

A obra projetada por Oscar Niemeyer, às margens da represa da Pampulha, é constituída por cinco edificações: além do Cassino, da Igreja de São Francisco, da Casa do Baile e do Iate Clube, o empreendimento contou com uma residência construída para o prefeito, no intuito de direcionar o perfil dos futuros moradores da região. Ao promover e privilegiar práticas sociais específicas, esse conjunto arquitetônico deve ser entendido para além da perspectiva de renovação material da cidade, através das importantes implicações



simbólicas de sua criação. Desta forma, a opção pela construção de edifícios relacionados a uma perspectiva moderna em arquitetura é extremamente significativa, principalmente se entendida ao lado do panorama de iniciativas empreendidas pelo governo JK³. Em seu governo, o espaço dedicado à arte e à cultura é singular, assim como a originalidade da significação política dessa interação. Se Belo Horizonte ainda buscava construir seu espaço no cenário político nacional e internacional, a atenção dada à cultura – erudita, principalmente – também teria um papel significativo na conformação simbólica do desenvolvimento e na projeção da moderna capital mineira.

A realização da *Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos* em 1953 é um importante indício para dar conta da discussão em torno das condições da recepção das transformações realizadas em Belo Horizonte no período. Iniciativa do Foto Clube de Minas Gerais (FCMG) e da Prefeitura Municipal, a mostra contou com a exposição de cento e cinquenta imagens realizadas pelos membros do clube a partir do espaço da cidade. Dedicada exclusivamente à fotografia, a exposição recebeu mais de cinco mil visitantes em apenas doze dias de abertura à visitação. Com uma proposta que buscava ir além da simples documentação, os membros do FCMG – que se consideravam enquanto personalidades artísticas – empreenderam um interessante recorte visual da cidade. Neste sentido, o interesse previsto será entender o alcance desse gesto, assim como mensurar a importância do emprego da arquitetura na composição das imagens expostas. É possível afirmar que esses fotógrafos – não entendidos isoladamente, mas inseridos em um grupo social – se relacionem de maneira diferenciada com espaço arquitetônico? Se sim, em que medida? E quais são as repercussões e o alcance desse encontro?

Olhar para uma capital moderna

Belo Horizonte foi construída para ser a nova capital de Minas Gerais. Republicana e completamente distinta em sua forma da capital anterior, mas, como destaca Pimentel⁴, palco para a velha tradição mineira. De fato, mais do que entendê-lo simplesmente como uma

³ No mesmo período, foi realizada em Belo Horizonte a polêmica “Exposição de Arte Moderna” (1944), assim como foi criada a “Escola do Parque”, que tinha à sua frente o artista Alberto da Veiga Guignard com sua pedagogia que pregava a liberdade de criação.

⁴ PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *A Torre Kubitschek: trajetória de um projeto em 30 anos de Brasil*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.



ruptura é preciso perceber esse movimento através do complexo jogo de significações e ressignificações que ele continha. Para Ciro Mello⁵, por exemplo, o ato de fundação de uma nova capital não implicava apagar o passado que Ouro Preto representava, mas dar-lhe novo lugar, transformar a cidade numa espécie de “mausoléu dos pais da nação brasileira e republicana”. A antiga capital havia sido berço de significativas lutas emancipadoras no século anterior e esse passado seria apropriado para conformar a base da identidade republicana mineira. Desta forma, o que estava proposto não era, necessariamente, uma oposição entre modernidade e tradição, mas um processo de legitimação de uma narrativa sobre o passado e a construção das bases para o futuro. Apesar do ímpeto renovador que a iniciativa da construção de uma nova cidade implicava, o que veremos, ao longo da trajetória da nova capital é que a referência à tradição mineira se fará presente nas mais diversas iniciativas. Ou seja, se a princípio, o binômio “modernidade e tradição” poderia carregar um sentido de oposição, nos anos que se seguem, o que se vera, de fato, é que a coexistência entre eles será um apoio importante para várias medidas da administração municipal.

Para Cláudio Lister Marques Bahia, vai ser apenas na década de 1940 e através de uma mirada decisiva através da cultura, que será possível falar de um pleno Modernismo em Belo Horizonte:

Em Belo Horizonte, o Modernismo só tornou-se pleno, enquanto movimento cultural, através de suas manifestações diversas como as artes, a arquitetura e a política, a partir dos anos de 1940, quando a população belo-horizontina tomou conhecimento que ela própria já se encontrava em meio a um processo veloz de transformação de uma estrutura quase provinciana para uma sociedade moderna baseada no plano político de JK, firmado na industrialização, consumismo e na consolidação urbana. Verificou-se nesse momento uma nova ordem de sociabilidade, pela coletivização dos espaços da cidade destinados a classes sociais distintas como o complexo arquitetônico da Pampulha, configurado a partir de um dos aspectos mais fundamentais da utopia modernista da época – a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade.⁶

⁵ MELLO, Ciro F. B. A noiva do trabalho - uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana de F. (org.) *BH: horizontes históricos*, 1996.

⁶ BAHIA, Cláudio Lister Marques. Política, arte e arquitetura – uma experiência modernista. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 119-137, dez. 2004, p. 122.



O programa de intervenções arquitetônicas e urbanísticas na cidade não garantia uma apropriação mais democrática do espaço urbano. Ao contrário, as iniciativas estavam voltadas à implantação de um programa estético que teria nas edificações – entendidas como alegorias verticais, muitas vezes deslocadas das reais necessidades da população – a chave para conformação de um imaginário. Para o autor, esse fenômeno pode ser observado, sobretudo, no centro da cidade e principalmente através da construção de edifícios institucionais e governamentais⁷. Nee contexto, a arquitetura estaria deslocada de seu “valor de uso” – onde o foco estaria direcionado para a apropriação coletiva do espaço da cidade – e voltada para seu “valor de troca”, onde os valores simbólicos da representatividade estética dos edifícios garantiam a propagação eficaz da mensagem oficial.

Segundo Pimentel⁸, na ordenação das “cidades da era burguesa” é explícita a presença da arquitetura como força ordenadora das realidades social e individual, como uma representação espacial capaz de promover valores simbólicos que penetram nas várias esferas da vida em sociedade. Já, para Benjamin, é justamente na forma de sua apreensão que a arquitetura promove que reside a eficácia da difusão dos seus valores:

A fim de traduzir a oposição entre diversão e concentração, poder-se-ia dizer isto: aquele que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela. Penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. Nada de mais significativo com relação a isso que um edifício. Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva. As leis de tal acolhida são das mais ricas em ensinamentos.⁹

⁷ Edifício Clemente de Faria – Banco da Lavoura, 1951, Praça Sete – Centro, arquiteto: Álvaro Vital Brasil; Sede do Bemge, 1953, Praça Sete – Centro, arquiteto: Oscar Niemeyer; Secretaria do Tribunal de Justiça, 1950, Rua Goiás, 229 – Centro, arquiteto: Raphael Hardy Filho; Sede do DCE da UFMG, 1953, R. Gonçalves Dias, 1.581 – Funcionários, arquiteto: Silvio de Vasconcelos; Edifício Sede do Ipeemg, 1964, Praça da Liberdade – Funcionários, arquiteto: Raphael Hardy Filho; Biblioteca Pública Estadual, 1954, Praça da Liberdade, arquiteto: Oscar Niemeyer; Estádio Magalhães Pinto, 1966, Pampulha Arquitetos Eduardo Mendes Guimarães Jr. e Gaspar Garreto; Estação Rodoviária, 1966, Praça Rio Branco – Centro, arquitetos: Fernando Graça, Francisco do Espírito Santo, Luciano Passini, Mardônio Guimarães, Marina Machado, Mário Berti, Raul Cunha, Suzy de Melo, Walter Machado e Ronaldo Gontijo.

⁸ Essas concepções estão presentes principalmente no primeiro capítulo do livro: “Arquitetura, poder e modernidade”. A historiadora vai recorrer a idéia de “arquivos de pedra” de Jacques Le Goff (presente no célebre texto “Documento/Monumento”) para tratar do processo de estabelecimento da arquitetura enquanto um veículo de ostentação de durabilidade de uma memória. A arquitetura, segundo essa concepção, seria a representação simbólica de determinados interesses de um poder estabelecido que busca deixar suas marcas no presente e no futuro, assim como apagar as marcas do passado que não conformam a memória que ele pretende postergar.

⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Textos escolhidos. Ed. Abril, 1983, p. 126.



O contato do usuário com a arquitetura, mas também com o cinema, dar-se-ia através da distração ou do entretenimento, em oposição à concentração promovida pela contemplação de uma pintura. Neste sentido, para Benjamin existem duas maneiras de “acolher” um edifício: é possível utilizá-lo (tátil) e é possível fitá-lo (visual)¹⁰:

Desconhece-se totalmente o sentido dessa acolhida, se não se toma em consideração, por exemplo, a atitude concentrada adotada pelos viajantes, quando visitam monumentos célebres. No âmbito tátil, nada existe, deveras, que corresponda ao que é a contemplação no âmbito visual. A acolhida tátil faz-se menos pela atenção do que pelo hábito. **No tocante à arquitetura, é esse hábito que, em larga escala, determina igualmente a acolhida visual.** [grifo nosso] Esta última, de saída, consiste muito menos num esforço de atenção do que numa tomada de consciência acessória. Porém, em certas circunstâncias, essa espécie de acolhida ganhou força de norma. As tarefas que, com efeito, se impõem aos órgãos receptivos do homem, na ocasião das grandes conjunturas da história, não se consumam de modo algum na esteira visual, em suma, pelo modo de contemplação. A fim de se chegar a termo, pouco a pouco, é preciso recorrer à acolhida tátil, ao hábito.

Segundo Benjamin, a relação entre a massa e o edifício seria o melhor exemplo de uma recepção distraída da obra de arte. Nessa perspectiva, no seu contato com o objeto arquitetônico, o indivíduo se limitaria a utilizá-lo e mesmo seu olhar estaria condicionado aos parâmetros dessa utilização. Desta forma, o olhar lançado não é atento e se encerra em um contato superficial. Contudo, a hipótese que pretendemos discutir reside justamente na abertura de um novo campo de possibilidades, tendo em vista as especificidades do olhar mediado pela técnica e pela estética fotográfica.

A opção empreendida por esse percurso de análise será aquela de, em primeiro lugar, potencializar a percepção de uma “acolhida visual por intermédio da fotografia. Segundo o próprio Benjamin, a realidade apreendida pela câmera fotográfica é capaz de ir além daquela percebida pelos olhos, na medida em que a câmera pode recorrer a ângulos diversos de visão, promover ampliações e dilatações – ou quebras – temporais, que não são possíveis de serem apreendidas a olho nu. Nesta medida, o olhar intermediado pela fotografia pode fornecer uma espécie de contato com a arquitetura que não se encerraria na “acolhida tátil” e ainda seria capaz de expandir as possibilidades de uma “acolhida visual”. O fotógrafo não seria, portanto,

¹⁰ Ibidem.



um receptor distraído, mas direcionaria seu olhar em busca de recortes, de fragmentos do real que vão possuir um caráter contemplativo, frutos de sua reflexão a partir do referente. A arquitetura não deixa de entreter, ela continua tendo um grande apoio no “hábito”, contudo o novo tempo promovido por intermédio do registro fotográfico proporciona uma experiência concentrada que não é apenas uma “tomada de consciência acessória”, como afirma Benjamin, mas um escape da distração rumo à contemplação.

Prática fotográfica amadora em Belo Horizonte

Na realidade belo-horizontina, a fotografia integra a história da cidade mesmo antes da sua fundação. O gabinete fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) foi responsável pela documentação da construção e pela divulgação das imagens da nova capital de Minas Gerais entre os anos de 1894 e 1897. Nos primeiros anos da cidade, alguns dos fotógrafos que trabalharam na CCNC passaram a se estabelecer em estúdios. Contudo, em decorrência das transformações da cidade e do desenvolvimento industrial e tecnológico da fotografia, o campo fotográfico em Belo Horizonte vai se diversificar consideravelmente. Segundo Luana Campos (2008), o comércio fotográfico na cidade que, inicialmente, se dava através das “casas de variedades”, caminhou fundamentalmente a partir dos anos 1930 para a “diferenciação e especialização” em três segmentos distintos. Para a autora, além dos estúdios e ateliês de fotógrafos profissionais, os laboratórios de revelação e ampliação e as lojas (principalmente óticas) que forneciam suprimentos fotográficos são relevantes para a compreensão deste processo. No entanto, sobretudo, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o que se observa na cidade é um crescimento considerável do número de fotógrafos amadores. Esse fenômeno é evidenciado tanto pelo aumento da oferta de produtos e de serviços em fotografia, quanto pela fundação de um coletivo de fotógrafos amadores no início dos anos 1950: o Foto Clube de Minas Gerais.

Esse período ficou marcado também pela expansão da figura do fotógrafo amador “apertador de botão”¹¹, que surgiu graças ao desenvolvimento dos primeiros mecanismos

¹¹ Referência ao slogan da companhia Kodak quando do lançamento do modelo Brownie: *You press the button, we do the rest.*



automáticos dos aparelhos fotográficos ainda no final do século XIX, mas passou a representar uma parcela significativa dos consumidores de produtos fotográficos ao longo de todo o século XX. Esse percurso foi marcado pela busca do aprimoramento dos automatismos, da simplificação e do barateamento dos processos, mas também da evolução da qualidade técnica. Os amadores representavam a imensa maioria dos praticantes da fotografia e seu interesse era principalmente o registro do lazer e do cotidiano familiar. Contudo, algumas personalidades, mais interessadas e exigentes, buscavam aprofundar seus conhecimentos sobre a técnica, mas também sobre a estética fotográfica. Em Belo Horizonte, nesse período, as casas comerciais especializadas em fotografia passaram também a exercer um papel fundamental na formação de praticantes amadores mais engajados.

A fundação do Foto Clube de Minas Gerais (FCMG), em agosto de 1951, a partir da reunião de quatro fotógrafos amadores de Belo Horizonte, é um elemento para se pensar o desenvolvimento de uma prática fotográfica amadora mais exigente. Reunidos através da sociabilidade em torno de Elias Aun¹² e motivados pelo contato de Jayme Moreira Luna¹³, estes fotógrafos seriam responsáveis pela realização de onze exposições fotográficas entre os anos de 1951 e 1965, em espaços como a Feira de Amostras de Belo Horizonte (1952), o saguão da Prefeitura (1956) e o Museu de Arte da Pampulha (1961). As imagens produzidas e expostas pelo FCMG se relacionam às mais diversas realidades e podem estimular discussões que vão permear o horizonte da história da cidade, das práticas culturais e mesmo da história da arte. Em linhas gerais, o FCMG era formado por aficionados em fotografia que filiavam sua produção ao universo da “arte bela e difícil de ver e criar com a objetiva¹⁴”. O clube permaneceu aberto, em sua primeira fase, até a metade dos anos 60. Neste período, teve quase uma centena de membros, entre eles figuras significativas no cenário político, econômico e cultural da cidade.

Neste artigo, voltamos nossa atenção a uma exposição em específico: a *Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos*. Organizada em 1953 no salão do comercial Edifício Dantés¹⁵, através de uma parceria entre a agremiação e a Prefeitura Municipal, a mostra se revela um ponto de partida importante para pensar as condições de produção, mas

¹² Proprietário do Foto Elias.

¹³ Fotógrafo mineiro, mas erradicado em Niterói e membro da Sociedade Fluminense de Fotografia.

¹⁴ Apresentação do catálogo da “III Exposição Internacional de Arte Fotográfica” realizada em 1950 pelo Foto Clube de Minas Gerais.

¹⁵ Antes da abertura do Museu de Arte de Belo Horizonte, esse mesmo salão foi responsável por abrigar vários eventos artísticos da cidade, entre estes o Salão de Belas Artes.



também o alcance da apropriação da fotografia na capital mineira. No caso específico da relação com o panorama de modificações arquitetônicas de Belo Horizonte, ela é fundamental justamente por sua relação estreita com o poder público¹⁶, imensamente interessado na publicidade de suas iniciativas.

Além das imagens que compuseram a mostra principal, foi realizada uma projeção de slides coloridos no dia da sua inauguração. Essa referência não consta no catálogo, mas encontra-se disposta em grande parte das notas coletadas a respeito da exposição. Também fez parte das atrações da mostra um conjunto de fotografias aéreas da capital realizadas pelos fotógrafos Pedro Albuquerque e Câncio de Oliveira, sob encomenda da prefeitura. Exemplares dos usos que a fotografia se prestou nas sociedades urbanas desde sua invenção, estas imagens desvelam um interesse em apreender as dimensões do crescimento da cidade, não só dos seus contornos, mas também de sua expansão vertical:

Por esses trabalhos se pode ver quanto Belo Horizonte está crescendo, não só no sentido de área como no de elevação. O centro da cidade é uma verdadeira massa de edifícios altos, de belas linhas arquitetônicas, que dá à nossa cidade um aspecto semelhante as grandes cidades do mundo. Essa diferença é notada principalmente por aqueles que conhecem Belo Horizonte há vários anos, e se lembram dos “arranha-céus” de dois andares.¹⁷

Ao buscar apreender a repercussão da mostra nos veículos de comunicação impressos do período, um elemento mereceu especial destaque nas reportagens: a oportunidade do envio dessas imagens para outras cidades do país e do mundo. Ao reconhecer as potencialidades do intercâmbio de imagens no qual o FCMG estava inserido – graças ao circuito internacional de fotoclubes – as autoridades municipais estimularam os membros do clube a enviar as fotografias de Belo Horizonte para outras capitais brasileiras e mesmo algumas cidades dos Estados Unidos. Eles tinham acesso a uma nova rede de difusão de informação, eficiente, porque contava com uma gama de contatos já estruturada e com baixo custo, já que caberia aos membros do clube o envio dos trabalhos.

¹⁶Apesar de não ter tido sequência – ela é a primeira, mas também a única exposição com o tema promovida pelo FCMG – a relação entre o clube e o patronato público não se encerra nela. Desde 1952, quando o governador Juscelino Kubitschek patrocinou o II Salão Mineiro de Arte Fotográfica, passando pelas parcerias com a prefeitura nas exposições internacionais de 1956, 1957 e 1958, até as mostras realizadas em conjunto com o Museu de Arte de Belo Horizonte (atual Museu de Arte da Pampulha) em 1961 e 1965, a relação entre as iniciativas de política cultural na capital e a produção do FCMG se amadurece e complexifica.

¹⁷O *Diário*, 05/09/1953, p.6.



Encerrada a exposição, os trabalhos serão divididos em coleções e remetidos a outros Foto Clubes do Brasil, onde mostrarão como é Belo Horizonte, como vêem os nossos artistas fotógrafos. A esse propósito já recebemos adesões de vários clubes do Estado de São Paulo, inclusive o Bandeirante, do Estado do Paraná; do Estado do Rio, sendo que a Sociedade Fluminense achou a idéia tão boa que se dispôs a fazer o mesmo organizando uma exposição volante sobre motivos niteroienses.¹⁸

Dentre as cento e cinquenta imagens expostas, apenas quinze foram escolhidas para compor o catálogo da mostra. Formado por reproduções das fotografias dos membros do club e por textos e dados estatísticos que atestam o desenvolvimento da cidade, ele se constitui numa narrativa peculiar sobre Belo Horizonte. Sua materialidade surge em oposição à efemeridade da exposição, garantindo um novo, imensurável e atemporal espaço de circulação.

O catálogo da exposição foi totalmente impresso em preto e branco e conta com sessenta e três páginas, incluindo aquelas preenchidas pelas quinze reproduções das fotografias dos membros do clube. E é justamente a sua materialidade que nos permitirá relacioná-lo ora com os álbuns produzidos sobre a cidade desde os seus primórdios, ora com os relatórios produzidos pelos prefeitos ao fim de cada gestão. Patrocinado pela prefeitura, o catálogo se constitui num veículo propagandístico, acrescido por textos e dados estatísticos que atestam o desenvolvimento da cidade. Os dados foram agrupados em nove categorias distintas, conformadas por textos dispostos ao longo da publicação e acrescidos por gráficos que atestavam o aumento das unidades escolares municipais, da capacidade dos reservatórios, da extensão das redes adutoras e dos mananciais captados.

E qual seria o papel das fotografias na publicação? De maneira geral, as fotografias reproduzidas estimulam uma leitura direta e mesmo os aspectos simbólicos são facilmente reconhecíveis. Como apontaremos na análise das imagens específicas¹⁹, a temática principal gira em torno da ascensão histórica, política, econômica e urbanística da cidade, de sua renovação arquitetônica e sua conseqüente verticalização, além da convivência pacífica entre a modernidade, natureza e tradição. Sua relação com os textos não se dá de maneira direta, as

¹⁸ *Diário de Minas*, 06/09/1953, p.6.

¹⁹ Nossa análise tentará apreender quais são as representações de cidade construídas através da composição do catálogo, sobretudo através da compreensão de como se desenvolve sua relação com o poder público. Essa abordagem é tributária das reflexões empreendidas por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, autoras de "Fotografia e Cidade". Na análise a partir de dois conjuntos de álbuns produzidos em São Paulo, as autoras defendem uma perspectiva que não tome a documentação fotográfica apenas como ilustração ou como complemento para outras análises.



fotografias não se prestam a simples ilustração dos dados, mas são dispostas como complementos importantes para a conformação de um sentido.

Das quinze imagens impressas, sete são fotografias compostas a partir do complexo arquitetônico da Pampulha. Este indício, para além de atestar a admiração dos fotógrafos amadores pelo complexo, é útil na medida em que as imagens se conformam enquanto representações de uma das maiores iniciativas operadas pelo prefeito Juscelino Kubitschek, na ocasião da mostra, governador de Minas Gerais. Desta forma, em primeiro lugar, essas fotografias contribuíram para a assimilação desse conjunto de construções em torno da represa da Pampulha como traço da modernidade mineira.

Interessado na maneira como a cidade é apreendida de forma diferenciada por seus habitantes, Michel de Certeau atribui à “caminhada”²⁰ o lugar de uma “prática de espaço”, pois ela surge como consequência das escolhas e recortes empreendidos pelo sujeito no contato com a cidade, como resultado de uma apropriação do espaço. Na interpretação proposta neste artigo, a prática fotográfica representaria uma espécie de registro visual desses percursos. A maneira pela qual os fotógrafos amadores mineiros vão se apropriar Belo Horizonte na construção de suas imagens vai variar de acordo não só com os interesses dos seus patrocinadores, mas, sobretudo, através da carga de experiências apreendidas e de pretensões que são próprias do seu grupo social. Eles são fotógrafos amadores que se dedicam à fotografia de maneira diferenciada, tanto em relação aos demais amadores quanto em relação aos profissionais e, em consequência, para dar conta da análise dessa produção, é preciso discutir suas especificidades.

Das possibilidades de *acolhida* – da tátil à visual expandida

O primeiro conjunto de imagens discutido será aquele em que o objeto arquitetônico ou o monumento são apropriados de maneira didática, como símbolos do desenvolvimento e do progresso da cidade. Essas são as imagens que couberam melhor dentro do discurso oficial

²⁰ A referência à metáfora da caminhada como caminho interpretativo para lidar com a produção de fotografias urbanas foi empreendida pela primeira vez por Rogério Arruda, em sua dissertação de mestrado voltada à compreensão dos alcances do “Album de Bello Horizonte”, de autoria de Raymundo Alves Pinto e publicado em 1911.



promovido pelo catálogo da exposição; nelas, a arquitetura surge como sinônimo de progresso, os arranha-céus e as edificações modernas conformam a marca ideal para a ascendente capital mineira. De maneira geral, o que se pretende, para além de evidenciar a totalidade dos percursos empreendidos, é localizar o papel que a referência à arquitetura vai exercer na composição de uma narrativa em torno da modernidade. Nesse processo de análise o interesse também residirá na distinção entre a realidade da exposição e a composição do catálogo²¹, sendo o último entendido como uma espécie de relatório ilustrado das iniciativas do prefeito Alberto Giannetti e o primeiro objeto de discussões que ainda se seguirão.

[Figuras 1 – 5]²²

Essas imagens são fruto de uma experiência essencialmente tátil do contato dos fotógrafos com a realidade arquitetônica. Os edifícios construídos – a partir dos impulsos desenvolvimentistas do governo como alegorias de um progresso em andamento – são assimilados de forma “distraída” pelos fotógrafos, eles apenas compõem a paisagem. A arquitetura age sobre o indivíduo, condiciona a realidade do seu olhar e a imagem resultante reflete o hábito, uma percepção entretida do espaço ao se redor.

Em “Parque” (Figura 1), Celso Cardão realiza uma vista panorâmica do Parque Municipal em que prevalece em primeiro plano o lago (ocupando praticamente toda a dimensão inferior da imagem), seguido pela disposição de um fundo conformado pelas árvores e acrescido em sua superfície superior por três edificações. Na fotografia realizada por Cardão prevalece uma oposição clara entre a natureza e o urbano. Contudo, é importante também discutir a função simbólica dos elementos elencados pelo autor, todos carregados de sentidos particulares. O Parque Municipal, por exemplo, foi criado juntamente com a cidade, mas existia antes dela na forma de uma chácara do antigo arraial. A sua existência é um resquício material da ancestralidade de Belo Horizonte e seu significado permanece sendo atualizado ao longo dos anos quase sempre associado a um lugar de refúgio, um pequeno oásis na paisagem urbana. Os três edifícios registrados pela imagem também carregam grande

²¹ O processo de análise em torno das imagens não se guiará pela ordem original do catálogo. A proposta, em contrapartida, é a construção de chaves de leitura onde as fotografias serão discutidas de acordo com suas temáticas, além de suas abordagens de composição e representação. Contudo, essa escolha não implica que a ordenação promovida pelo catálogo não é importante e não influi no desenvolvimento de sua leitura. Essa ordenação pode ser sim relevante, mas essa referência só será realizada quando nos parecer pertinente.

²² As imagens citadas ao longo do artigo encontra-se ao final do texto.



representatividade, sobretudo no período de atuação desses fotógrafos. A partir da década de 1940, os habitantes da capital mineira começam a conviver com a construção dos primeiros arranha-céus na cidade. Na imagem aparecem representados os edifícios Sulamerica e Sulacap, respectivamente à esquerda e ao centro, além do edifício Acaiaca à direita. Os dois primeiros edifícios, dispostos lado a lado, conformam um complexo arquitetônico de caráter residencial e comercial, construído na parte central da Avenida Afonso Pena. Desta maneira, em um primeiro momento, o complexo chama atenção pela simetria de suas formas, o que resulta numa interessante vista, sobretudo a partir da altura do Viaduto Santa Tereza, conformando o que Carlos Alberto Maciel²³ chama de “cruzamento imaginário” entre as avenidas Afonso Pena e Assis Chateaubriand. Se hoje, os edifícios passam quase despercebidos aos olhares dos cidadãos, na década de 1950 conformavam um chamativo horizonte retilíneo em concreto.

Por sua vez, o edifício Acaiaca, com seus vinte e nove andares, era o mais alto prédio da capital. Construído em 1943, foi um dos principais símbolos, em associação com o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, da ascensão moderna da capital mineira. No que diz respeito a sua apropriação na fotografia de Cardão, as peculiaridades do estilo empregado pelo seu arquiteto na composição, marcada pelo *art déco*, permanecem invisíveis graças ao ângulo de tomada escolhido, prevalecendo, por outro lado, sua imponente verticalidade.

“Praça 7” (Figura 2) de Pedro Albuquerque tem como ponto de partida o cruzamento da Avenida Amazonas e Afonso Pena, no centro da cidade. A Praça Sete de Setembro é caracterizada pelo acréscimo de um obelisco construído no início dos anos 1920 em comemoração ao centenário da independência brasileira. A imagem proposta por Albuquerque promove uma interação entre a verticalidade do obelisco e o arranha-céu, representados paralelamente. Contudo, assim como nos casos anteriores, para além dos aspectos físicos presentes na imagem é preciso recorrer à carga simbólica dos elementos elencados para dar conta de sua potencialidade. Se o monumento faz referência à história e ao passado emancipador brasileiro, o edifício Clemente de Faria, sede do Banco da Lavoura, era um dos mais recentes arranha-céus da cidade e síntese perfeita para o desenvolvimento econômico no período.

A fotografia de José Pinheiro Silva (figura 3), teve como ponto de partida o “Monumento à Terra Mineira”, erguido na Praça Rui Barbosa (popularmente conhecida como

²³ MACIEL, Carlos Alberto. *O exemplo e a regra*. Hoje em dia, Belo Horizonte, p. 10, 28 maio de 2006.



Praça da Estação) em 1930 e referência principal para aqueles que desembarcavam na cidade. Contudo, antes da análise das imagens em si, é fundamental se atentar para alguns aspectos significativos da construção e da trajetória do monumento. Segundo Pimenta de Faria²⁴, teria sido o presidente do estado, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, o responsável pela escolha da localidade. De autoria do escultor italiano Júlio Starace, o monumento é conformado por uma escultura em bronze com a representação de uma figura masculina disposta em pé e voltada para a fachada do edifício da Estação Central. A figura foi representada despida e apresenta o braço esquerdo voltado para baixo e levemente para trás, enquanto o direito está voltado para cima e para frente. Além disso, o braço direito é marcado pelo porte de uma lança, encerrada na sua superfície superior por uma flâmula que se estende ao longo da extensão vertical e ao lado da lateral direita do dorso da figura. A escultura é marcada ainda pela inscrição “MONTANI SEMPER LIBERI”, expressão que pode ser traduzida como “montanheiros sempre livres”. A peça encontra-se disposta sobre base em pedra, acrescida nas laterais por quatro quadros em bronze²⁵, cada um representando momentos distintos da história de Minas Gerais.

Na análise de Pimenta de Faria, está presente a premissa de considerar, para além das referências ao passado e as mensagens ao futuro que ele pretende portar, o papel que esse monumento teria exercido no momento de sua construção. O monumento foi construído no último ano da gestão de Antônio Carlos em julho de 1930, após um período marcado por intensos conflitos políticos no cenário nacional. O presidente de Minas Gerais foi um dos protagonistas da “Revolução de 1930” responsável por depor o presidente Washington Luís e impedir a posse de Júlio Prestes, sendo representativo do fundamental apoio mineiro para ascensão de Getúlio Vargas à presidência. Erguido no ponto de chegada da capital mineira, é inegável sua força como símbolo da autonomia e da história política da região.

O próprio Pimenta de Faria apresenta em seu texto pistas significativas para novas perspectivas de abordagem na medida em que aponta que:

²⁴ FARIA, Carlos Aurélio P. A memória cinzelada: em busca de uma consciência político-social. Análise dos monumentos belorizontinos aos Inconfidentes. In: Eliana de Freitas Dutra. (Org.). BH: Horizontes Históricos. 1ed. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

²⁵ “Os quatro quadros em bronze, em alto relevo, que circundam o pedestal do monumento representam: na parte da frente, sua face principal, figura a representação da bandeira de Bruzza Spinosa, mostrando os primórdios heroicos da colonização do Estado; na face lateral direita do mesmo bloco central, vemos o martírio de Tiradentes; na face lateral esquerda, temos a representação do martírio de Felipe dos Santos e, na face posterior, figura Fernão Dias Paes Leme, o caçados de esmeraldas” MACIEL (1996), p.301.



Aquilo que foi construído para fazer recordar, forçar a lembrança, cai num limbo. Daí a necessidade da repetição, da ritualização, ritualização essa que também abre espaço para reformulações da mensagem e para novas apropriações.²⁶

A trajetória de um monumento, ao contrário da sua materialidade, marcada pela imobilidade e rigidez, pode ser caracterizada por distintos ciclos de apropriações e ressignificações. No caso do “Monumento à Terra Mineira”, carregado por diferentes símbolos que tratam da tradição e do destino do povo mineiro, essa realidade não é distinta. À época da mostra, a Praça Rui Barbosa ainda era o principal ponto de chegada da capital mineira, exercendo papel ainda muito semelhante àquele dos anos 1930. Seu monumento, pelas suas proporções, mas também pela sua expressividade, não passava despercebido pelos visitantes, muito menos pelos moradores da cidade. Talvez em virtude dessa centralidade, mas também em função de seu potencial simbólico, o monumento tenha sido alvo de outra fotografia reproduzida do catálogo.

Na composição promovida pelo fotógrafo amador José Pinheiro Silva, o monumento é disposto à direita, em primeiro plano e ocupando a quase totalidade da dimensão vertical. A iluminação, por sua vez marcada pela leve intensidade, reforça os contornos da superfície frontal da escultura e deixa em evidência um dos quadros laterais dispostos na base. Na superfície posterior, o monumento é seguido por um conjunto de árvores (podadas formato retangular) em extensão horizontal. Ao fundo da imagem encontra-se disposta uma grande edificação caracterizada por extensão central vertical proeminente e antecipada por conjunto de prédios em menor extensão. O edifício em questão é o Acaiaca, cuja carga simbólica já foi mencionada anteriormente. Na construção proposta por Pinheiro Silva, o monumento permanece em evidência, sua identidade e função enquanto agente da memória é ressaltada. Essa interpretação é também guiada pelo título atribuído pelo autor à fotografia: “HISTÓRIA E PRESENTE”. De fato, o que permanece evidente na composição do fotógrafo é a recorrência simbólica aos dois elementos, o monumento disposto à frente e o prédio disposto ao fundo, para coadunar com uma espécie de oposição entre o passado e o presente. Ambas as

²⁶ FARIA, Carlos Aurélio P. A memória cinzelada: em busca de uma consciência político-social. Análise dos monumentos belorizontinos aos Inconfidentes. In: Eliana de Freitas Dutra. (Org.). BH: Horizontes Históricos. 1ed. Belo Horizonte: C/Arte, 1996, p. 292.



personagens elencadas são carregadas de significados próprios que, ao serem associados, ganham novo sentido. O ângulo escolhido pelo fotógrafo que promove o encontro visual de elementos fisicamente distantes, além de criar a impressão de que o monumento alcançaria uma altura superior a do prédio. Por mais que essa última relação possa ter surgido não a partir de uma composição consciente do fotógrafo, mas através das limitações a que ele estava sujeito – já que para que o edifício ficasse superior ao monumento na fotografia no enquadramento, ele teria que fazer a captura a partir de um nível mais alto do que o do chão da praça –, o resultado final denota certo protagonismo à figura masculina com seu braço direito ascendente. De toda forma, como pontua Pimenta de Faria, o objetivo do monumento não era apenas servir de homenagem à memória dos antepassados, mas alcançar a consciência coeva e futura. Para justificar a afirmativa, o autor recorre ao discurso de Francisco Campos quando da inauguração do monumento: “Esse monumento não é, pois, apenas uma evocação do passado. É antes de tudo um symbolo. Nele se configura um destino moral”²⁷. O “symbolo” da autonomia mineira a que o monumento fazia referência era, pelo menos duas vezes, na exposição realizada em 1953, revisitado. E esse movimento era marcado por interesses específicos localizados no presente.

Outras duas imagens que compõem o catálogo foram realizadas a partir do Complexo Arquitetônico da Pampulha. As imagens de Antônio Carlos Rocha Pena e Luiz Otávio Viana Gomes (Figuras 4 e 5) utilizam o apenas a silhueta do Cassino da Pampulha na composição de uma nova paisagem que, para além de ressaltar os aspectos da natureza, revelam um espaço transformado, apropriado pelo homem. Mesmo tendo como referente um edifício moderno, as imagens só fazem sentido se entendidas pelo seu potencial pitoresco. A imagem de Antônio Carlos Rocha Pena, além de ser uma das reproduções mais nítidas dispostas no catálogo, talvez seja a que apresenta a composição mais plácida. A represa é tomada de maneira panorâmica, o Cassino surge no fim do horizonte apenas através de seus contornos tomados à contraluz. A luz também é responsável pelo destaque das velas das quatro pequenas embarcações e pela bela camada de tonalidades conformada pelo reflexo na água. As nuvens, por sua vez, também são marcadas por uma diversidade de tonalidades, reforçando a placidez da imagem final.

²⁷ FARIA, Carlos Aurélio P. A memória cinzelada: em busca de uma consciência político-social. Análise dos monumentos belorizontinos aos Inconfidentes. In: Eliana de Freitas Dutra. (Org.). BH: Horizontes Históricos. 1ed. Belo Horizonte: C/Arte, 1996, p. 302.



Fazendo-se valer do mesmo recurso à luz, Luiz Otávio Viana Gomes, realiza um registro aproximado em relação do de Antônio Carlos, onde os contornos do Cassino ficam mais evidentes. O fenômeno reforçado pela diferença de tonalidade entre a edificação e os planos superior e inferior das imagens, conformados pelo céu e pelas águas das represas. Enquanto o Cassino é marcado por uma extensão horizontal totalmente enegrecida, os demais planos são caracterizados por uma grade extensão de tonalidades de cinzas.

[Figura 6]

Assim como as imagens de Antônio Carlos e Luiz Otávio, a fotografia de José Borges Horta (Figura 6), também tem como ponto de partida uma ensolarada Pampulha. Horta realiza o registro, em primeiro plano, de uma planta disposta às margens da represa e dispor como pano de fundo os contornos retos do Cassino que percorrem a extensão vertical esquerda e horizontal inferior da imagem. No entanto, antes dos elementos se apresentarem como contraditórios, a composição empreendida atesta para uma convivência já representada de outras maneiras em outras imagens.

[Figura 7]

“Cassino à noite” (Figura 7) de Francisco Fernandes dos Santos é a imagem que mais se relaciona com uma acolhida tátil da realidade arquitetônica. O Cassino, dentre todos os outros do conjunto, é o edifício onde o condicionamento dos hábitos aparece de forma mais evidente. Fernandes dos Santos, diferentemente da maioria de seus colegas de clube²⁸, era um pintor e artista reconhecido nos altos círculos da sociedade belo-horizontina. O Cassino é o lugar da diversão, do entretenimento, é um edifício que só ganha vida à noite, quando seus

²⁸ A grande maioria dos membros do FCMG praticava a fotografia enquanto hobby, não eram artistas inseridos dentro de um circuito profissional. Uma reportagem realizada em 1965 (edição do dia primeiro de maio) pelo jornal “Estado de Minas” revelou algumas das concepções do pintor e fotógrafo amador a respeito da arte: “Francisco Fernandes conversa com o repórter. Mostra diplomas, medalhas e velhas moedas. E diz o que pensa de arte: ‘É o idioma universal, e quem a faz tem a alma iluminada. Arte é sopro divino’. **Artista neo-clássico que detesta a pintura moderna**, diz que ‘a pintura é a arte do bem compor e varia com gosto’. (...) Francisco Fernandes não gosta muito de falar sobre arte moderna: ‘A gente admite em alguns casos a arte moderna, mesmo sabendo que ela foi iniciada por epiléticos, temperamentais, paranóicos que faziam arte mais por necessidade fisiológica do que mesmo para expressar o sentimento e a beleza. Pintar, para mim, é embelezar aquilo que se apresenta como belo’ conclui”. (p.7).



usuários assumem os papéis que lhes são devidos no grande teatro alegórico orquestrado às margens da represa.

Contudo, mesmo se nestas imagens apontamos para um predomínio do hábito, não podemos desconsiderar que esse olhar fotográfico vai sempre estar submetido a uma temporalidade que não é a mesma do “olhar puro” – ou seja, um olhar sem entrepostos. Sendo assim, essas imagens não vão deixar de possuir traços de uma concentração visual que, no entanto, vai variar segundo o nível de atenção ao qual o fotógrafo está condicionado.

Das quinze imagens impressas, sete são fotografias compostas a partir do Complexo Arquitetônico da Pampulha. Estas imagens, para além de atestarem a admiração dos fotógrafos amadores pelo complexo, são úteis na medida em que se conformam enquanto registros de uma das maiores iniciativas operadas pelo prefeito Juscelino Kubitscheck, na ocasião da mostra, governador de Minas Gerais. As fotografias contribuíram, à sua maneira, para a circulação e assimilação desse conjunto de construções em torno da represa da Pampulha como traço do progresso mineiro.

No entanto, o contato com uma imagem em especial, nos alerta para a possibilidade de uma leitura diferenciada das empreendidas até o momento.

[Figura 8]

Em “Arquitetura moderna” (Figura 8), a imagem perde seu apoio no referente; ela se apresenta como uma alegoria, conformada pelas escolhas de composição, marcadas pelo jogo de contrastes que reforça os contornos retos do objeto. Nesta medida, a imagem resultante não está condicionada apenas à materialidade do edifício (sua dimensão tectônica), ou seja, restrita à ideia de “arquitetura moderna” enquanto uma construção norteadas por princípios conceituais pré-estabelecidos e estritamente operacionais. A fotografia de Baptista é resultado de um exercício intelectual, em que o objeto arquitetônico é tomado como ponto de partida e resulta numa composição que corrobora para a difusão dos princípios de uma estética moderna. A pausa promovida pelo recorte de Wilson Baptista é consequência da construção de uma nova temporalidade diante do objeto – que é ao mesmo tempo obra completa e obra em construção. Ela atesta para um olhar expandido perante o edifício, um olhar que vai além de uma concentração entretida. Baptista fita o edifício, mas sua experiência visual não se encerra nele, o fotógrafo constrói a partir dessa experiência, produz uma imagem que é fruto



de uma acolhida crítica do espaço arquitetônico. Contudo, acreditamos que seja prematuro afastar completamente essa imagem do papel exercido no contexto da exposição. Se, por um lado, essa fotografia não se conforma a partir de elementos diretamente reconhecíveis e sua assimilação convoque outra temporalidade, por outro, sua constituição está apoiada em uma pequena homenagem à arquitetura moderna. No entanto, essa alegoria não estaria associada à retórica “progresso e tradição” fartamente presente na maioria das imagens publicadas no catálogo. O jogo de contrastes promovido por Baptista busca traduzir, em uma imagem bidimensional, os alcances dos contornos daquela arquitetura que viria a ser um dos principais expoentes do desenvolvimento mineiro.

Apesar de ter o mesmo edifício como ponto de partida, em “Cassino à noite” de Fernandes dos Santos a tomada externa realizada por Fernandes dos Santos aponta para uma acolhida completamente diferente do espaço. O principal interesse do fotógrafo reside em uma composição que corrobore para a assimilação utilitária do edifício; uma imagem em que não há espaço para contradição. O fotógrafo ignora o edifício enquanto signo representativo de uma experiência moderna e se entrega à magia do seu uso.

Outra imagem que, assim como a proposta por Baptista, vai atestar uma relação mais crítica da experiência da acolhida visual do referente arquitetônico permaneceu incógnita até pouco tempo. Também pertencente à mostra organizada em 1953, a fotografia realizada por José Pinheiro Silva não fez parte do catálogo publicado, talvez por não possuir os atributos didáticos da maioria das imagens reproduzidas. Conhecemos sua existência em decorrência de sua repercussão na imprensa²⁹:

Os amadores de Belo Horizonte trabalharam com capricho, de um modo fugindo à idéia comercial, do cartão-postal, procurando ver sua cidade em seus aspectos mais interessantes. **Assim é que um deles fotografou, não o edifício, mas sua imagem refletida no ‘capot’ de um carro** [grifo nosso], sintetizando assim dois aspectos da cidade em uma chapa: a arquitetura ousada de nossas habitações e o ritmo fabril em que se desenrola a sua vida comercial, a vertigem em que se transformam suas ruas nas horas de maior movimento.

²⁹ *Diário*, 10/09/53, p.6.



Tudo indicava que a imagem iria se encerrar apenas no artigo encontrado. Contudo, graças à descrição realizada pelo artigo, acabamos por nos deparar com uma reprodução dela no catálogo³⁰ do II Salão de Arte Fotográfica organizado em 1954 por um foto-club de Santa Cruz do Rio Pardo (interior de São Paulo). Na ocasião da mostra, a fotografia de Pinheiro Silva foi o destaque e ganhou o primeiro prêmio. E é esse indício que também nos permite evidenciar outro espaço de circulação que vai além da realização da mostra e da publicação do seu catálogo. Como era o desejo das autoridades, as imagens produzidas em 1953 foram enviadas para participar em salões e concursos em associações congêneres em todo o Brasil.

[Figura 9]

A fotografia de Pinheiro Silva é resultado de um olhar oblíquo, indireto, uma construção inteiramente visual. Ela é fruto de uma percepção atenta do entorno, de uma assimilação crítica do objeto arquitetônico. O fotógrafo nos oferece uma imagem distorcida do arranha-céu, o jogo de reflexo que ele propõe diminui a possibilidade de identificação do referente, que assim como na imagem de Baptista, não é essencial. O que está em jogo não é uma documentação direta, informativa, mas uma construção simbólica empreendida através do contato do fotógrafo artista com a realidade da cidade. Resultado dos percursos e escolhas do seu autor, ela é um traço, um índice, da apropriação empreendida por este.

A apresentação das características pontuais a respeito das peculiaridades da fotografia de Pinheiro Silva nos leva a refletir sobre as potencialidades das demais imagens dispostas na mostra de 1953. Mesmo que “Reflexos na pintura” represente mais a exceção do que a regra, ela evita a redução de todo o panorama de fotografias produzidas para mostra ao discurso oficial das autoridades municipais. A associação entre os amadores e o poder público não partiu do interesse de apenas uma das partes, mas do reconhecimento mútuo das potencialidades da parceria. O que propomos é uma ampliação das possibilidades de leitura, principalmente ao discutir imagens que, diferentemente da maioria, foram construídas a partir de narrativas tortuosas, baseando-se em signos indiretos.

Da mesma forma que não é possível vislumbrar uma acolhida do espaço arquitetônico que seja apenas tátil, não acreditamos que seja possível considerar que as imagens realizadas por José Pinheiro Silva e Wilson Baptista sejam totalmente fruto de uma

³⁰ Acervo do fotógrafo Wilson Baptista.



imersão contemplativa do espaço; a produção deles também é condicionada pela ação da arquitetura. E é justamente a troca que eles estabelecem com o corpo arquitetônico que vai fazer dos seus trabalhos obras tão significativas.

Os recortes diferenciados, as mais variadas angulações, o uso marcante de contrastes e variações interpretativas, demonstram que a leitura que esse grupo de fotógrafos promove a partir dos espaços arquitetônicos é uma leitura reflexiva. Em certa medida, algumas imagens vão confirmar a essência dos edifícios, em outras oportunidades deixaram prevalecer suas contradições, mas elas nunca se conformam em registros fortuitos, essencialmente distraídos, da realidade arquitetônica.

Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues³¹:

O experimentalismo moderno veio a desequilibrar a dinâmica figurativismo/abstracionismo. A partir dele o real passou a ser apenas o estímulo inicial do fotógrafo, simples matéria-prima a ser posteriormente manipulada. (...) A ligação da imagem fotográfica ao seu referente induz à tentativa de recomposição dos objetos pelo observador, baseado em suas experiências cotidianas. Nesse processo de reconstrução, especificamente com relação à fotografia moderna, ele se vê forçado a alargar sua **percepção**, (grifo nosso) transformando o seu conhecimento do mundo. (...) Em outras palavras, a fotografia moderna atingiu e transformou os conceitos de sujeito e objeto que a perspectiva renascentista nos havia legado. Efetivamente não se tratava de negar esses conceitos, o que não seria possível, uma vez que se utilizava ainda da perspectiva. Procurava-se relativizá-los e, conseqüentemente, adaptar a fotografia às transformações sociais e tecnológicas da modernidade. Esse redimensionamento aumentou a aplicabilidade daqueles conceitos, pois ampliou a sua maleabilidade epistemológica.

Na ocasião da mostra, o FCMG havia recentemente completado dois anos de intensa atuação. Intensa, porque aquela era a terceira exposição organizada, mas também porque através de outras iniciativas o clube marcava seu espaço na cidade. Desde 1952, artigos semanais sobre fotografia acompanhados de reproduções fotográficas dos membros eram publicados no suplemento do Diário de Minas, assim como eram realizadas pequenas exposições mensais em vitrines comerciais da cidade. Apesar de ser uma jovem entidade, suas

³¹ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995, p. 98-99.



condições de formação e a dinâmica dos seus primeiros anos apontam para o desenvolvimento de uma produção artística balizada pelos parâmetros consolidados da comunidade da qual fazia parte. Criado sob a influência da Sociedade Fluminense de Fotografia, em sua segunda exposição, o clube mineiro já contaria com a colaboração de diversas entidades congêneres do país. Desta forma, o que pretendemos afirmar é que produzir fotografia artística significava, para os amadores belo-horizontinos, produzir uma imagem que possui parâmetros estéticos e referenciais consolidados. Essas referências foram difusas e incorporadas ao longo dos anos por uma comunidade que seria marcada pelo gosto pelo experimentalismo e pela abertura de novas possibilidades de criação. Para Wilson Baptista, a sensibilidade de Pinheiro Silva para a composição não se restringia a sua formação, mas era um talento especial, já que o colega “(...) tinha um olho danado para compor, tinha o olho oportunista, sabe, tipo Cartier-Bresson, ele via o negócio e batia sabe?”³². Em “Reflexos na pintura” é impossível não notar esse exercício de composição criativa pelo autor, mediada pelo registro de um encontro, aquele do prédio sobre a superfície do veículo, que se não era único, era pelo menos difícil de ser apreendido. Sobre esse “instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio”, o fotógrafo francês referenciado por Baptista, uma vez pontuou que:

O olhar do fotógrafo está constantemente avaliando. Um fotógrafo pode captar a coincidência de linhas simplesmente ao mover a cabeça uma fração de milímetro. Pode modificar a perspectiva com um leve dobrar de joelhos. Ao colocar a câmara próximo ou distante do objeto, o fotógrafo pode desenhar um detalhe - ao qual toda a imagem pode ficar subordinada ou ainda que tire quem faz a foto. De qualquer modo, o fotógrafo compõe a foto praticamente na mesma duração de tempo que leva para apertar o disparador, na velocidade de um ato reflexo.³³

A atenção a esse olhar do fotógrafo descrito por Bresson, em constante processo de avaliação, ao mesmo tempo consciente e automatizado, é uma importante referência para entender as condições de produção desta geração de fotógrafos.

³² Entrevista concedida por Wilson Baptista a Lucas Mendes Menezes e Iara Souto Ribeiro Silva em 2011, p.21.

³³ Tradução livre do inglês por Paulo Thiago de Mello de trecho do livro *The Decisive Moment*, New York, 1952. Copyright 1952 Cartier-Bresson, Verve and Simon and Schuster. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>.



Interseções

Os membros do FCMG, para além da organização de mostras e concursos na capital mineira, foram responsáveis pela publicação de artigos sobre fotografia no jornal “Diário de Minas” em duas sequências: a primeira contida entre 1952 e 1953 e a segunda publicada no ano de 1957. Os textos tratavam de temas diversos que perpassavam desde processos químicos a pontuais reflexões estéticas. Eles eram publicados normalmente na edição de domingo do jornal e contaram com colaborações de diversos fotógrafos, sendo os textos da primeira fase normalmente escritos por Wilson Baptista³⁴ e os da segunda por Antônio Carlos Rocha Pena, membro do FCMG e também secretário do jornal.

Escritas a partir de uma premissa clara de promoção da prática fotográfica, as narrativas conformam um importante ponto de apoio para entender como o conhecimento fotográfico foi apropriado pelo grupo e difundido a partir das pequenas sínteses contidas nos textos e imagens publicadas. A experiência da produção visual e escrita dos amadores belo-horizontinos contida no *Diário de Minas* surge como uma espécie de rastro de um processo dinâmico, um registro do circuito marcado por práticas e representações. E a relação com a arquitetura permaneceu como uma questão importante para os membros da agremiação. Em específico, no caso da reprodução das fotografias em 1957, as imagens são importante para entender como a essa relação evoluiu nos anos que seguiram à mostra dedicada exclusivamente à Belo Horizonte. para se entender como se deu o desenvolvimento da prática entre algumas figuras do clube.

Em julho de 1957, em um artigo de temática técnica voltado a discutir a importância da utilização de filtros, uma fotografia de Wilson Baptista é reproduzida e acompanhada da seguinte legenda:

³⁴ A atribuição da autoria dos artigos à Wilson Baptista é uma hipótese baseada nas entrevistas realizada com o fotógrafo, mas também no conteúdo e na estilística dos textos, consideravelmente próximos a outros escritos e depoimentos produzidos por Baptista ao longo dos anos. Baptista foi o primeiro presidente do clube e membro do júri em todas as exposições organizadas, centralizando, por um bom tempo, as atividades da instituição em torno da sua figura. Apesar disso, os artigos situados entre 1952 e 1953 se colocam como frutos de uma escrita coletiva e, desta forma, serão consideramos assim por nossa análise.



Distanciando-se da fotografia meramente figurativa, o autor procurou criar uma imagem jogando com elementos inteiramente diferentes do resultado que buscava.

Para isso, utilizou uma escultura abstrata, uma forma extremamente simples em ferro: um retângulo dobrado segundo uma diagonal e fixado sobre uma placada de vidro por um dos seus ângulos sobre a aresta resultante.

Iluminando o conjunto com o ‘baby spot-light’, projetou a sombra sobre uma folha de cartão. O resultado foi que a escultura passou a segundo plano, adquirindo predominância a sombra projetada e a aresta da placa de vidro, que deu, devido à refração da luz, uma sombra preta marginada por uma listra mais clara que a própria superfície iluminada.

A composição, colocada na posição desejada, tornou-se inteiramente diferente dos elementos iniciais, assemelhando-se a um dos muitos monumentos modernos, ou modernísticos, que se erigem atualmente, trazendo à memória uma versão mais ousada da nossa igreja da Pampulha. Daí o seu nome.³⁵

“Monumento” de Wilson Baptista foi a única fotografia de temática abstrata publicada em toda série. Ao julgar pela sua publicação e pela crítica que a acompanhou, é possível perceber que ela é um resultado legítimo da produção do clube. A aproximação que Antônio Carlos Rocha Pena faz no texto entre o monumento construído por Baptista e aqueles “modernísticos” espalhados às margens da Pampulha, revela que se tratava de uma linguagem artística já assimilada e discutida pelo grupo. Se em 1953, o complexo arquitetônico se fez presente na maioria das imagens publicadas no catálogo, Rocha nos faz crer que ele permanece como uma importante influência para aquela geração de fotógrafos mineiros. A comparação entre as imagens de Baptista são o melhor exemplo desse contexto. Para o fotógrafo, a questão da busca por uma composição abstrata evoluiu consideravelmente entre uma imagem e outra; se na fotografia de 1953 é ainda possível apreender que se trata de um edifício, a imagem de 1957 é composta apenas pela associação de linhas e formas, onde a relação com o referente não é mais significativa. Em um primeiro momento, o contato com a arquitetura moderna foi capaz de estimular o fotógrafo a realizar uma composição que flertava com o abstrato. Mas o que a segunda imagem nos atesta é que o contato e as pesquisas de Baptista em torno de uma produção moderna em fotografia não se encerraram na primeira experiência.

[Figura 10]

³⁵ *Diário de Minas*, 21/07/1957, p.3.



Outro exemplo vem do artigo publicado em 1º de dezembro de 1957, ilustrado por uma fotografia de José Borges Horta.

[Figura 11]

O fotógrafo – eterno tesoureiro do clube – que em anos anteriores teria sido marcado por uma produção voltada para composição de paisagens clássicas e retratos posados de estúdio, realiza um registro do objeto arquitetônico, onde prevalece uma composição que se caracteriza por um intenso contraste e pela evidência das linhas e contornos dos edifícios. Assim como no caso de Baptista, o constante mais interessante que a fotografia permite é justamente com a fotografia de Horta que compôs o catálogo da mostra de 1953. Se naquela ocasião, o edifício serviu apenas como plano de fundo para o tema disposto em primeiro plano, em 1957 a arquitetura ganhou definitivamente em protagonismo e o título escolhido pelo autor reforça essa impressão.

Outro importante paralelo para as fotografias expostas em 1953 são as imagens produzidas por Thomaz Farkas (São Paulo) e José Oiticica Filho (Rio de Janeiro), em visita à capital mineira.

[Figura 12]

[Figura 13]

A imagem realizada por Farkas faz parte da coleção da Sociedade Francesa de Fotografia e foi exposta *XXXIX Salon International D'Art Photographique* realizado em Paris em 1951. Já a fotografia de José Oiticica Filho, além de fazer parte da seleção publicada pela *The Year's Photography (1951-1952)* da *Royal Photographic Society* também foi impressa no catálogo do III Salão Mineiro de Arte Fotográfica, organizado pelo FCMG em 1954.

Principais expoentes da chamada “Fotografia Moderna brasileira”, Farkas e Oiticica Filho, como se poderia prever, realizaram fotografias à partir do Complexo Arquitetônico da



Pampulha, ainda no início dos anos 1950. À respeito de Thomaz Farkas, Costa e Rodrigues³⁶ pontuam:

Extremamente jovem, Farkas não trazia os vícios de uma visão acadêmica e lançou-se a pesquisa em variadas direções. Dedicou-se a especulações de ordem formal, enfatizando ritmos, planos e texturas e recorrendo ao contraluz. (...)

Foi, no entanto, na utilização de ângulos inusitados que o artista atingiu a maturidade de sua especulação moderna, realizando um trabalho de grande personalidade.

No lugar de entrar no mérito da questão da legitimidade da oposição entre a “visão acadêmica” e a fotografia moderna, gostaríamos de nos ater aqui à observação dos autores em relação ao processo de criação do fotógrafo. Em “Casino de Pampulha”, fotografia realizada a partir da edificação presente em uma série de fotografias discutidas até aqui, Farkas recorre, sobretudo à contraluz e à tomada a partir de um “ângulo inusitado” para a conformação de uma imagem marcada pelas linhas bem demarcadas e a presença de uma figura humana que se relaciona com o elemento arquitetônico de maneira quase complementar. Assim como para Wilson Baptista, o Cassino serve à Farkas como ponto de partida para a uma reflexão. Em ambos, também acreditamos ser impossível desconsiderar a carga simbólica própria que o edifício carrega para a efetivação da proposta dos fotógrafos. A intenção prevista não é aquela de registrar a construção em si, mas também não há tentativas de ignorá-la. Se em Farkas encontramos à referência direta ao Cassino, presente no título, em Baptista, o recorte empreendido permanece reconhecível pelo menos àqueles que conhecem o Complexo Arquitetônico.

Ao tratar de José Oiticica Filho, os autores de “A Fotografia Moderna no Brasil” ressaltam que:

José Oiticica Filho começou a se interessar por fotografia a partir de seu trabalho como entomólogo do Museu Nacional do Rio de Janeiro. A microfotografia, utilizada para o estudo dos insetos, lhe exigiu um grande

³⁶ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995, p. 50.



aperfeiçoamento técnico e lhe despertou para a possibilidade artística do meio. Iniciou-se no fotoclubismo no começo dos anos 40, ingressando no Photo Club Brasileiro, associação tradicionalmente pictorialista.

(...)

No entanto, enquanto o Bandeirante lançava-se à experiência renovadora com a atuação dos pioneiros, José Oiticica Filho continuava preso ao academicismo, sendo um defensor ardoroso dessa estética. Somente a partir da segunda metade da década de 1950 ele implementou mudanças em sua produção, o que determinou o seu afastamento do fotoclubismo carioca e uma maior aproximação do Foto Cine Clube Bandeirante, onde seu trabalho de características modernas pôde ser divulgado.³⁷

Assim como nas observações feitas a partir da trajetória de Farkas, não cabe aqui ressaltar os elementos que na narrativa dos autores reafirmam as oposições entre a prática fotoclubística tradicional e aquela praticada no interior do FCCB. Os autores apontam para o grande sucesso que Oiticica Filho irá lograr no seio da comunidade de fotógrafos amadores do período, tanto a partir de sua produção “pictorialista”, quanto através de seu “trabalho de características” modernas.

Em “Simbólico”, o fotógrafo carioca parte de dois pequenos detalhes da Igreja de São Francisco que, relacionados, conformam composição bastante original. O crucifixo disposto à esquerda contrasta com o volume curvo que ascende sobre lateral direita a partir da superfície inferior. Nesta fotografia, assim como em “Reflexos na Pintura” de José Pinheiro Silva discutida anteriormente, prevalece a perspicácia do “olhar fotográfico”, capaz de promover um encontro inusitado e dar à imagem final um novo sentido.

Apesar de serem imagens realizadas a partir de Belo Horizonte, as imagens de Farkas e Oiticica Filho foram mapeadas em acervos alheios à cidade, como resultado do processo de intercâmbio que os salões de fotoclubes promoviam. Imagens produzidas nos mais diversos fotoclubes do mundo, graças aos catálogos e periódicos especializados, ganhavam em circularidade, mesmo após o fim das exposições e continuaram a circular nos anos que se seguiram. Em certa medida, elas também apontam para uma experiência específica dessas personalidades com o espaço da cidade; os diálogos que eles vão promover a partir das edificações permanecem distantes da descrição documental e se realizam mediante uma acolhida visual decididamente ampliada. Por fim, a escolha dessas duas edificações – a Igreja de São Francisco e o Cassino – nos revela a importância que o complexo arquitetônico à

³⁷ Ibidem, p. 84.



margem da represa da Pampulha exerceu sobre essa geração de fotógrafos brasileiros, não se restringindo apenas aos fotógrafos belo-horizontinos.

*

O impulso inovador da arquitetura em Belo Horizonte nos anos 1940 e 1950 fez parte de um programa maior de desenvolvimento que se estendia a praticamente todos os aspectos da vida em sociedade. Contudo, os edifícios construídos nesse período não eram fruto de uma demanda real; pela força alegórica que possuíam, eles tinham a tarefa de antever uma realidade possível para a moderna capital, como uma representação espacial do devir do progresso das terras mineiras.

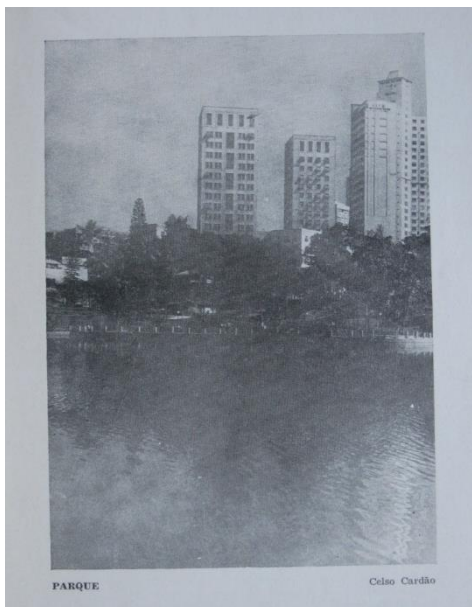
Ao propormos uma possibilidade de leitura que leve em consideração a recepção dessa realidade através dos rastros da produção de um grupo social específico – fotógrafos amadores – buscamos ampliar os caminhos interpretativos possíveis das relações entre a cidade, a arquitetura e a fotografia. Se a arquitetura é um corpo influente, como podemos vislumbrar o alcance dessa influência nas imagens que nos foram deixadas pelos fotógrafos artistas do período? As hipóteses foram lançadas e surgiram como primeiro esforço interpretativo a partir da análise de uma produção caracterizada por especificidades demarcadas ao longo de todo o texto.

As imagens produzidas para as exposições, inclusive a de 1953, não foram realizadas a partir de encomendas, mas são resultantes de uma prática cotidiana, transformada em um fazer sistemático e coletivo a partir da experiência dentro do clube. Dito isso, não estamos buscando enquadrar essa produção fotográfica em dois compartimentos distintos, ora a entendendo sob o prisma dos interesses da administração pública, ora como resultado de um processo criativo individual ou de grupo. Os percursos de análise realizados, mesmo quando tomados separadamente, são considerados como mutuamente relacionados; trata-se, em consequência, de atestar para sua pluralidade. A produção do FCMG a partir da cidade não se restringiu às imagens publicadas no catálogo de 1953, assim como não esteve voltada apenas à publicidade de Belo Horizonte através da realização das mostras internacionais.



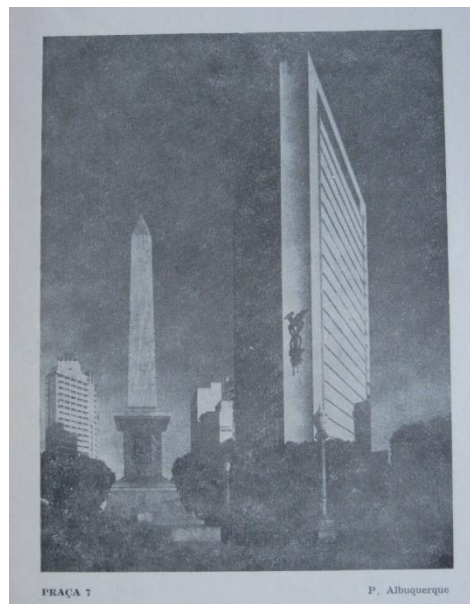
Figuras:

Figura 1: “Parque”, de Celso Cardão



Fonte: Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”.

Figura 2: “Praça 7”, de Francisco de Albuquerque



Fonte: Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”.

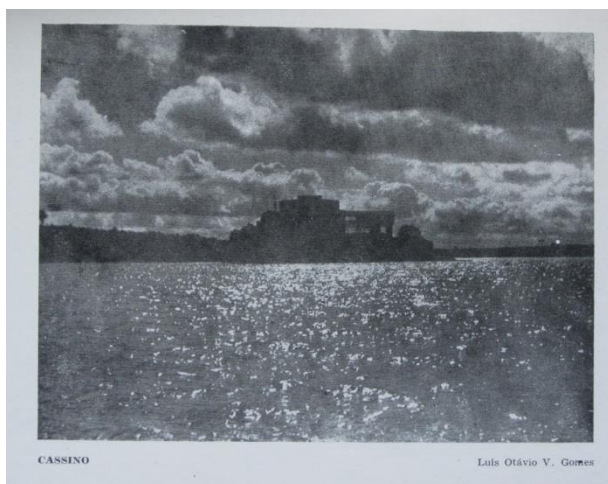


Figura 3: “História e presente” José P. Silva



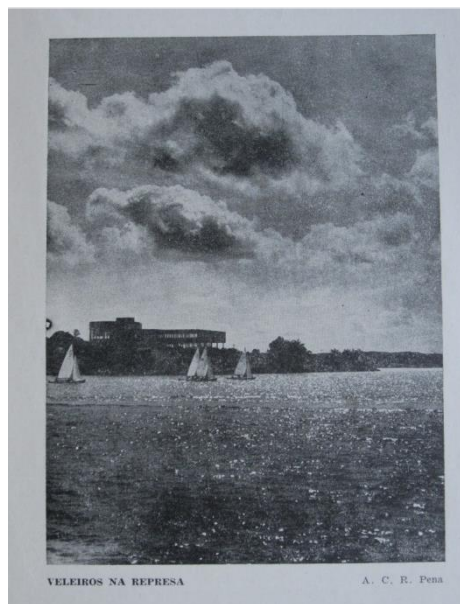
Fonte: Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”.

Figura 5: “Cassino” Luis Otávio Viana Gomes



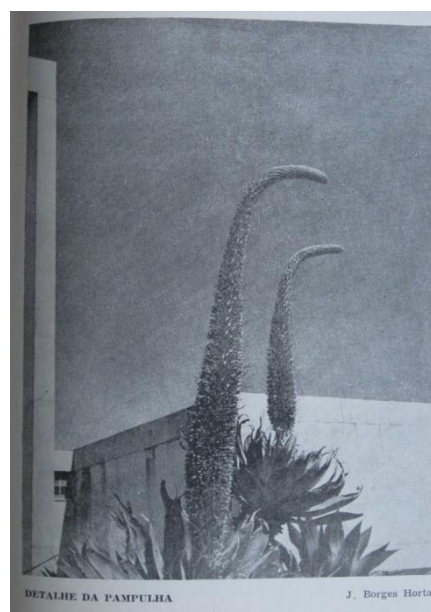
Fonte: Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”.

Figura 4: “Veleiros na represa” A. C. R. Pena



Fonte: Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”.

Figura 6: “Detalhe da Pampulha” José Borges Horta



Fonte: Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”.

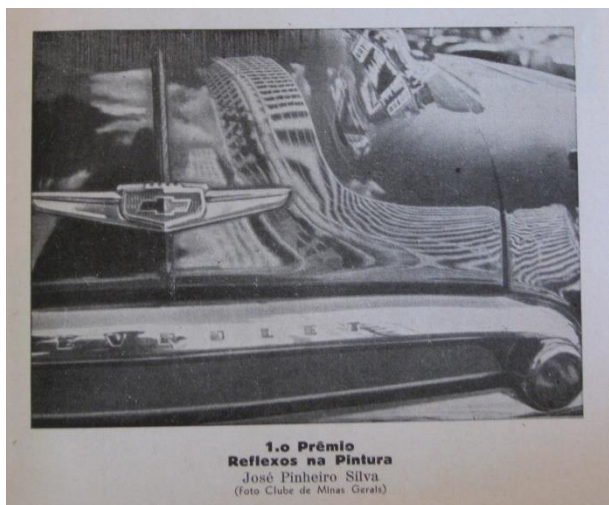


Figura 7: “Cassino à noite” Francisco F. dos Santos



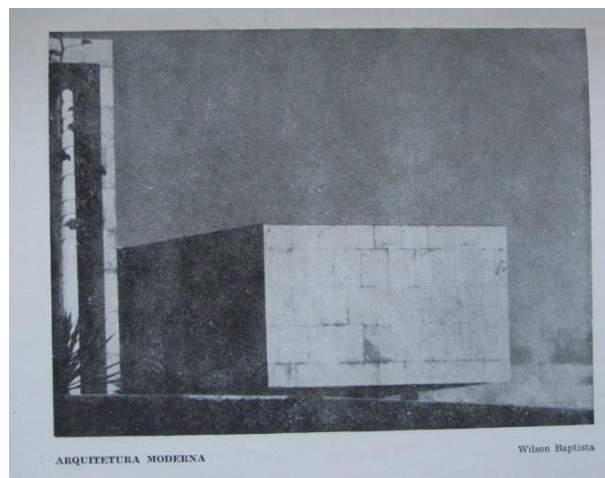
Fonte: Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”.

Figura 9: “Reflexos na Pintura”, José Pinheiro Silva



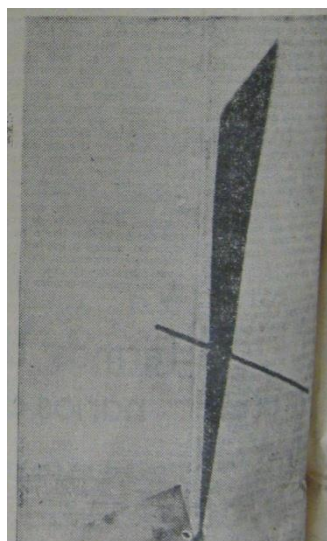
Fonte: Catálogo do II Salão de Arte Fotográfica organizado em 1954 promovido pelo Foto Clube de Santa Cruz do Rio Pardo.

Figura 8: “Arquitetura moderna” Wilson Baptista



Fonte: Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”.

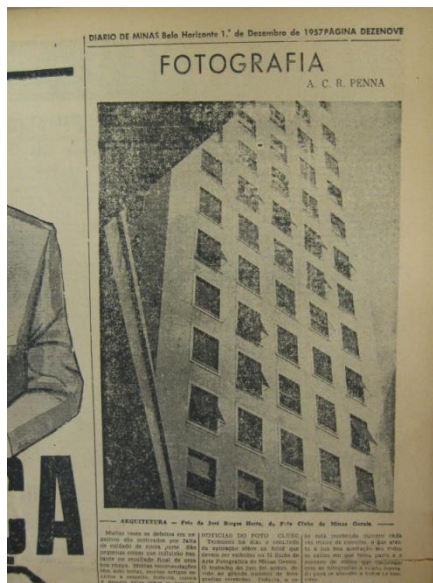
Figura 10: “Monumento”, Wilson Baptista



Fonte: *Diário de Minas*, 21/07/1957, p.3.



Figura 11: “Arquitetura”, de José Borges Horta



Fonte: *Diário de Minas*, 01/12/1957, p.3.

Figura 12: “Casino”, de Thomaz Farkas



Fonte: Acervo da *Société Française de Photographie*.

Figura 13: “Simbólico”, de José Oiticica Filho



Fonte: *The Year's Photography (1951-1952)* da *Royal Photographic Society*.



Fontes documentais:

Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos – promovida pelo Foto Clube de Minas Gerais sob o patrocínio da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte”, Belo Horizonte, 1953. (Acervo pessoal Wilson Baptista).

Jornais *Diário*, *Diário de Minas* e *Estado de Minas* (edições de setembro de 1953).

BORGES, Maria Eliza Linhares; FRANÇA, Tibério. Entrevista concedida por Wilson Baptista. Acervo do Programa de História Oral da UFMG, 2006.

MENEZES, Lucas Mendes; SILVA, Iara Souto Ribeiro Silva. Entrevista concedida por Wilson Baptista. Acervo do Programa de História Oral da UFMG, 2011.

Bibliografia

ARRUDA, Rogério P. *Album de Bello Horizonte, signo da construção simbólica de uma cidade no início do século XX*. (Dissertação de mestrado em Comunicação Social), UFMG, 2000.

BAHIA, Cláudio Lister Marques. Política, arte e arquitetura – uma experiência modernista. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 119-137, dez. 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Textos escolhidos. Ed. Abril, 1983.

BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2001.

CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como esse serão seus para sempre: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. Dissertação de Mestrado, Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petropolis: Vozes, 1998.

COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.

HUCHET, Stéphane. Horizonte tectônico e campo ‘plástico’ – de Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária. In.: MALARD, Maria Lúcia (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.



MACIEL, Carlos Alberto. O exemplo e a regra. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, p. 10, 28 maio de 2006.

MELLO, Ciro F. B. A noiva do trabalho - uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana de F. (org.) BH: horizontes históricos, 1996.

PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *A Torre Kubitschek* : trajetória de um projeto em 30 anos de Brasil. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

POIVERT, Michel. Les relations internationales du pictorialisme au tournant du siècle. In: POIVERT, Michel (org.). *Le salon de photographie – Les écoles pictorialistes en Europe et aux États Unis vers 1900*. Paris : Musée Rodin, 1993.