



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

“Hoje, fotografia no museu”¹ reflexões em torno de uma interseção

Lucas Mendes Menezes

Resumo:

Em 1961, o Foto Clube de Minas Gerais (FCMG), em parceria com o Museu de Arte de Belo Horizonte², organizou a “V Exposição Internacional de Arte Fotográfica”. A inédita parceria da exposição é o ponto de partida para a análise dessa geração de fotógrafos mineiros, além do contexto de produção e recepção de suas imagens. O caso belo-horizontino servirá também de referência para reflexão em torno do processo de entrada da fotografia em espaços expositivos e coleções de centros e museus de arte no Brasil e no exterior. O artigo se encerra com uma discussão em torno da produção de Eugênio Vidigal Amaro, fotógrafo amador português radicado em Minas Gerais.

Palavras-chave: fotografia; museu; coleção, exposição.

Abstract:

In 1961, the Foto Clube de Minas Gerais, in partnership with the Museum of Art of Belo Horizonte, organized the "V International Exhibition of Photographic Art". The exhibition's unprecedented partnership is the starting point for the analysis of this generation of photographers from Minas

¹Título do artigo publicado por Newton Silva em comentário sobre a V Exposição Internacional de Arte Fotográfica realizada em 1961. *Jornal Estado de Minas* (25/11/1961), Belo Horizonte, Brasil.

²Atualmente conhecido como Museu de Arte de Pampulha.



Gerais, as well as the context of production and reception of their images. The case will also serve as a reference for a discussion on the entering of photographs in collections of art centers and museums in Brazil and abroad. The work of Eugênio Vidigal Amaro, a Portuguese amateur photographer based in Minas Gerais, will be also discussed.

Keywords: photography; museum; collection; exhibition.

Introdução

No dia 25 de novembro de 1961, o Museu de Arte de Belo Horizonte apresentou ao público a sua primeira mostra fotográfica, resultado da parceria entre a instituição e o Foto Clube de Minas Gerais:

O Museu de Arte de Belo Horizonte e o Foto Clube de Minas Gerais apresentam a V Exposição Internacional de Arte Fotográfica, que constitui uma coleção representativa de todas as tendências da fotografia contemporânea, composta de trabalhos oriundos de quase duas dezenas de países.

Ela não é apenas mais uma exposição do Museu de Arte ou mais uma exposição do Foto Clube; é também a primeira organizada pela conjunção dos esforços das duas entidades, que a entregam aos visitantes como o marco inicial de uma série de mostras anuais de arte fotográfica.³

Inaugurado em 1957, o Museu de Arte de Belo Horizonte tinha como missão se tornar uma referência na exposição de trabalhos de artistas consagrados, mas também servir como estímulo para a evolução de uma nova geração de artistas mineiros. O prédio escolhido para abrigar o projeto correspondia ao do antigo Cassino, construído às margens da represa da Pampulha em 1943, em conjunto com uma série de outros edifícios projetados pelo jovem arquiteto Oscar Niemeyer, sob encomenda do então prefeito Juscelino Kubistcheck. Além do Cassino, da Igreja de São Francisco, da Casa do Baile e do late Clube, o empreendimento também contou com a construção de uma residência para o prefeito, no intuito de estimular a adequada ocupação da região. A opção pela arquitetura moderna é extremamente significativa, principalmente se entendida ao lado do panorama de iniciativas culturais promovidas no período, tais como a realização da polêmica Exposição de Arte Moderna em 1944⁴ no edifício Mariana e a criação de uma escola de artes plásticas, a Escola do Parque, que tinha à sua frente o artista Alberto da Veiga Guignard.

³ Apresentação do catálogo da V Exposição Internacional de Arte Fotográfica.

⁴ Exposição realizada através de encomenda direta do prefeito, com a curadoria de Alberto da Veiga Guignard. A exposição reuniu 134 obras de alguns dos mais destacados artistas brasileiros do período, tais como Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Burle Marx, Cândido Portinari, Carlos Scliar, Di Cavalcanti, Djanira, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, além do próprio Guignard.



Para além da própria dinâmica local, a criação do museu se relaciona a um contexto nacional de estímulo ao desenvolvimento de instituições do gênero no Brasil, mediado pelos bens sucedidos exemplos do Museu de Arte (MASP), criado em 1947, e Museu de Arte Moderna (MAM), criado em 1948, ambos em São Paulo. A primeira exposição organizada pelo museu belo-horizontino foi, inclusive, realizada mediante empréstimo de obras do acervo do MAM paulista. Organizada entre 14 de dezembro de 1957 e 26 de janeiro de 1958, a mostra contou com um total de 43 obras de diferentes artistas estrangeiros, com destaque para os trabalhos de De Chirico, Max Ernst e Fernand Léger.

Através da realização regular dos Salões Municipais de Arte e, sobretudo, dos prêmios de aquisição que esses salões envolviam, o Museu de Arte de Belo Horizonte gradativamente pôde ampliar e diversificar o seu acervo ao longo dos anos. Além disso, desde a sua abertura, o museu receberia doações de obras de destacados artistas, tais como: Alberto da Veiga Guignard, Emiliano Di Cavalcanti, Ivan Serpa, Tomie Ohtake, Franz Weissman e Amílcar de Castro. Dentre os incentivadores do recém-criado museu mineiro, incluía-se também Assis Chateaubriand, que doaria um total de quinze obras ao acervo.

Em associação com a política de doações e a realização dos Salões Municipais de Arte, as atividades do Museu também estavam relacionadas à promoção de mostras temporárias a partir de outros acervos, externos à instituição. Todo o registro desse ciclo, graças a uma política de guarda e preservação, encontra-se armazenado em um fundo próprio no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Em janeiro de 1958, por exemplo, o museu montou uma exposição com reproduções de pinturas de Rembrandt. No mesmo ano, ainda organizaria uma mostra com desenhos de Cândido Portinari. As exposições seguintes tiveram temas diversos como a gravura e a tapeçaria, sendo que apenas em 1959 foi realizada uma exposição montada exclusivamente a partir de trabalhos de artistas mineiros. A “Mostra de Doações de Artistas Mineiros” foi realizada em paralelo à “Exposição de Arquitetura Religiosa Portuguesa”. Essas duas últimas exposições foram responsáveis pelo maior contingente de visitantes desde a abertura do museu: 4.004 espectadores. Essa marca seria superada em exposições seguintes, com destaque para os 6.204 visitantes que compareceram a mostra “Pintores Mineiros do Início do Século” realizada a partir de 16 de maio de 1959. O Museu de Arte de Belo Horizonte ainda organizaria uma exposição sobre cartazes poloneses e sobre a obra de Mário Cravo no mesmo ano.

Em 1960, o museu promoveu uma mostra sobre pintura primitiva, além de uma nova exposição coletiva com trabalhos de artistas mineiros. Esses primeiros dados revelam um pouco da sua dinâmica, que buscou nos seus primeiros anos alternar sua



programação entre mostras com trabalhos de artistas locais e exposições com temáticas mais amplas.

A exposição resultante da parceria entre o Museu de Arte e o FCMG em 1961 foi a primeira a se restringir ao gênero fotografia. Antecedida por uma exposição de trabalhos de vinte artistas israelenses, além de uma mostra monográfica do artista Oswaldo Goeldi, a exposição fotográfica foi sucedida por uma exposição composta por reproduções de pinturas alemãs dos séculos XIX e XX em 1962. Em seguida, foi organizada uma mostra sobre o trabalho do artista Alberto da Veiga Guignard intitulada “Retrospectiva Guignard: Homenagem ao Grande Mestre”. Ainda em 1962, foram exibidos trabalhos do artista francês Honoré Daumier, assim como do pintor Di Cavalcanti. A partir desse conjunto de informações é possível afirmar que, entre o fim da década de 1950 e os primeiros anos da década de 1960, o Museu de Arte de Belo Horizonte teria contado com mais de cento e setenta mil visitantes.

Desta forma, o objetivo previsto no texto é justamente discutir o alcance da produção fotográfica amadora no período. O que significava produzir e expor fotografia neste período? O que implicava ser fotógrafo amador? A quais realidades essa produção visual estaria relacionada?

O Foto Clube de Minas Gerais (FCMG) foi fundado em Belo Horizonte em 1951, através da iniciativa de um grupo de fotógrafos amadores. Reunidos a partir da rede de contatos formada por Jayme Moreira Luna⁵, os fotógrafos organizaram seu primeiro encontro na sede da Associação de Taquígrafos, que viria a se tornar sede provisória do clube logo após. A rede formada por Luna baseou-se, primeiramente, na lista de assinantes da revista Kodak residentes em Belo Horizonte, mas rapidamente se ampliou graças às recomendações dos primeiros contatados.

Na assembleia de criação em 25 de agosto de 1951 foi definida a denominação “Foto Clube de Minas Gerais”. Como primeira iniciativa do clube ficou decidida a realização de uma exposição comemorativa que reuniria além das fotografias dos membros do FCMG, imagens cedidas pela Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF) de Niterói. As imagens foram selecionadas em reunião realizada em 5 de setembro de 1951⁶ e expostas dois dias depois.

Foi apenas em dezembro de 1951, contando com o apoio institucional e material da Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF), que o FCMG conseguiu organizar o I Salão Mineiro de Arte Fotográfica. Entre 1951 e 1965, a agremiação foi responsável pela

⁵ Luna era fundador e presidente da Sociedade Fluminense de Fotografia de Niterói, no estado do Rio de Janeiro.

⁶ Ata da assembleia realizada em 5 de setembro de 1951. Acervo pessoal de Wilson Baptista, Belo Horizonte.



realização de onze mostras fotográficas na capital mineira, além de outras iniciativas, tais como a oferta de cursos para principiantes, a organização de excursões fotográficas e a publicação de artigos sobre fotografia no jornal “Diário de Minas”. Mas é preciso se ter em medida que as trajetórias tanto do clube mineiro, quanto do seu parceiro fluminense, não se deram de maneira isolada. Eles faziam parte de uma rede de grandes proporções e variados níveis de contato que se estendeu para além dos limites do território brasileiro.

2. Prática fotográfica amadora

Desde o pioneirismo da Kodak no fim do século XIX, os avanços tecnológicos em fotografia permitiam que pessoas sem o mínimo conhecimento do processo pudessem realizar fotografias: bastava o apertar de um botão. Em processo paralelo, praticantes mais exigentes da fotografia, tanto do ponto de vista técnico quanto estético, passaram a se reunir em agremiações, posteriormente convencionadas como fotoclubes. Esses coletivos, que variavam segundo êxito, proporção e alcance, se distinguiam tanto dos amadores ordinários, quanto dos fotógrafos profissionais que, trabalhando em estúdios ou a serviço de atividades técnicas, representavam uma prática tecnicista, portanto quase operária da fotografia.

Para além das oposições, de maneira geral, os fotoclubes também possuíam em comum a missão de promover a perspectiva artística da fotografia. Essa missão se traduzia em uma busca por legitimidade que, muitas das vezes, implicou o desenvolvimento de processos de composição, intervenção manual e técnicas que aproximavam a fotografia de suportes mais tradicionais como a pintura e a escultura. Neste contexto, o modelo dos grandes salões de arte também prevaleceu como referência para os eventos que passaram a ser organizados por essas entidades: os salões de arte fotográfica.

No Brasil é possível mapear algumas iniciativas de associação de fotógrafos amadores desde o início do século XX. Em “Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil”, Maria Teresa Villela Bandeira de Mello (1998) apresenta um histórico das primeiras manifestações da prática fotográfica artística amadora no território brasileiro. Para além das efêmeras experiências das exposições coletivas do Sploro Photo-Club em Porto Alegre em 1903⁷ e do Photo-Clube do Rio de Janeiro em 1904⁸, Mello destaca o Photo Clube Brasileiro, criado em 1923 no Rio de Janeiro, como a primeira instituição do

⁷ O Sploro Photo-Club organizou, em parceria com o jornal Gazeta do Commercio, uma exposição coletiva em 1903, formada por fotografias, mas também por outras expressões artísticas.

⁸ A exposição “Photo-Clube – Exposição 1904” reuniu trabalhos dos artistas Oscar Teffé, Sílvio Bevilacqua, Barroso Neto e Guerra Durval.



gênero a se consolidar no país. A agremiação era tributária da experiência do Photo Club do Rio de Janeiro, que havia se desenvolvido de maneira isolada e descontínua, tanto do ponto de vista geográfico, quanto conceitual. O Photo Clube Brasileiro⁹, por sua vez, vai contar com uma organização mais elaborada – mesmo que centrada na figura de seu presidente vitalício Nogueira Borges, assim como um verdadeiro projeto para a difusão e o desenvolvimento da prática fotográfica amadora no país.

O Foto Clube Brasileiro foi responsável pela organização de quinze salões de arte fotográfica entre 1924 e 1939. Durante este período, apenas fotógrafos filiados à instituição e residentes na cidade do Rio de Janeiro participavam regularmente como expositores, contudo, os catálogos das exposições registram a participação esporádica de fotógrafos de outras localidades brasileiras e estrangeiras ao longo dos anos. Somente em 1940, com a realização do Primeiro Salão Brasileiro de Arte Fotográfica, o clube carioca conseguiu empreender um evento em uma escala nacional (Figura 1).



Figura 1. Capa do Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Arte Fotográfica (1940)

As cópias expostas não se restringiriam àquelas de cunho artístico; a pretensão era também expor imagens que atestassem a importância das dimensões científicas e documentais da fotografia. A realização da exposição também serviria de estímulo para a criação de entidades congêneres em outras localidades do Brasil. O interesse previsto era que essas futuras organizações permanecessem filiadas ao clube carioca, com o

⁹ Ainda na década de 1930 adota a grafia: Foto Clube Brasileiro.



objetivo de outorgar “à Fotografia no Brasil o lugar que por direito deve ocupar entre as Belas Artes”¹⁰.

Num contexto nacional de estímulo ao ufanismo e à integração nacional do Estado Novo de Getúlio Vargas, as pretensões do salão nacional do Foto Clube Brasileiro encontravam um terreno fértil para ação. De fato, o evento contou, por exemplo com o patrocínio direto do Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Gustavo Capanema. Outro fator que atesta a relevância política do evento foi o fato de terem sido os Interventores Estaduais (governantes indicados diretamente por Vargas) do Distrito Federal, Estado do Rio de Janeiro e Estado de São Paulo, os responsáveis pelo envio das fotografias dos seus respectivos estados.

A ambição nacional se refletia também na participação de fotógrafos de dezassete Estados do país. Contudo, dos sessenta fotógrafos que apresentaram trabalhos na ocasião do evento, trinta e sete eram da cidade do Rio de Janeiro¹¹.

Outro dado relevante sobre a mostra aponta que as fotografias, pelo menos no catálogo, eram diferenciadas não apenas pela técnica, mas também por sua intencionalidade, seja ela “artística” ou “documental”. Das 175 fotografias aceitas na mostra, 142 foram designadas como cópias artísticas e outras 33 imagens foram definidas como documentais. Entre as imagens reproduzidas, 22 no total, apenas uma fotografia foi classificada como documental, o que reforça a predileção pela dimensão artística, já atestada anteriormente pela maior proporção de imagens no total de fotografias expostas.

Em São Paulo, a Sociedade Paulista de Fotografia foi criada em 1926, atuando de maneira esporádica até o início da década de 1930. Apenas em 1939, com a criação do Foto Clube Bandeirante¹², um clube de fotógrafos amadores dá início a uma trajetória de atuação contínua em São Paulo. Com o avanço da Segunda Guerra Mundial, a cidade de São Paulo que já recebera um volume importante de imigrantes entre o fim do século XIX e início do século XX, tornou-se ainda mais internacional. O Foto Cine Clube Bandeirantes seguia o mesmo caminho. Para além do Salão Internacional, organizado oficialmente a partir de 1946, o clube também passava a contar entre os

¹⁰ Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Arte Fotográfica. Foto Clube Brasileiro, Rio de Janeiro, 1940.

¹¹ Do mesmo modo, apenas onze dos então vinte estados da Federação estiveram representados na ocasião do evento: Bahia (1 fotógrafo, 5 fotografias), Ceará (1 fotógrafo, 3 fotografias), Minas Gerais (5 fotógrafos, 12 fotografias), Paraná (1 fotógrafo, 1 fotografia), Pernambuco (1 fotógrafo, 2 fotografias), Piauí (1 fotógrafo, 1 fotografia), Rio Grande do Norte (1 fotógrafo, 1 fotografia), Rio Grande do Sul (1 fotógrafo, 5 fotografias), Estado do Rio de Janeiro (2 fotógrafos, 8 fotografias), Santa Catarina, (2 fotógrafos, 8 fotografias), São Paulo (7 fotógrafos, 22 fotografias). Para além de Minas Gerais e São Paulo, as contribuições dos demais estados não pareceu expressiva, totalizando um contingente de 26 fotografias versus as 101 imagens expostas pelos fotógrafos cariocas. Além dos fotógrafos, duas outras entidades contribuíram com fotografias para a exposição: o Estúdio MOB da cidade do Rio de Janeiro (2 fotografias) e o Serviço de Propaganda do Estado do Rio de Janeiro (4 fotografias).

¹² Adota a nomenclatura Foto Cine Clube Bandeirante na década seguinte.



seus membros com imigrantes e descendentes de diversos países da Europa e do Japão. O clube de São Paulo seria ainda responsável pela co-fundação de outras associações, permanecendo como uma importante referência.

De maneira geral, todo o fotoclube realizava, em frequência anual ou bienal, exposições nacionais e internacionais que consolidavam um importante circuito de trocas de imagens. O principal registro relegado pelas instituições a respeito dessas mostras são os catálogos que, para além de enumerar todas as imagens e fotógrafos participantes, na maioria das vezes, contavam também com a reprodução de algumas fotografias.

Em Belo Horizonte, as três primeiras exposições organizadas pelo Foto Clube de Minas Gerais (FCMG), a exemplo da exposição de 1940 do Foto Clube Brasileiro, foram de caráter nacional. Realizados entre 1951 e 1954, os “Salões Mineiros de Arte Fotográfica” contaram com a participação de fotógrafos de instituições oriundas de diversas partes do país¹³. Além dos salões, o FCMG também organizou a “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos” em 1953, através do patrocínio da Prefeitura Municipal e que contou com a exibição de cento e cinquenta fotografias, todas de autoria dos membros do clube e exclusivamente tomadas a partir da capital mineira.

Ao que tudo indica, o período contido entre 1954 e 1956 foi marcado por reformulações no interior do clube, que envolveram mudança de sede, posse de uma nova diretoria¹⁴, além de um intenso fluxo de membros que deixavam e chegavam à agremiação. Entre outras iniciativas, a ata da assembleia, datada do dia 3 de abril de 1954, registra a criação dos departamentos de: Intercâmbios, Social, Excursões, Concursos, Cinema, Publicidade, além da Biblioteca. A sistematização dessas atividades aponta para um amadurecimento da dinâmica do clube, assim como apresenta as principais carências que, uma vez atendidas, contribuiriam para sua evolução. O “Departamento de Intercâmbios”, por exemplo:

teria a seu cargo a escolha, organização, catalogação e reunião das coleções enviadas a salões promovidos por outros clubes. Recebimento, conferência, catalogação das fotografias devolvidas por outros clubes, distribuição dos trabalhos, catálogos, selos e diplomas aos autores. Organização do calendário das exposições nacionais e internacionais, de acordo com os dados disponíveis e convites recebidos.

¹³ O Primeiro Salão Mineiro de Arte Fotográfica contou com 179 fotografias expostas. Além dos 14 fotógrafos de Belo Horizonte, outros 76 fotógrafos de Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe participaram da mostra. No Segundo Salão Mineiro de Arte Fotográfica foram expostas 128 fotografias. Entre os expositores, 22 eram do FCMG e outros 79 fotógrafos de Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo e Sergipe. O Terceiro Salão Mineiro de Arte Fotográfica foi composto por 211 fotografias, representadas por 21 fotógrafos de Belo Horizonte e outros 96 expositores de Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe.

¹⁴ Ata de eleição da nova diretoria e do Conselho Técnico do Foto Clube de Minas Gerais, 12/02/1954. Acervo pessoal de Wilson Baptista, Belo Horizonte.



Se, aos responsáveis pelo intercâmbio cabia o contato com clubes de outros estados e países, ao “Departamento Social” estavam tributadas tarefas ligadas ao dia a dia da entidade, tais como a “organização de festas, reuniões sociais, exposições individuais, palestras, projeções e outras atividades sociais”. Aos responsáveis pelas “Excursões” e “Concursos” cabia a sistematização das atividades e a articulação do provimento material para a sua realização. Já o “Departamento de Publicidade” ficaria responsável pela relação com os órgãos de imprensa da cidade. O “Departamento de Cinema” nunca foi efetivado.

Após o avanço das iniciativas programadas em fevereiro de 1954, os membros do clube trabalharam em torno do projeto de realização do primeiro evento internacional. A I Exposição Internacional de Arte Fotográfica foi realizada em dezembro de 1956 e contou com duzentas e quatro imagens selecionadas entre fotógrafos de sete países, além daquelas advindas de fotoclubes brasileiros. Entre os estrangeiros, as agremiações da Itália, Portugal e França se destacaram pela quantidade de trabalhos expostos, respetivamente quarenta, dezanove e dezasseis fotografias.

Em relação às primeiras exposições do clube, uma primeira diferença marcante diz respeito ao catálogo. A qualidade da reprodução de imagens é superior às dos catálogos anteriores, publicados durante os salões mineiros. A I Exposição Internacional de Arte Fotográfica contou ainda com quatro premiações temáticas: além das medalhas de ouro, prata e bronze conferidas às três melhores fotografias da mostra, assim como às três melhores fotografias de Belo Horizonte¹⁵. Essas premiações são um dos importantes resultados da articulação dos membros do clube na busca de patrocínios e parceiros. A Mesbla¹⁶, por exemplo, que já havia contribuído em outras iniciativas do clube oferece o “Prêmio Mesbla S. A.”, destinado ao melhor conjunto de Minas Gerais, cujo ganhador foi o conjunto enviado pelo fotógrafo Eugênio Vidigal Amaro. O Centro Brasileiro de Cultura Italiana ofereceu um prêmio voltado à melhor fotografia da Itália, sendo Alessandro Benini o premiado. Caso semelhante ao Centro da Colônia Portuguesa que premiou a fotografia “Castanheira” de Antônio Paixão como a melhor imagem vinda de Portugal.

Quando da realização da segunda exposição internacional em 1957, os clubes participantes foram praticamente os mesmos da primeira edição. Assim como se

¹⁵ “La Finestra” de Alessandro Benini - Itália (medalha de ouro na seleção geral); “Castanheira” de Antônio Paixão – Portugal (medalha de prata na seleção geral); “Jain Monks of India” de K. L. Kothary – Índia (medalha de bronze na seleção geral). “Eduardo” de Elio Rossi (medalha de ouro na seleção de Belo Horizonte); “Rua deserta” de Eugênio Vidigal Amaro (medalha de prata na seleção de Belo Horizonte); “Natureza morta” de Averaldo Araújo Sá (medalha de bronze na seleção de Belo Horizonte).

¹⁶ As Lojas Mesbla foi um empreendimento comercial varejista criado no Rio de Janeiro na década de 1920 e com filiais nas principais cidades brasileiras. A empresa foi líder de mercado durante décadas, mas enfrentou uma importante decadência a partir do fim da década de 1980.



repetem o padrão editorial do catálogo e a contribuição da Prefeitura Municipal. As imagens reproduzidas no catálogo reforçam o avanço da recorrência a processos alternativos de composição e produção das cópias fotográficas, apresentando importantes indícios para se compreender como se articulam estéticas e técnicas neste circuito internacional de compartilhamento de imagens.

A “III Exposição Internacional de Arte Fotográfica” foi realizada em dezembro de 1958 no saguão da Prefeitura Municipal. A mostra contou com a colaboração de fotógrafos de dezasseis países, entre eles Camboja, China (Formosa), Filipinas, Hong-Kong e Vietnam do Sul¹⁷. Na exposição, “Viajantes” de Eugênio Vidigal Amaro foi a ganhadora entre os membros do FCMG e “Self-Enjoyment” de CHAN SHAU U (Hong Kong) conquistou o primeiro lugar geral (Figuras 2 e 3).

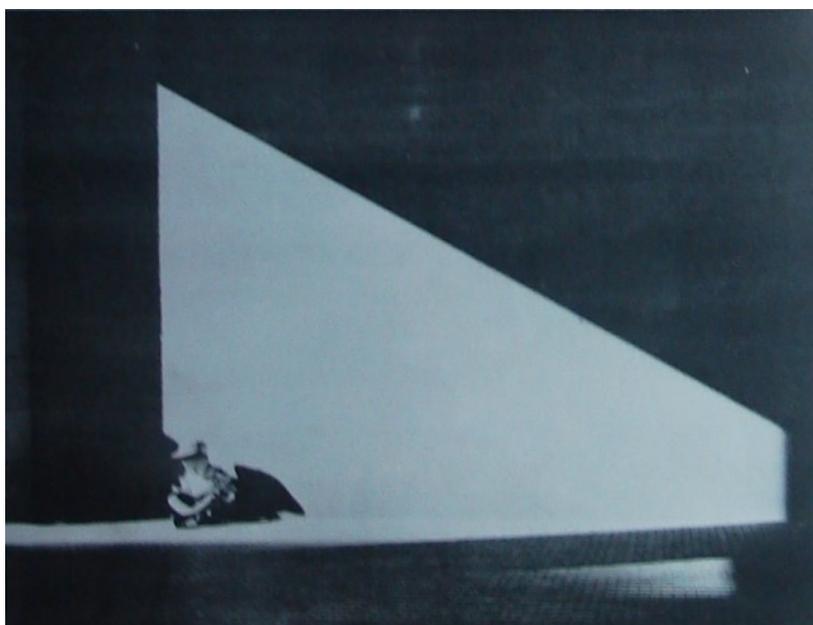


Figura 2. “Self-Enjoyment” de CHAN SHAU U. Catálogo da III Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1958)

¹⁷ A expansão dos fotoclubes na Ásia estaria diretamente relacionada a um fenômeno intensamente discutido no primeiro capítulo, ou seja, o desenvolvimento da indústria fotográfica japonesa após a Segunda Guerra Mundial. O caso de Hong Kong é especial, já que, além da questão da oferta de produtos fotográficos, enquanto protetorado britânico, o território sofreu grande influência cultural do país europeu. No que diz respeito à prática da fotografia artística essa realidade não é distinta, sendo todos os expositores de Hong Kong formalmente associados à *Royal Photographic Society*. A instituição britânica, datada de meados do século XIX era responsável pela gestão de exposições, assim como pela publicação de revistas especializadas de grande qualidade. Alguns desses impressos eram responsáveis, inclusive, por apresentar o panorama fotográfico amador do período, reproduzindo as fotografias que mais lograram sucesso nas exposições pelo mundo.



Figura 3. “Viajantes” de Eugênio Vidigal Amaro. Catálogo da III Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1958)

Na altura da realização da quarta exposição internacional em 1960, a diretoria foi inteiramente modificada, assumindo Abílio Machado Filho e Eugênio Vidigal Amaro, como presidente e vice-presidente respectivamente; Herberto Xavier D’Alcântara e José Vieira de Vitorino como secretários, além de José Borges Horta como tesoureiro. Mesmo tendo saído da presidência, Wilson Baptista compôs o júri da exposição que contou com a direção de Norberto C. Mafra, membro do clube e gerente da filial da Mesbla em Belo Horizonte.



O patrocínio direto nas duas primeiras iniciativas internacionais do clube, assim como a colaboração nas empreitadas seguintes, confirma o interesse do poder público municipal no alcance dessas exposições fotográficas. Além disso, a dinâmica própria dos fotoclubes, marcada pelo constante intercâmbio internacional de imagens, permitia aos governantes o acesso a uma rede de difusão eficiente e a baixo custo, que contribuía diretamente e indiretamente para a promoção de uma imagem da cidade de Belo Horizonte, do Estado de Minas Gerais, mas também do país, no caso das mostras internacionais. Em contrapartida, o apoio oficial de órgãos públicos era uma importante maneira de financiar as exposições, mas, sobretudo, de legitimá-las. Nesta medida, o caso da mostra de 1961 é bastante emblemático (Figura 4).



Figura 4. Capa do catálogo da V Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1961)



3. “BH, a capital mundial da Arte Fotográfica”¹⁸

A questão da valorização da fotografia enquanto prática artística remonta aos primeiros momentos da sua difusão em meados do século XIX. Neste contexto, a atuação de entidades pioneiras como a *Royal Photographic Society* e a *Société Française de Photographie* foi essencial para a realização das primeiras mostras e salões fotográficos. Para Annateresa Fabris (2011), na defesa da perspectiva artística da fotografia, um dos caminhos mais recorrentes foi aquele que buscou associá-la a outras manifestações artísticas já consagradas. Para tanto, Fabris cita a exposição organizada pelo *Club der Amateur-Photographien* de Viena em 1891¹⁹. A mostra contou com seiscentas fotografias escolhidas²⁰ por um júri composto exclusivamente por pintores e escultores. Esse fator, que a princípio gerou desconforto entre os participantes, teria aberto o precedente para o julgamento da fotografia por sua qualidade estética, exemplo que seria seguido por iniciativas semelhantes de agremiações belgas, britânicas, alemãs e francesas nos anos seguintes. A fotografia que até então era exposta em feiras e exposições universais, sobretudo pelo aspecto da curiosidade técnica, passava a ganhar autonomia enquanto criação artística. Por outro lado, a relação inaugural com os parâmetros estéticos da escultura e, sobretudo, da pintura perdurou como uma das principais características da produção fotográfica artística do período.

Contudo, institucionalmente, a fotografia ainda permanecia marginal ao circuito de produção, promoção e guarda de objetos artísticos. De fato, o reconhecimento institucional da fotografia artística se efetivaria apenas no século seguinte, a partir de um conjunto importante de variáveis. Dentre essas, talvez a mais significativa tenha sido a criação do Setor de Fotografia em 1940 no Museu de Arte Moderna de Nova York, sob a direção de Edward Steichen e a curadoria de Beaumont Newhall. Por sua vez, o setor foi antecipado por iniciativas pontuais de aquisições de fotografias durante a década de 1930 e pelo sucesso da exposição *Photography 1839-1937*²¹ organizada em 1937.

No Brasil, entre o final da década de 1940 e a primeira metade da década de 1950, é possível mapear as primeiras aproximações entre fotografia e os espaços museais. Este foi o caso das mostras individuais dos fotógrafos Thomaz Farkas no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, mas também o da exposição “Fotoformas” do artista Geraldo de Barros no Museu de Arte de São Paulo em 1951.

¹⁸ *Jornal Diário de Minas* (28/11/1961). Belo Horizonte, Brasil.

¹⁹ Essa exposição também é um marco referenciado nos trabalhos de Poivert (1993) e Mello (1998).

²⁰ Foram selecionadas entre 4 mil fotografias inscritas no evento.

²¹ A exposição foi acompanhada por um catálogo de autoria de Newhall que mais tarde daria origem ao seu célebre e pioneiro livro: *History of Photography*.



Inaugurada em junho de 1949 na “Sala Pequena” do recém-criado MAM de São Paulo, a mostra “Estudos Fotográficos” de Thomaz Farkas foi o primeiro resultado do trabalho da comissão orientadora da seção de fotografia do MAM²², formada exclusivamente por membros do FCCB: o próprio Farkas, Benedito Duarte, Eduardo Salvatore e Francisco Albuquerque. Um dos signatários da fundação do MAM, Farkas havia viajado no ano anterior a Nova York e teve a oportunidade de conhecer, tanto o fotógrafo Edward Weston, quando o diretor de Fotografia do Museu de Arte Moderna da cidade, Edward Steichen. Em artigo²³ publicado na revista do FCCB no mês da inauguração da mostra é ressaltado o fato de Farkas ter ingressado no clube quando ainda era adolescente e que movido por uma pesquisa em torno de “ritmos mais candentes e dinâmicos”, acabou por fugir “por uma questão temperamental ao romantismo prevalecente.” No texto era ainda destacada a propensão de Farkas à utilização de “grandes contrastes, das luzes gritantes e das sombras profundas”; em detrimento ao “figurativismo que lhe impunha a objetiva”, o fotógrafo buscava ângulos arrojados e composições resultantes do seu “temperamento cerebral”.

O Museu de Arte de São Paulo também não tardaria a promover uma exposição individual dedicada à fotografia. A mostra “Fotoformas” do artista Geraldo de Barros, também membro do FCCB, foi realizada em 1951. Assim como no caso de Farkas, a relação do artista com o museu não se restringia à realização da mostra; Barros havia sido convidado para montar o laboratório fotográfico do MASP, fato que lhe proporcionou um novo ambiente de produção, para além da escala fotoclubística. Nesse processo, a pesquisa do artista, que já se desenvolvia em torno de composições abstratas, começou a apresentar um “caráter predominantemente construtivo, muito embora o artista não tivesse um projeto teórico que norteasse a sua pesquisa” (Costa & Rodrigues, 1995: 52)

A fotografia, na trajetória de formação como artista de Geraldo de Barros, conviveu paralela e transversalmente com a pintura, o desenho e a gravura. Em sua exposição no Museu de Arte de São Paulo em 1951, por exemplo, coube à fotografia catalisar grande parte dos questionamentos formais do artista, principalmente a sua recusa ao figurativismo e a sua aproximação a elementos do construtivismo. A expografia da mostra era resultado não apenas do ímpeto do artista, que privilegiou aspectos geométricos e o uso estruturas tridimensionais, mas correspondia ao projeto museográfico inovador do próprio MASP.

²² O MAM ainda realizaria três exposições na década de 1950 diretamente ligadas ao FCCB: de German Lorca (1952) e Ademar Manarini (1954), ambos membros do clube; de Otto Steinert e seus discípulos (1955), fotógrafos alemães reconhecidos na comunidade de fotoclubes.

²³ Exposição Thomaz J. Farkas (1949). *BOLETIM*, julho n. 39, p. 14.



Geraldo de Barros também seria um dos responsáveis pela participação de fotógrafos do FCCB na II Bienal de São Paulo²⁴ em 1954. Apesar de empreendida praticamente no improviso, mediante a desistência de algumas representações estrangeiras, a participação dos fotógrafos bandeirantes teve uma boa repercussão, tanto junto aos organizadores, quanto à crítica em torno da Bienal. As fotografias foram escolhidas por ele mesmo, além de Eduardo Salvatore, José Yalenti e Ademar Manarini, todos membros do FCCB, através da consulta às gavetas do clube, abastecidas para o envio coletivo para participação em salões e exposições no Brasil e no exterior.

Nessa pequena linha do tempo de referências, também é relevante mencionar a exposição “Family of Man” curada por Edward Steichen no MoMA em 1955 e que contou com mais de quinhentas imagens realizadas em vários países diferentes, muitas das vezes por fotógrafos amadores. A mostra, que se pretendia universal, apontava para o potencial da fotografia como promotora de uma integração entre povos, raças e bandeiras. O MoMA ainda organizaria em 1958²⁵ uma mostra retrospectiva com os principais elementos da sua coleção fotográfica, incluindo imagens do fotógrafo Thomaz Farkas doadas anos antes durante sua visita ao museu.

No caso belo-horizontino, os artigos e notas de imprensa sobre a V Exposição Internacional de Arte Fotográfica apresentam-se como referências incontornáveis. As notas, de maneira geral, apresentam informações básicas sobre a exposição, tais como: o ineditismo da parceria entre o Museu e o FCMG, a data de sua realização e as fotografias premiadas. Os artigos, por outro lado, apontam para discussões mais complexas, relacionadas tanto à realidade do cenário cultural da capital mineira quanto ao estatuto da fotografia enquanto prática artística institucionalmente reconhecida.

“BH capital mundial da arte fotográfica” foi publicado no jornal “Diário de Minas” no dia 28 de novembro de 1961. De caráter descritivo e publicado três dias após a inauguração, o texto destaca a presença de autoridades do Estado e do Município, mas principalmente o caráter internacional da mostra. O papel de capital da arte fotográfica também estaria relacionado ao fato das “mais de duzentas fotografias em branco e preto” da mostra representarem “tôdas as tendências contemporâneas da arte da imagem”. O artigo foi ainda acrescido pela relação dos fotógrafos premiados²⁶.

²⁴ Barros, Geraldo (1954). A sala de fotografia. *BOLETIM*, março-abril n. 87, p. 12

²⁵ “Photographs from the Museum Collection” organizada entre 26 de novembro de 1958 e 18 de janeiro de 1959.

²⁶ Seleção geral: “Fátima” de Eduardo Antunes Gageiro (Portugal) – medalha de ouro; “Glassware Quartette” de Edwaer F. Kloubee (EUA) – medalha de prata; “The Old Man” de Sung-Kit So (Hong Kong). Seleção FCMG: “Hábitos Brancos” de Eugênio Vidigal Amaro; “Pescadores” de Averaldo de Araújo Sá; “Sinfonia de Averaldo Araújo Sá.



Newton Silva²⁷ é o autor do artigo “Hoje: fotografia no museu”²⁸. Mais do que apenas apresentar informações genéricas e definições muito amplas, o autor introduz ao público, sem maiores complicações, um dos aspectos fundamentais do evento. Ao ressaltar o papel pioneiro da mostra, a diversidade estética que ela compreende e seus elos com a prática artística tradicional, Silva mune os futuros visitantes de ferramentas críticas que vão além dos aspectos superficiais. O texto encerra sua vocação didática apresentando uma pequena reflexão a respeito das “Escolas & Estilos” em fotografia:

A fotografia é arte autônoma, seguindo certos princípios estéticos, comum a todas as artes visuais. Entretanto, não deixa de sofrer, a exemplo do que ocorre na pintura ou no desenho, as influências de sua época. O concretismo, o tachismo, o expressionismo, o abstrato geométrico existem também na fotografia, guardados os limites técnicos, como, por exemplo, a ausência de côr. Na V Exposição Internacional de Arte Fotográfica apresentam-se sobretudo fotografias que exprimem as últimas tendências de uma linguagem visual contemporânea.

Trata-se de um texto que efetivamente positivava a iniciativa da mostra. Silva (1961) ressalta ainda que a parceria empreendida pelo clube e o museu mineiro seguia o “exemplo dos mais consagrados museus da Europa e dos Estados Unidos” que já passavam a integrar a fotografia nos seus acervos e mostras. No caso brasileiro, Newton Silva ressalta as experiências do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte do Rio de Janeiro.

4. “Belo Horizonte tornou-se um centro importante do mundo fotográfico”²⁹

A V Exposição Internacional de Arte Fotográfica, realizada a partir do dia 25 de novembro contou com a presença de 1.045 espectadores. Como não foram encontrados registros a respeito da sua duração, o baixo número de visitantes – em comparação tanto com as demais mostras organizadas pelo museu, quanto pelas exposições organizadas pelo FCMG³⁰ – precisa ser relativizado. Além disso, as demais exposições

²⁷ Newton Silva participou da IV Exposição Internacional de Arte Fotográfica do FCMG em 1960 como expositor do clube mineiro. Não foi possível mapear outros dados sobre autor, além do fato dele também aparecer listado como um dos participantes do “Concurso de Fotografias de Belo Horizonte”, patrocinado pelo prefeito Juscelino Kubitschek em 1943.

²⁸ *Jornal Estado de Minas* (25/11/1961), Belo Horizonte.

²⁹ A Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos, por exemplo, foi organizada pelo clube em 1953 e contou com mais de cinco mil visitantes em apenas doze dias de abertura ao público. A exposição foi montada no salão comercial do Edifício Dantés, em um dos pontos mais centrais da cidade.



do clube haviam sido realizadas em espaços centrais da cidade, tais como o prédio da Feira de Amostras, o saguão da Prefeitura Municipal e o salão comercial do Edifício Dantés. Também é preciso remarcar que a Pampulha, região onde se localizava o museu, ainda era pouco acessível aos moradores da cidade, tanto física, quanto simbolicamente. A região havia sido planejada para ter uma ocupação controlada e voltada aos setores mais abastados da sociedade belo-horizontina (Figuras 5 a 7).



Figura 5. V Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1961). *FOTOARTE* (1962), n. 47



Figura 6. V Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1961). *FOTOARTE* (1962), n.47



Figura 7. V Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1961). *FOTOARTE* (1962), n. 47

Outro elemento fundamental para entender o desenvolvimento dessa geração de fotógrafos no Brasil diz respeito à criação de publicações dedicadas exclusivamente à fotografia, muitas delas diretamente ligadas aos fotoclubes. A criação da revista *Photograma* pelo Foto Clube Brasileiro entre 1926 e 1931, a longeva edição da Revista *Foto Iris* a partir de 1937, além das publicações nascidas no interior dos fotoclubes de São Paulo (*Boletim do FCCB* em 1946) e Rio de Janeiro (*FotoRevista da Sociedade Fluminense de Fotografia* em 1949) são alguns dos expoentes deste contexto. Posteriormente, no esteio da criação da Confederação Brasileira de Fotografia³⁰, a revista *Fotoarte* é criada em 1958, tendo como diretores artísticos Francisco Aszmann (antigo membro da SFF) e José Yalenti (membro do FCCB). A *Fotoarte* tinha então como principal meta repercutir as temáticas, eventos e personalidades da fotografia amadora do período. Neste contexto, a mostra organizada pelo FCMG em 1961 não passou despercebida. O destaque da revista se concentra, primeiramente, na bem-sucedida associação do clube com o poder público da capital. Em seguida, revela a regularidade e a boa organização das exposições organizadas pelo clube.

Na quinta mostra internacional do clube de Minas Gerais, Eugênio Vidigal Amaro foi premiado com a medalha de ouro pela fotografia “Hábitos brancos”. Amaro foi o único a participar de todas as exposições organizadas pelo clube mineiro, sendo rotineiramente premiado. Uma fotografia sua, “Jovem bombeiro”, tornou-se a primeira fotografia

³⁰A Confederação foi resultado de uma articulação morosa entre as entidades brasileiras durante toda a década de 1950, desde que foi criada na Suíça a Federação Internacional de Arte Fotográfica.



produzida por um membro do clube a alcançar uma dimensão pública. A imagem, um flagrante de uma criança brincando, revela uma tendência importante nos primeiros anos do clube e foi publicada para ilustrar um artigo sobre o I Salão Mineiro de Arte Fotográfica na edição 11 de novembro de 1951 do jornal “Diário de Minas” (Figuras 8 e 9).



Figura 8. “Jovem bombeiro”, de Eugênio Vidigal Amaro. Diário de Minas (11/12/1951)





Figura 9. “Hábitos brancos”, de Eugênio Vidigal Amaro. Catálogo da V Exposição de Arte Fotográfica (1961)

Na edição número 55 de novembro de 1962, a *Fotoarte* publicou o resultado do “Prêmio Dr. Jayme Hollanda Távora”³¹, que consagrou Amaro como o grande expositor brasileiro do período. Assim como Farkas e Barros em São Paulo dez anos antes, um fotógrafo passava a ter um reconhecimento público para além de seu nicho de atuação e tinha um trabalho de destaque exposto em um museu. Contudo, se para os pioneiros bandeirantes, o processo de reconhecimento artístico veio acompanhado de um distanciamento do ambiente dos fotoclubes, o mesmo não acontecia com Amaro. As exposições de Farkas e Barros tiveram uma expografia original, assim como a contribuição de profissionais alheios à comunidade de fotógrafos amadores. Além disso, as imagens de ambos ainda eram motivo de contestação por parte dos seus colegas de clube. As composições geométricas, os “grandes contrastes, das luzes gritantes e das sombras profundas”³² ainda chocavam fotógrafos habituados com composições mais clássicas. Com o avançar da década de 1950, os fotoclubes passaram a incorporar ao seu conceito de “boa fotografia”, características antes negligenciadas; o que antes representava arrojo e ousadia, agora era mais uma maneira de se realizar uma fotografia artística digna de ser exposta num salão fotográfico. Não mais expostas separadamente, essas imagens passaram a conviver com outras de temáticas e técnicas muito distintas, configurando as bases para um convívio marcado pela pluralidade e pela perda de fronteiras definitivas. Entre o clássico e o moderno, entre o registro familiar e os recursos a ângulos ousados, haviam compartilhamentos que se tornaram mais evidentes ao longo dos anos.

Amaro que era português, mas radicado desde jovem em Belo Horizonte, participou de mostras internacionais em clubes da Argentina, Brasil, Chile, Inglaterra, Moçambique, Portugal e Vietnã do Sul. No ranking estabelecido pelo prêmio, Vidigal Amaro ficou à frente de fotógrafos como José Oiticica Filho e Sylvio Coutinho de Moraes da Associação Brasileira de Artes Fotográficas, além de Gaspar Gasparian do Foto Cine Clube Bandeirante, entre outros. O fotógrafo que já havia sido laureado com a medalha de bronze na edição anterior do prêmio³³, destacava-se, segundo a publicação, por sua “perfeição técnica”, aliada a “idéias profundamente humanas e com seu espírito elevado”.

³¹ Prêmio anual designado pela revista ao fotógrafo que com mais frequência foi exposto e premiado em salões nacionais e internacionais.

³² Exposição Thomaz J. Farkas (1949). *BOLETIM*, julho n. 39, p. 14.

³³ *FOTOARTE* (1960), n. 32. Medalha de ouro para Francisco Aszmann, prata para Sylvio Coutinho de Moraes e Akos Aszmann e bronze para Pedro Calheiros e Eugênio Vidigal Amaro.



O sucesso de Eugênio Vidigal lhe rendeu inclusive o destaque na seção “galeria nacional”³⁴ publicada pela Fotoarte e que tinha como objetivo apresentar aspectos gerais da biografia e da obra de fotógrafos brasileiros consagrados:

Eugênio Vidigal Amaro é um homem verdadeiramente feliz e completamente realizado, graças as suas qualidades morais e aos seus continuados esforços. Nasceu em Portugal, onde passou seus primeiros anos. Filho de um abnegado professor, a sua aprimorada educação se reflete em sua personalidade de artista e de homem honrado. Sua profissão é o comércio, seu amor é a família e sua dedicação é a arte. Em seu lar, verdadeiramente cristão, encontrou êle aquela paz de espírito e aquele clima de segurança que lhe proporcionaram uma atmosfera de felicidade, condição primordial de sua atividade artística. Estes os fatores que contribuíram decisivamente para que as suas excepcionais aptidões na arte fotográfica tivessem pleno e natural desenvolvimento, seus trabalhos sempre trazem a marca da maturidade, da simplicidade, da espontaneidade (sic) e da ausência de quaisquer artifícios ou de qualquer sintoma desanimador. Muito ao contrário: as suas obras refletem fé, irradiam otimismo e cantam das belezas da natureza como se estivessem a proclamar que a vida é um milagre divino para aqueles que sabem compreender sua finalidade.

Nesse pequeno panorama³⁵ um elemento se destaca: a sua religiosidade e como ela se vê refletida no seu trabalho. Mesmo em trabalhos marcados pela experimentação e pelo recurso a aspectos composicionais criativos, muitas das fotografias de Vidigal Amaro carregam elementos da sua fé católica. Esse é o caso da já citada “Hábitos Brancos” exposta em 1961, mas também é uma realidade recorrente em outras imagens.

A realização dos concursos mensais organizados pelo clube e, posteriormente, o contato com imagens de vários lugares do mundo durante as mostras internacionais, implicou num aprofundamento da experiência dos membros do FCMG. Esse aprofundamento, por outro lado, não teria provocado a rutura com as práticas anteriores, mas levado a um engajamento em torno de uma produção legitimada pela comunidade da qual o clube passava a fazer parte.

“Ângulos”³⁶, ao mesmo tempo em que apresenta uma composição geometrizada, marcada pela perda dos referentes espaciais, é caracterizada pela presença de uma cruz latina na parte superior da estrutura. O elemento poderia ser considerado fortuito, caso não fosse uma recorrência nas composições de Amaro (Figura 10).

³⁴ Galeria Nacional (1962). Eugênio Vidigal Amaro. *FOTOARTE*, n. 55.

³⁵ Ainda foram acrescentadas informações sobre a participação de Eugênio Vidigal Amaro em mostras nacionais e internacionais. Além de uma exposição individual realizada no Rio de Janeiro na Associação Brasileira de Arte Fotográfica que contou com 40 trabalhos do autor e foi antecipada pela palestra do presidente da associação, Aylor Fernandes Machado, que “fêz comentários sobre a arte do ilustre expositor, na presença de um grande e entusiasta público.”

³⁶ Seleção do mês (1962). *FOTOARTE*, n. 50.



A temática católico-cristã nas composições de Vidigal Amaro é um importante exemplo de como as definições sobre a produção fotográfica artística amadora do período não podem ser estanques (Figura 11).



Figura 10. “Ângulos” de Eugênio Vidigal Amaro. Catálogo da IV Exposição Internacional de Arte fotográfica do FCMG (1960)



Figura 11. “Angelus” de Eugênio Vidigal Amaro. Catálogo da V Exposição Internacional de Arte fotográfica do FCMG (1961)

A prática fotográfica, mesmo a que implica o registro do lazer e cotidiano familiar, não se dá através de um olhar puro e não condicionado. Fazer fotografia não é um fenômeno isolado, mas inserido em um circuito, com linguagens e práticas estabelecidas, que também vão variar segundo um conjunto de experiências sociais próprias ao indivíduo e ao seu grupo no espaço da cidade. De maneira geral, a produção de imagens fotográficas está relacionada a um universo de práticas e representações – marcadas por experiências sociais e visuais – e relacionada a um contexto de circulação e consequente apropriação de valores e parâmetros.

Segundo Roger Chartier (1990), a “prática de apropriação cultural” não deve ser pensada como um elemento estático, mas como uma forma de interpretação e resultado de um processo de produção de sentido e construção de uma significação. A prática fotográfica é uma leitura do mundo, resultado de escolhas, de apropriações e interpretações de um sujeito que porta uma câmara e realiza um recorte bidimensional da(s) realidade(s).



Em 1961, a fotografia chegou em um museu de Belo Horizonte pela primeira vez. A iniciativa, apesar de não ter continuidade³⁷, representou um ponto de partida que continuou a ser referenciado por gerações de artistas da região nas décadas seguintes. Mais do que apontar para a descoberta de artistas esquecidos ou negligenciados, a discussão em torno dessa produção permite conhecer os elementos que caracterizavam as complexas redes de compartimentos às quais esses fotógrafos permaneceram imbricados, assim como a dimensão dos seus valores artísticos.

Para esses artistas, o processo fotográfico sempre está relacionado à geração de um produto material; a fotografia é imagem, mas também é artefacto. Essa materialidade implica ainda que a prática fotográfica não está presente apenas no ato de apertar o botão, mas também é marcada por momentos distintos de contemplação, aqueles que antecedem o ato e aqueles o sucedem. Os primeiros são marcados pelas experiências e escolhas do fotógrafo e influem diretamente sobre a imagem final; os seguintes possuem temporalidades distintas: aquela da revelação, a da ampliação, a do recorte e, inclusive, outras mais distantes, capazes de revestir a imagem de novos sentidos e trazer à tona um olhar acalmado que denota certo caráter de monumento ao objeto.

O processo de reconhecimento da geração de fotógrafos amadores dos anos 1950 e 1960 no Brasil se realizou mediante diferentes empreitadas. Se ainda nos 1950, algumas personalidades conseguiram legitimar a prática fotográfica como fazer artístico, apenas nos anos 1980 esse percurso alcançou a dimensão institucional. Em paralelo, assistiu-se também à entrada de algumas dessas imagens no mercado, mediante a representação de alguns fotógrafos por galerias no Brasil e no exterior. Nos anos 2000, graças às políticas de doação e aquisição, essa geração de fotógrafos passou a protagonizar vários dos principais acervos fotográficos do país. As coleções do fotógrafo Chico Albuquerque (ex-membro do FCCB) e Thomaz Farkas encontram-se quase em sua totalidade no Instituto Moreira Salles que, em 2015, adquiriu também mais de 600 negativos da série “Fotoformas” realizada pelo artista Geraldo de Barros na década de 1950. Por sua vez, o “Acervo Sesc de Arte Brasileira” é o maior detentor de positivos de Geraldo de Barros. Em 2014, o Museu de Arte de São Paulo recebeu, em regime de comodato de 50 anos, 275 fotografias da coleção Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo. No caso brasileiro, os últimos 30 anos de trabalhos em torno da fotografia conseguiram estabelecer a geração dos fotógrafos amadores do pós-Guerra como algumas das principais personalidades do meio no país. Este processo pode ser importante para impedir o desaparecimento de coleções em todo o Brasil. O Museu de

³⁷ Outra mostra fotográfica só seria realizada no Museu de Arte de Belo Horizonte em 1973 e sem a participação do FCMG.



Arte de Belo Horizonte, por exemplo, nunca estabeleceu uma política de aquisição e guarda de fotografias originárias das exposições do Foto Clube de Minas Gerais, nem mesmo quando da realização da mostra de 1961. Não existem registros de imagens de Eugênio Vidigal Amaro em nenhum acervo do país. Atualmente, tem-se notícia apenas do acervo de Wilson Baptista, primeiro presidente do FCMG, que por iniciativa própria conseguiu manter uma coleção de cerca de 7 mil negativos e que contemplam mais de cinco décadas de produção.

Internacionalmente a crescente valorização da fotografia vernacular, a exemplo do sucesso de imagens como as de Vivian Maier, é uma realidade nos museus em todo mundo. Neste processo, a produção brasileira dos anos 1950 e 1960 tem sido alvo de um crescente interesse e conseqüente reconhecimento internacional. Em 2016, o Museu de Arte Moderna de Nova York adquiriu cerca de 30 fotografias; a instituição que já contava com imagens de Thomaz Farkas e Geraldo de Barros, ampliou o seu acervo em torno dessa geração de fotógrafos brasileiros ao incorporar os trabalhos de Paulo Pires, José Yalenti, Ademar Manarini, Eduardo Salvatore, German Lorca, Marcel Giró e Gertrude Austschl, todos ex-membros do FCCB.

Referências bibliográficas

Andrade, R. (2008). *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, São Paulo, Brasil. Retirado de http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280775/1/Andrade_RodrigoVivas_D.pdf

Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen – essai sur les usages de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Chartier, R. (1990) *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

Costa, H. & e Rodrigues, R. (1995). *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Dobranszky, D. (2008). *A legitimação da fotografia no museu: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Unicamp, São Paulo, Brasil.

Fabris, A. (2011). *O desafio do olhar – Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes.

Mello, M. (1998). *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.



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

Poivert, M. (1992). *Le pictorialisme en France*. Paris: Hoëbeke.

Lucas Mendes Menezes é doutorando no Departamento de História da Arte e Arqueologia na Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

✉ lucasmenezes.m@gmail.com