

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FERNANDO ANTÔNIO CARDOSO LEITE

O ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS DO INGLÊS GEORGE CHALMERS:
memórias e lembranças no tempo do Morro Velho

JUIZ DE FORA

DE 2024

FERNANDO ANTÔNIO CARDOSO LEITE

**O ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS DO INGLÊS GEORGE CHALMERS:
memórias e lembranças no tempo do Morro Velho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Narrativas, imagens e sociabilidades.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Oliveira Caetano

JUIZ DE FORA

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Leite, Fernando Antônio Cardoso .
O ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS DO INGLÊS GEORGE
CHALMERS: memórias e lembranças no tempo do Morro Velho /
Fernando Antônio Cardoso Leite. -- 2024.
285 p. : il.

Orientadora: Dra. Renata Oliveira Caetano Caetano
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de
Pós-Graduação em História, 2024.

1. George Chalmers . 2. Fotografia. 3. visão demundo. 4. Cultura inglesa oitocentista. 5. História. I. Caetano, Dra. Renata Oliveira Caetano, orient. II. Título.

Reservado para a folha de aprovação

Dedico o meu trabalho ao meu Senhor Jesus Cristo, criador de todas as coisas! Aos meus pais, minha esposa, meus filhos e meu irmão. Bem como à minha tia Maria de Lourdes (*in memoriam*), que doava sua atenção ao meu futuro profissional.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Renata Oliveira Caetano, palavras e agradecimentos não são suficientes para expressar minha gratidão pelos seus ensinamentos, pela sua perseverança em acreditar na minha vitória perante tantas lutas e desafios.

Aos membros da banca, agradeço por todas as sugestões e indicações de leituras. Ao Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior e ao Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira, que na qualificação fizeram ponderações preciosas que transformaram a dissertação.

Aos professores Prof. Dr. Francisco Teixeira e Prof. Dr. Alexandre Mansur, que muito contribuíram para o meu crescimento intelectual em suas disciplinas.

Aos colegas do Laboratório de História da Arte da UFJF, minha gratidão pela receptividade e pelos incentivos valorosos.

Aos professores da UFMG, Prof. Dr. José Newton Meneses e Profa. Dra. Márcia Almada, pelas sugestões e comentários que contribuíram para a origem deste trabalho.

Agradeço a meu dileto amigo, o médico Ricardo Salgado Guimarães, que muito contribuiu com seu conhecimento sobre a família Chalmers e sobre a história de Nova Lima. Grato também pela disponibilidade da escritora Else Lopes, para me atender e emprestar preciosos livros.

Aos amigos do Centro de Memória e Cultura da Prefeitura de Nova Lima: Paulo, Adriana, Maria e Ricardo, por entenderem o meu foco intenso em terminar a dissertação. Aos amigos do Centro de Memória da Anglo Gold, Diego e Juliana.

Agradeço intensamente ao meu amigo Edgar Jones, Raquel e Dimas por terem me dado acesso ao álbum do George Chalmers, que gerou esta dissertação.

Ao fotógrafo Naum John dos Santos, pelo seu trabalho de fotografar as imagens.

A Guilinha, Camila e Misael, que torceram por mim do início ao fim.

Agradeço ao meu sogro João Nogueira, pelos incentivos, e à minha sogra Marlene por oferecer sua sala para meus estudos.

Ao meu revisor e amigo Prof. Dr. Cláudio Monteiro Duarte, pois sem sua ajuda eu não alcançaria o êxito nesta dissertação.

Agradeço ao meu grande incentivador e impulsionador, meu irmão, Prof. Cláudio Leite, por me fazer sonhar e acreditar que seria possível amadurecer intelectualmente e trilhar novos caminhos.

À minha cunhada Deise pelas sugestões.

Agradeço à minha cunhada Renata e ao meu cunhado André, que sempre me incentivaram na busca pelo título de mestre.

À minha esposa Andreia e aos meus filhos, Maria Clara e Davi por compreenderem minha ausência e torcerem pela minha vitória. Amo vocês!

À minha mãe Maria que, com sua sabedoria, me ensinou a lutar, ao meu pai José Leite, que mesmo passando por suas lutas e precisando da minha presença, não me deixou desistir e me compreendeu diante da minha ausência.

Agradeço ao meu Deus, por ter me dado sabedoria e inteligência para desbravar os mais difíceis obstáculos.

A formação das visões de mundo é determinada pela vontade de obter a solidez da imagem do mundo, da apreciação da vida, da ação da vontade, que deriva do rasgo fundamental exposto de sequências das etapas no desenvolvimento psíquico (DILTHEY, 1992, p. 20).

RESUMO

O trabalho de dissertação apresentado teve com referência inicial a descoberta do álbum de fotografia, que se encontrava perdido, do inglês George Chalmers, superintendente da empresa Britânica *Saint John Del Rey Mining Company*. No álbum, nos deparamos com fotos pessoais do Chalmers junto com sua família e conhecidos. Fotografias de práticas e costumes ingleses tendo sido realizadas no Morro Velho em Nova Lima e na Fazenda da Jaguará no período do final do século XIX e início do XX. A pesquisa possui como objeto de investigação o álbum de fotografias do inglês George Chalmers, com suas memórias da época em que esteve no Morro Velho, de 1884 a 1928. Discorremos e fizemos várias análises de fotografias, tanto de páginas abertas do álbum quanto por temática, e por meio de apreciações comparativas das fotos com pinturas inglesas do século XIX que estavam inseridos no mesmo ambiente de influência cultural. Ao decorrer da pesquisa, encontramos um inglês de hábitos imperialistas e colonialistas, vivendo no interior de Minas Gerais. O álbum de fotografia preservou sua forma de enxergar o mundo e testemunhou o trabalho profissional do fotógrafo que conseguiu reproduzir imagens valores, costumes e sociabilidades de um tempo. Concluímos que a coleção fotográfica nos apresenta caracteres de um homem inglês, que soube preservar seus hábitos vitorianos, na domesticação de cães, nas práticas de caçador e pescador. Um britânico culturalmente voltado a representar sua masculinidade para seus filhos a partir dos seus hábitos e costumes tradicionais. Um homem que contemplava a natureza, colecionava fotos de família e mandou registrar cenários construídos do que achava diferente e exótico no mundo animal, na natureza selvagem, nas atitudes dos cães e na visualidade dos negros que faziam parte do seu cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: George Chalmers; fotografia; visão de mundo; cultura inglesa oitocentista.

ABSTRACT

The dissertation presented here was initially based on the discovery of the lost photograph album of the Englishman George Chalmers, superintendent of the British company Saint John Del Rey Mining Company. In the album, we found personal photos of Chalmers with his family and acquaintances. Photographs of English practices and customs were photographed in Morro Velho in Nova Lima and at Fazenda da Jaguará in the late 19th and early 20th centuries. The research has as its object of investigation the photograph album of the Englishman George Chalmers, with his memories of the time he spent in Morro Velho, from 1884 to 1928. We discussed and analyzed several photographs, both of open pages of the album and by theme, and through comparative assessments of the photos with English paintings from the 19th century that were inserted in the same environment of cultural influence. During the research, we found an Englishman with imperialist and colonialist habits, living in the interior of Minas Gerais. His photo album preserved his way of seeing the world and testified to the professional work of the photographer who managed to reproduce images of values, customs and sociability of a time. We conclude that the photo collection presents us with the characteristics of an English man who knew how to preserve his Victorian habits, in the domestication of dogs, in his hunting and fishing practices. A British man culturally focused on representing his masculinity to his children based on his traditional habits and customs. A man who contemplated nature, collected family photos and had scenes created from what he found different and exotic in the animal world, in the wild, in the attitudes of dogs and in the appearance of black people who were part of his daily life.

KEYWORDS: George Chalmers; Photography; World Vision; Nineteenth-century English culture.

Lista de figuras

Figura 1 - Álbum de fotografias de George Chalmers	14
Figura 2 - George Chalmers acamado visitando a obra da barragem do Rio de Peixe.....	29
Figura 3 – Chalmers e outros na entrada da Mina do Morro Velho	32
Figura 4 - Detalhe do álbum de fotografia de George Chalmers.....	36
Figura 5 - Álbum de fotografias de G. Chalmers de outro ângulo.....	36
Figura 6 - Detalhe da capa do álbum de George Chalmers	37
Figura 7 - Guardas do álbum de George Chalmers	37
Figura 8 - Páginas em branco no final do álbum de G. Chalmers	37
Figura 9 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados	38
Figura 10 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados.....	40
Figura 11 - Páginas do álbum de G. Chalmers - cães.....	41
Figura 12 - Detalhe da Imagem 11 - foto do cão sendo pesado.....	42
Figura 13 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados.....	43
Figura 14 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados.....	43
Figura 15 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados.....	46
Figura 16 - <i>Atlas Mnemosyne</i> de Aby Warburg.....	48
Figura 17 - Páginas do álbum de G. Chalmers – temas variados.....	49
Figura 1 - Lyme Regis from Timber Hill, cerca de 1937.....	53
Figura 19 – Paisagem de Lyme Regis	53
Figura 20 – Página do álbum de G. Chalmers – comparação entre paisagens	53
Figura 21 – Retratos de Augusta Maria Tyacke.....	54
Figura 22 – Retrato de Eleonor Tyacke.....	55
Figura 23 – George Chalmers e seus dois filhos.....	56
Figura 24– Alexander Chalmers	57
Figura 25 – William Chalmers	58
Figura 26 – Casa da família Chalmers em Lyme Regis	59
Figura 27 – Alfred Chalmers.....	61
Figura 28 – Rosalie Chalmers (?).....	61
Figura 29: Retrato de família dos pais de Carlos Drummond de Andrade.....	63
Figura 30 – Família Chalmers em Lyme Regis.....	63
Figura 31 – Família Chalmers em Lyme Regis.....	64
Figura 32 – Páginas do álbum de G. Chalmers – temas variados	65
Figura 33 – Paisagem fluvial	71
Figura 34 – Paisagem fluvial	72
Figura 35 – Araucária em paisagem na região do Morro Velho.....	73
Figura 36: Fen Bridge Lane/Thomas Gainsborough, 1782	74
Figura 37 – Paisagem montanhosa.....	75
Figura 38 – Páginas do álbum de Chalmers – construção da hidrelétrica do Rio do Peixe.....	82

Figura 39 – Tubulação e árvores derrubadas	83
Figura 40 – Tubulação	84
Figura 41 – Operários trabalhando em tubulação	85
Figura 42 – Tubulação em meio à mata virgem.....	87
Figura 43 – Ponte em construção	87
Figura 44 – Ponte em meio à mata	87
Figura 45 – Chalmers acompanhando a construção de uma tubulação	89
Figura 46 – Chalmers e outros em um dos galpões da planta metalúrgica do Morro Velho.....	90
Figura 47 – Casa Grande - Congado dos pretos em Morro Velho	92
Figura 48 – Casa Grande no álbum de George Chalmers	93
Figura 49 – Casa Grande (Centro de Memória da <i>Anglo Gold Ashanti</i>)	94
Figura 50 – Chalmers e seu filho nos jardins da Casa Grande	95
Figura 51 – Alexander Chalmers, uma anta e um cão	96
Figura 52 – Garça na piscina da Casa Grande	97
Figura 53 – Tucanos em viveiro na Casa Grande.....	98
Figura 54 – Casal de negros idosos nos jardins da Casa Grande	100
Figura 55 – Funcionária nos jardins da Casa Grande	101
Figura 56 – Cuidador e dois cães	102
Figura 57 – Idoso negro e um cão	103
Figura 58 – Idoso negro e um cão	103
Figura 59 – Três lulus-da-Pomerânia de Chalmers.....	109
Figura 60 – Edwin H. Landseer - <i>A Spaniel Lying Down</i> – c.1860 – Yale Center for British Art.	110
Figura 61 – Lulu-da-Pomerânia de Chalmers sendo pesado	Erro! Indicador não definido.
Figura 62 – Lulu-da-Pomerânia de Chalmers	112
Figura 63 – Lilian Cheviot - <i>Scottie Puppy</i> – 1894-1902 – Cadogan Gallery - Londres.....	114
Figura 64 – Diversidade de raças caninas de Chalmers.....	115
Figura 65 – Matilha e cuidador (?) nos fundos da Casa Grande.....	116
Figura 66 – Matilha de cães e dois homens (cuidadores?)	117
Figura 67 - James Ward - Ralph John Lambton sobre seu cavalo, Undertaker, com os caçadores James Shelley e John Winter – 1820.....	118
Figura 68 – Dois cães de G. Chalmers	119
Figura 69 – Edwin Landseer <i>The Twa Dogs</i> – 1822 – Victoria and Albert Museum.....	119
Figura 70 – Cães de Chalmers no canil	120
Figura 71 – Maud Earl - <i>Old Benchers</i> – 1885	120
Figura 72 – Cão de G. Chalmers sobre um banco na varanda.....	121
Figura 73 - <i>A Distinguished Member of the Humane Society</i> – Edwin Landseer - 1831.....	121
Figura 74 – Residência de G. Chalmers na Fazenda da Jaguará	124
Figura 75 – Paisagem fluvial na Fazenda da Jaguará.....	126
Figura 76 – <i>The Mill Stream</i> – John Constable – 1814-1815 – Ipswich Museum.	127
Figura 77 – Chalmers no barco equipado para a pesca	128

Figura 78 – G. Chalmers na caça com seu filho e empregados.....	131
Figura 79 - <i>Retrato de Hugo Francis Meynell Ingram</i> - Francis Grant – 1865 – Leeds Art Gallery.....	131
Figura 80 – Chalmers e empregados caçando capivaras	133
Figura 81 – Casa em área rural.....	135
Figura 82 – Cena de caça em casa de área rural.....	136
Figura 83 – Acampamento de caça de G. Chalmers.....	137
Figura 84 – Chalmers e seu filho em um acampamento de caça	138
Figura 85 – Jaguatirica enjaulada	139
Figura 86 – <i>Oriental Field Sports</i> – Samuel Howitt – 1807 – aquarela – ilustração para livro	141
Figura 87 – Filhote de jaguatirica abatido	142
Figura 88 – Filhote de onça parda abatido.....	143
Figura 89 – Materiais de pesca e peixes pescados por G. Chalmers	145
Figura 90 – Homem idoso negro ao lado de um peixe pescado	146
Figura 91 – Página com sequência de pesca do álbum de G. Chalmers	148
Figura 92 – Reações populares à pesca.....	149
Figura 93 – Reações populares à pesca.....	150
Figura 94 – Reações populares à pesca.....	151
Figura 95 – Reações populares à pesca.....	152
Figura 96 – Reações populares à pesca.....	153
Figura 97 – Reações populares à pesca.....	154
Figura 98 – George Chalmers, um empregado e um peixe abatido	155
Figura 99 – George Chalmers, um empregado e um peixe abatido	155

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 – O Álbum descortinado: as concepções do seu idealizador.....	23
1.1 – O George Chalmers que todos conhecem	23
1.2 - Marcas do tempo: as caracterizações físicas do artefato.....	35
1.3 - Identidades construídas: práticas sociais e coleções de fotografias	37
1.4 - Lembranças de Lyme Regis: família Chalmers na Inglaterra.....	50
Capítulo 2 – Entre retratos e recortes em Nova Lima dos Ingleses.....	67
2.1– Lentes contemplativas: montanhas, matas e rios.....	67
2.2- Imagens do trabalho operário e das obras industriais do Morro Velho	76
2.3 - Marcas da memória na Casa Grande: retratos intimistas	91
Capítulo 3 – Representação figurativa da masculinidade imperialista inglesa entre o século XIX e XX em terras mineiras.....	105
3.1 – Relações de afeto: A relevante representação imagética dos cães	106
3.2 - A simbólica Jaguará: marcas de uma história.....	122
3.3- A cultura de caça e pesca inglesa vitoriana entre nativos, rios e matas mineiras	129
3.3.1 – A caça	129
3.3.2 - A pesca	144
Conclusão	156
Referências	160
Depoimentos	160
Fontes primárias.....	160
Bibliografia	160
Anexos.....	163

Introdução

Na vizinhança da capital mineira, encontra-se uma cidade com 324 anos, chamada Nova Lima, originária a partir da mina de ouro do Morro Velho, que se tornou mundialmente conhecida a partir dos feitos de um inglês chamado George Chalmers. Em sua maioria os escritos biográficos são repetitivos, narrados com poucos vestígios, recheados de pragmatismo ou heroísmo que construíram uma figura singular e mitológica. Um homem inglês, que chegou no Brasil na segunda metade do século XIX e empreendeu em terras mineiras, fixando-se em Congonhas do Sabará, hoje Nova Lima. Desde sua estadia em Morro Velho, com idas e vindas para sua histórica Fazenda da Jaguará, encontrava-se noticiado em reportagens jornalísticas do final do século XIX e início do XX. Além disso, sua figura se perpetuou em tradições orais, em biografias feitas por memorialistas, em nome de escolas e de ruas, e imortalizada em poucas imagens fotográficas publicadas até então.

Tais fatos estimularam que procurássemos pistas, sinais, representações imagéticas do ex-superintendente da *Saint John Del Rey Company* em Morro Velho. Nosso objetivo inicial era analisarmos as fotos conhecidas de Chalmers e seus empreendimentos, buscando aspectos até então ainda não decifrados. Fizemos uma pesquisa extensa e descobrimos a existência de coleções de fotografias feitas do cotidiano do George Chalmers bem como do Morro Velho e dos empreendimentos da *Saint John Del Rey Mining Company* em Congonhas do Sabará a partir do final do XIX. De acordo com nosso levantamento e pelo acesso digital por pen drive (doador pelo memorialista Ricardo Salgado Guimarães) encontramos fotocópias de fotos (maioria) e documentos. Este acervo encontra-se nos arquivos da *Nettie Lee Benson* em Austin na Universidade do Texas. Em uma das fotocópias, encontramos a capa de um álbum, com uma etiqueta antiga com a indicação do nº 9. Tal referência nos aponta a possibilidade de a coleção ser composta por 9 álbuns, que retratam trabalhadores, empreendimentos, máquinas, paisagens do Morro Velho e de Congonhas do Sabará. Além destes álbuns, em buscas de rastros e novas referências imagética, recorremos aos descendentes de ingleses que trabalharam na empresa e permaneceram em Nova Lima. Em nossas investigações encontramos o médico, memorialista, ex-diretor do Hospital do Morro Velho, Ricardo Salgado Guimarães, neto do imigrante inglês, engenheiro químico Harold Jones que viera para Congonhas do Sabará a convite do George Chalmers. Segundo Ricardo, seu amigo Bill Chalmers, neto do George Chalmers, o doou cinco álbuns de fotografia. Conforme o memorialista, dois álbuns (um doado por Bill Chalmers e o outro de menor tamanho, encontrado no Hospital do Morro Velho) ele repassou, os originais, para o Centro de Memória da Anglo Gold. Perante tal depoimento, buscamos ter acesso ao álbum no Centro de memória sem obtermos qualquer retorno. Ainda de acordo com Ricardo Guimarães, os outros três álbuns ele presenteou seu tio Cecil Jones que foi

superintendente do Morro Velho na época que ele foi diretor do hospital. Após o falecimento do seu tio em 1992, ele nunca mais teve acesso a coleção de fotos. Diante dos relatos recorremos à família Jones, cuja falecida matriarca era minha conhecida, a senhora Judith Jones, prima do médico e memorialista Ricardo.

Certo dia, em meados de 2021, na intenção de encontrar novas informações e decifrar eventos históricos sobre Chalmers, fui visitar meu amigo, o empresário Edgard Jones. Em sua residência, encontravam-se expostos objetos antigos em um velho galpão aos fundos da casa de campo da família, localizada defronte à Mata do Jambreiro, abaixo da Serra do Curral, em Nova Lima. Na exposição, tive acesso a um artefato¹ desgastado, o qual descobri, quando o manuseei, que se tratava do álbum de fotografias pessoal de George Chalmers, até então nunca explorado por pesquisadores e pelos seus atuais detentores. Suspeitamos que este álbum seja um dos três álbuns descritos pelo memorialista Ricardo Guimarães.

Figura 2 - Álbum de fotografias de George Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica digital, feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida, em Brasília, na casa da tutora do livro Raquel Jones

Refletindo sobre o objeto encontrado, perguntei-me: O que este objeto físico fala para nós? O que enxergamos quando o observamos? Apreciamos a capa de cor preta, feita de papelão e provavelmente encadernada com couro ou courino. Notamos indicações de deterioração, proporcionada pela longevidade do artefato, pois, apesar da falta de uma data precisa,

¹ Trabalhamos na dissertação com o conceito de “artefato” a partir do significado ampliado pelo professor de História da UFMG, José Newton Coelho Meneses que afirma que “os fatos do homem social incorporam indivisivelmente seus artefatos”. Ou seja, os artefatos são uma extensão do ser humano.

avistamos, dentro do objeto, imagens da esposa de Chalmers, falecida em 1900, e uma foto datada de 1902. Além disso, os aspectos físicos dos personagens fotografados, remetem, através de estudos biográficos, a datações de mais de 100 anos atrás. Estas premissas não testificam que o álbum tem a mesma idade das imagens encontradas nele, mas possibilita-nos conjecturar que eram da mesma época. Apesar de cogitarmos uma longa data de existência para o álbum, também não sabemos dizer concretamente por quantas modificações ele passou e nem quantas mãos o manusearam. Entretanto, conjecturamos que houve pouca ou nenhuma mudança identitária, além das características da degradação temporal, pois não encontramos sinais que indicam transformações primárias no objeto.

É prudente destacarmos que, após a descoberta do artefato histórico, explicamos à família o grande valor histórico e artístico do objeto. Edgard Jones (2023) me esclareceu que o álbum pertencia a seu falecido avô, Cecil Jones, ex-prefeito de Nova Lima e ex-superintendente da Morro Velho, e que era filho do engenheiro Harold Jones, que imigrou para o Brasil para trabalhar com George Chalmers na mina do Morro Velho. Os herdeiros do álbum, Edgard e sua irmã Raquel, não sabem com detalhes como a coleção de fotos chegou ao seio da família. Mas, Edgard nos informou que o álbum estava nos guardados do seu falecido tio, Cecil Haroldo Jones. Com a morte do seu tio, sua mãe, Judith Jones, pediu-lhe que pegasse o álbum de fotografia deteriorado e o levasse para a casa de campo da família, em Nova Lima, onde o encontramos na exposição aberta ao público. Após a exposição, e já tendo informado a Raquel Jones de quem se tratavam as fotos encontradas no álbum, pedi que ela me explicasse o que sabia sobre o objeto. E ela me fez o seguinte depoimento:

Foi numa tarde de quarta-feira quando me vi revirando objetos antigos, esquecidos em uma baía de cavalo no sítio da minha família. Parecia ter encontrado uma enciclopédia muito antiga em meio a toda aquela bagunça, logo notei que não haviam lhe dado a importância que merecia. [...] George Chalmers tinha uma relação muito próxima com a minha família. Sua história com os Jones começa na Inglaterra, no País de Gales, quando Chalmers contatou meu bisavô Harold para trabalhar no processo de cianetação do minério na Mina de Morro Velho. Engenheiro químico, meu bisavô logo vislumbrou uma grande oportunidade na carreira e cruzou o Atlântico. Diferente dos outros ingleses, não retornou ao seu país após o fim do contrato de trabalho. Conheceu minha bisavó Alcinda e ali decidiu fincar raízes e constituir sua família na cidade. Um de seus filhos, Cecil Jones, meu avô, se tornou mais tarde superintendente da Mina, prefeito da cidade por dois mandatos e presidente do Clube Novalimense de futebol (JONES, R., 2023).

O álbum foi tutelado pela família Jones já há algum tempo e as últimas informações indicam que estava abandonado e perdido entre os objetos antigos da família. Provavelmente

a posse da coleção de fotos ocorreu por que tinham um relacionamento próximo dos herdeiros de Chalmers.

O inglês apresentou ao mundo um distrito mineiro, Congonhas do Sabará, iluminada pela abundância aurífera das minas do Morro Velho. Teve suas ações imortalizadas pelos seus empreendimentos, bem como influenciou a política brasileira com suas ideias e reflexões. Contudo, o seu álbum de fotografias exibiu algo ainda não estudado: os aspectos e vestígios da cultura inglesa do final do século XIX e início do XX a partir das imagens da sua vida privada, da sua família e empregados em terras mineiras. Perante estes caracteres singulares, não restaram dúvidas de que a coleção de fotografias do George Chalmers era um objeto de pesquisa a ser descortinado.

O fotógrafo Naum John dos Santos foi na residência de Raquel Jones em Brasília e fez 188 fotocópias incluindo, fotos juntas na mesma página, fotos individuais e fotocópias das capas. O álbum contém 154 fotografias, 62 páginas, para as quais propusemos uma divisão em nove temáticas, a partir de análises e inferências que fizemos das nossas impressões e do cruzamento com os relatos biográficos sobre Chalmers. Sugerimos a seguinte separação de fotos para estudo: George Chalmers, um homem de negócios em terras mineiras (1884 a 1928), com 10 imagens; lembranças de Lyme Regis: família Chalmers na Inglaterra com 20 fotografias; lentes contemplativas: montanhas, matas e rios, com 17 imagens; fotografias do trabalho operário e das obras industriais do Morro Velho, com 20 imagens; marcas da memória na Casa Grande: retratos intimistas, com 15 fotos; imagens alternativas da coleção de retratos, com 6 fotografias; relações de afeto: a relevante representação imagética dos cães, com 20 fotografias; a simbólica Jaguará: marcas de uma história, com 22 imagens; e por último a cultura de caça e pesca inglesa vitoriana entre nativos, rios e matas mineiras, com 20 fotos. O álbum e todas as suas fotografias constam como anexo, no final desta dissertação.

Temos como premissa que as imagens são objetos representativos da vida social, instituindo-se como mediação entre a tecnologia e as dimensões do olhar de quem produziu, de quem contempla a imagem que acabou de ser criada e de quem contratou o fotógrafo e foi fotografado. O artefato iconográfico apresenta uma nova porta de entrada para entendermos um pouco melhor o cotidiano do Chalmers. As representações identitárias apresentam rastros e sinais de práticas sociais da cultura vitoriana dos meados do século XIX.

Com este entendimento, anotamos que o álbum de fotografias do inglês não é somente mais um artefato da cultura material, não obstante, dentro deste objeto, dentro das páginas, encontramos vidas, memórias e histórias. Além disso, perante estes aspectos e pensando sobre a função de um álbum de fotografias na vida de um indivíduo, conjecturamos que o ato de

produzir e guardar fotos, nada mais é do que a ação de um colecionador de memórias e lembranças, que revelam momentos, situações e imagens constituintes do seu *ethos* existencial e de sua formação identitária.

Nesta perspectiva, conforme Blom (2003) temos a compreensão de que ser colecionador é estar disposto a superar limitações de espaço, para guardar itens de afetos e estar preparado para a não aceitação social daqueles que não compreendem a relação sentimental e existencial que possa haver entre um indivíduo e sua coleção. Em muitos momentos os colecionadores são taxados de antiquados, acumuladores e, por muitos, como mentalmente fora do padrão, por serem obcecados por objetos considerados supérfluos e corriqueiros. O ato de colecionar provoca prazer e alegria, ao contemplar e falar das coisas armazenadas.

Diversas proposições e interpretações estão em nosso olhar ao contemplar as fotografias e as páginas do seu álbum. Ao pegar uma fotografia para análise, pressupomos que a técnica utilizada pelo fotógrafo, os desejos do mecenas inglês, mais a paisagem, os objetos e seres vivos (pessoas e animais) contidos no cenário, são os elementos que originam as representações, as figurações de signos animados e inanimados encontradas nas fotos cunhadas.

Outro aspecto preponderante das imagens refere-se à autonomia que elas alcançam no decorrer do tempo, promovendo a criação de novos significados a partir de quem as contemplam. Todas estas prerrogativas advêm de práticas sociais, que se manifestam através de fotografias, que se movimentam no decorrer da história, instigando-nos a perguntar: Quais pensamentos carregam? Por que no decorrer do tempo novas revelações emergem?

Diante estas premissas, utilizamos pressupostos epistemológicos investigativos de Aby Warburg, Ervin Panofsky, Carlo Ginzburg, Georges Didi-Huberman, Jorge Coli e Etienne Samain; quais inferências identitárias do cotidiano do George Chalmers foram deixadas na sua coleção de fotos? Nesse caso, inicialmente empregamos o método iconológico de Erwin Panofsky² para compreendermos o que está contido nas imagens produzidas.

Apesar de a iconologia ter sido fundada por Aby Warburg, Panofsky foi um de seus grandes difusores. Etimologicamente, *iconologia* vem do grego: *eikon* (imagem) e *lógos* (estudo, discurso, ciência), portanto, ela é o estudo e interpretação das imagens. O método iconológico propõe a decifração de códigos opacos à primeira vista, pois a familiaridade com as imagens é escassa para uma análise completa. Por detrás dessa proposição, Panofsky apresenta três níveis: o pré-iconográfico, o nível iconográfico e o nível iconológico. No *pré-iconográfico*, denominado primário, abrange a enumeração dos personagens contidos na

² Erwin Panofsky foi um crítico e historiador da arte alemão.

imagem, a descrição da expressividade das formas visuais como um todo, incluindo a descrição das cores e variações das linhas utilizadas na composição. Segundo Panofsky (2009, p. 64-65), este nível do método busca a “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas”. No nível *iconográfico*, chamado secundário, apresenta a análise dos elementos simbólicos, interpretação das mensagens e significados que foram concebidos na obra de arte. Também procura reconhecer as alegorias, influências e inspirações, baseadas em aspectos socioculturais. O nível *iconológico* ou terciário é a etapa do exame do significado essencial ou conteúdo. Esta última categoria, de acordo com nossa perspectiva, torna-se subjetiva, a partir do momento que é impossível interpretarmos totalmente a visão de mundo do fotógrafo e os pensamentos dos fotografados.

Além disso, no decorrer do tempo histórico, as imagens emancipam-se e suscitam olhares e pensamentos diversos, que reelaboram a memória e os significados do momento da sua criação. Dentro dessa perspectiva, a abordagem fotográfica, por meio do método iconológico, permite-nos pressupor que as fotografias não são feitas somente para serem contempladas, mas também para serem lidas.

Conforme o próprio Panofsky³ a iconologia é a “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos”. Seria a análise e descrição do conteúdo da obra em referência ao momento histórico. No dizer do criador do método, o terceiro nível requer “uma faculdade mental comparável à de fazer diagnóstico” [...]. (PANOFSKY, 2009, p. 27).

Além disso, ampliamos nossos pressupostos com as novas releituras feitas do legado de Warburg para a História e História da Arte. Para o desenvolvimento da nossa narrativa analítica, utilizaremos das concepções de Aby Warburg⁴ que, dedicou sua vida a investigar sobre a função da criação figurativa na vida da civilização.

De acordo com Ginzburg⁵ (2002), que estudou os fragmentos epistemológicos deixados pelo referido teórico, foi elaborado por Warburg um conceito que possibilitava detectar elementos sobreviventes nas imagens, estes seriam as *Pathosformeln* — “fórmulas de *páthos*” ou “fórmulas patéticas”. Que para Warburg eram: “fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (2015a, p. 91). Este conceito foi utilizado pelo

³ Idem, p. 65.

⁴ Historiador de arte alemão, e célebre por seus estudos sobre o ressurgimento do paganismo no Renascimento italiano.

⁵ As “fórmulas do patético”, inspiradas na Antiguidade clássica e incluídas nas obras da Renascença para dar feição à paixão e ao movimento, forneceriam “testemunhos de estados de espírito transformados em imagem”, nas quais “as gerações posteriores procuravam os traços permanentes das emoções mais profundas da existência humana”. (GINZBURG, 2002, p. 45).

intelectual alemão ao analisar a influência da Antiguidade na arte renascentista. As fórmulas patéticas exprimiam formas de movimento, linguagem gestual e interioridade humana sensorial. Seriam elas a concatenação de uma sequência de ideias, permeadas por um movimento desencadeado pela paixão, pelos afetos e pelas emoções internas na criação da imagem.

Nessa perspectiva metodológica, averiguamos quais foram os afetos e emoções que Chalmers porventura transmitiu através das produções fotográficas. Conforme Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte, Warburg identificou nas obras de arte “grandes energias configuradoras”, “formas de expressão do ser do homem da paixão e do destino humano” (2013, p.174). Também compreendemos as fórmulas patéticas, conforme Samain (2012), relendo Didi-Huberman, como “o estado de coisas humanas vivas” que dialogam entre elas, nas imagens e conosco. Nem sempre estamos conscientes da existência das fórmulas patéticas nas fotografias, entretanto elas permanecem nos movimentos, acenos, amores, desprovidas de vontade e na tristeza. Esta perspectiva contribui para tentarmos identificar substratos, traços de visões de mundo, sentimentos, que contribuíram e deram vida às imagens do álbum de Chalmers. No conjunto das imagens do álbum de fotografia, atentamo-nos em apontar as práticas socioculturais e indícios das convicções mentais de Chalmers, que contribuíram para a formação das imagens.

A partir destas proposições conceituais e na busca de estudarmos coleções, álbuns, diversas imagens reunidas em um único suporte, devemos criar um espaço de reflexão que nos possibilite um distanciamento e um papel crítico. Se pretendemos entender as tensões, acessar a memória coletiva dos seres humanos, mesmo que a princípio os fragmentos encontrados sejam ininteligíveis, isso não significa que sejam impossíveis de compreensão. Etienne Samain (2012) apresenta pilares metodológicos que utilizamos para compreender a coleção de fotografias de George Chalmers. Suas releituras e reflexões sobre os pressupostos epistemológicos de Warburg indicam como ele utiliza o entendimento do teórico alemão sobre a existência humana, sua vida, nossas vidas e culturas:

A vida humana [...são...] circuitos e espirais de movimentos que se entrelaçam [...] são movimentos que se inserem [...] numa história. [...] Obras artísticas são, assim “formas”, condensações ou granulações de movimentos que se apelam e conversam. [...] Não podemos, desse modo, desconhecer o incansável trabalho da memória humana, menos ainda subestimar o peso de memória que as imagens carregam e veiculam. As imagens se recusam a dizer o que pensam porque pensam de outra maneira do que a nossa. [...] Warburg [...] buscava desvendar, através das formas mais expressivas – patéticas e passionais – da história, o sentido profundo da nossa própria marcha humana.

A arte era, para ele, a maneira de entender nossa humanidade (SAMAIN, 2012, p. 78).

Ou seja, os movimentos da vida social se entrelaçam na história, criam imagens com memórias e com sentimentos humanos. A partir dessa perspectiva, abordamos o conjunto de fotos por páginas do álbum de Chalmers, fazendo uma analogia com peças de um quebra cabeça, reunidas em uma só página, provocando-nos a ouvir o que elas têm a nos falar. Existem várias formas de leitura de uma coleção de fotografia. Utilizamos aqui como alegoria a leitura de um livro com seus múltiplos significados. Cada página contém várias informações, desde o papel até os recortes fotográficos fixados e agrupados, inumeráveis formas de leitura. Cada ângulo e perspectiva fotográfica têm diversos aspectos. Em uma página, muitos sinais para interpretar no contíguo das imagens agrupadas. Além disso, os temas que podemos identificar em cada grupo de fotografias podem nos transmitir diversos apontamentos.

E para problematizar ainda mais a análise das imagens, as páginas do artefato, aliadas uns às outras, formam uma coleção, um álbum imbuído de várias significações dispostas, para serem interpretadas. Essas perspectivas nos conduzem na busca por anotações possíveis, concernentes ao conjunto de imagens, organizadas e reunidas por páginas. Além disso, sob uma outra ótica, ressalvamos ao mesmo tempo as minúcias de cada foto da lauda. Pois, quando aferimos cada fotografia individualmente, ampliamos nossos horizontes e provocamos um universo de variações explicativas de signos e significados contidos em cada imagem. Por isso, nossa análise das imagens visa criarmos uma narrativa a partir dos elementos contidos em cada página. Como um livro, cada foto é uma frase, o parágrafo de uma história, de um todo que descreveremos e sobre os quais faremos apontamentos reflexivos.

No capítulo 1, no primeiro item, buscamos apresentar o George Chalmers dos jornais da época e dos relatos biográficos. São narrativas positivistas de memorialistas e de escritores, que escrevem com grande saudosismo e nostalgia. Em alguns momentos, observamos descrições mais privativas e pessoais da vida de Chalmers. Mas em grande parte, apresentam aspectos da importância do inglês para o desenvolvimento econômico, minerário e industrial, sempre focado no sucesso da *Saint John Del Rey Company*. É importante ressalvar o trabalho diferenciado, feito pelo professor Marshall Eakin, que mostrou uma visão imperialista e de prática lobista do superintendente Chalmers para com o governo brasileiro em busca de tratativas políticas e financeiras que beneficiassem o Morro Velho. Já no segundo item apresentamos características físicas do álbum de fotografias, com a sua deterioração no decorrer do tempo. No item *Identidades construídas: práticas sociais e coleções de fotografias*, exibimos nossos pressupostos metodológicos analisando conjuntos de fotografias por páginas

da coleção de fotos. Buscamos demonstrar que cada uma das páginas contém várias fotos que, juntas, nos propõem leituras da visão de mundo do inglês, do fotógrafo e de todos os objetos e coadjuvantes contidos na fotografia. Além disso, inferimos que as imagens se tornam emancipadas, de forma a propor novas leituras de acordo com as mudanças provocadas dentro do tempo histórico. Além disso, anotamos que o contexto histórico, os cenários criados e as paisagens revelam aspectos da imagem que muitas das vezes podem passar despercebidas. Já no último item do capítulo 1, intitulado *Lembranças de Lyme Regis: família Chalmers na Inglaterra*, agrupamos as fotografias que supomos ser as mais antigas do álbum. São retratos de família (esposas, filhos, parentes e amigos), feitas em cenários criados em Lyme Regis, a terra natal de Chalmers na Inglaterra. Nesta parte procuramos indicar o que ele valorizava e achava importante registrar. Destacamos, através da descrição das imagens: as vestimentas inglesas, a valorização da família, a paisagem natural (sempre com o cão, membro da família) na casa onde viveu sua infância. Neste tópico inferimos, com nossas análises das fotografias, que os primeiros signos identitários que formaram socialmente Chalmers foram neste ambiente.

No capítulo 2, *Entre retratos e recortes em Nova Lima dos Ingleses*, fizemos leituras da construção visual das fotografias, sempre ressaltando as possíveis inferências do mecenas, bem como, apontando a técnica usada na produção das fotos. Para isso foram narrados relatos dos primórdios de Nova Lima e do Morro Velho, locais onde presumimos terem sido feitas a maioria das fotos. Não obstante, dividimos o capítulo em três tópicos: *Lentes contemplativas: montanhas, matas e rios; Imagens do trabalho operário e das obras industriais do Morro Velho; Marcas da memória na Casa Grande: retratos intimistas*. Em todo nosso trabalho indicamos elementos culturais nas imagens que apontaram para as práticas sociais exercidas pelos ingleses da Era Vitoriana do século XIX. A visualidade da natureza contida nas fotos, a produção imagética do trabalho no Morro Velho em meio à mata, os retratos intimistas produzidos na sede da empresa, na Casa Grande, tudo isso apresentam arquétipos, costumes, hábitos e curiosidades de um imperialista inglês, com sua família em terras estrangeira.

No último capítulo, *Representação figurativa da masculinidade imperialista inglesa entre o século XIX/XX em terras mineiras*, contemplamos as imagens da representação imagética dos cães, fotos da simbólica Jaguará e da cultura de caça e pesca inglesa vitoriana. No intuito de compreendermos melhor a construção das fotografias e procurando corroborar o que já havíamos demonstrado nos capítulos 1 e 2, tomamos a prática de análise comparativa de pinturas oitocentistas com as fotografias para apresentar nossas conclusões. Além disso, utilizamos, por diversas vezes, as fotografias, para apresentar elementos e possíveis orientações do fotógrafo, como de Chalmers, na produção iconográfica. Não obstante, muitas das nossas

leituras provocaram novas perspectivas de interpretar as imagens de um álbum que por décadas ficou abandonado e esquecido.

Capítulo 1 – O Álbum descortinado: as concepções do seu idealizador

1.1 – O George Chalmers que todos conhecem

Os estudos historiográficos têm testemunhado a utilização das representações fotográficas como objeto de análise, pois a cultura é um conjunto de signos e significados compartilhados entre os homens, e a fotografia é fruto da produção cultural dos homens. Segundo o antropólogo e fotógrafo Milton Guran (2008, p. 12):

O processo de comunicação social é, atualmente, dominado pela imagem: até para escrever, entramos em uma imagem e dialogamos com “ícones”. Portanto, creio que não haja mais, no campo das ciências sociais, quem não veja a fotografia – e as imagens em geral – como um objeto (tanto físico quanto de estudo) capaz de revelar aspectos fundamentais dos fenômenos sociais. Isso porque a fotografia, sobretudo a de caráter documental, representa sempre um aspecto relevante da vida social.

Para tentarmos elucidar os pontos opacos das fotografias, recorreremos aos trabalhos biográficos referentes a Chalmers com o intuito de cruzar informações e interpretar o contexto histórico que levou o inglês a desejar fotografar aspectos da sua vida privada. Buscamos averiguar se existem informações que não foram exploradas ou detalhes que não passaram por análise. Cabe destacar que o conjunto de escritos e narrativas que selecionamos foram produzidas em momentos diferentes; consistem em reportagens jornalísticas da época em que o inglês viveu em Minas e por relatos de sua vida feitas após sua morte por escritores que se propuseram a resgatar a sua biografia.

Na procura por autores que escreveram sobre George Chalmers, encontramos cinco livros e reportagens em português e inglês que o mencionam por meio de frases e parágrafos informativos, referentes ao seu exercício como superintendente da mina do Morro Velho, como empresário e empreendedor. No intuito de compreender os marcos simbólicos, suas ações e as influências da sua visão de mundo, procuramos as motivações que trouxeram tanto impacto para a sua história. Para isso, traremos novas informações e interpretações advindas dos estudos das narrativas para obtermos um olhar mais criterioso, de como Chalmers, sujeito de um universo masculino inglês do século XIX, era representado nas imagens do seu álbum de fotografias.

A primeira forma de escrita que encontramos foi a jornalística. Fazendo uma pesquisa, utilizando o nome completo do inglês na *Hemeroteca Digital Brasileira*, encontramos 120 ocorrências em jornais de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Quando fizemos a pesquisa

somente com o sobrenome “Chalmers”, o número de referência, que a plataforma digital nos aponta passa de 5 mil ocorrências. Haja vista que o inglês era muito referido como Jorge Chalmers, Dr. Chalmers, G. Chalmers ou Mr. Chalmers, é possível que parte das ocorrências se refira, de fato, a ele.

Sua atuação, no final do século XIX, como gestor, com tecnologia industrial inglesa à sua disposição, transformou a extração aurífera da *St. John d’El Rey Mining* na maior da América do Sul. Destacando-se pelos rendimentos econômicos dados à empresa, ocorreu uma atração mútua entre os políticos e ele. Não demorou muito, e essas relações corporativistas e clientelistas tomaram conta das páginas de jornais, de 1889 até 1928. Em uma amostragem de 17 reportagens, todas retrataram Chalmers como homem de poder, autoridade, empreendedor inglês de qualificação técnica, científica e administrativa. Sujeito dotado de gentileza, civilidade com a elite política. Um *gentleman*, filantrópico e generoso para com as causas nobres.

A primeira reportagem que chama a atenção, encontrada na Hemeroteca Digital, foi a do jornal mineiro *A Ordem*⁶, de 1892, que o descreveu como: “o distinto Sr. G. Chalmers, zeloso e dedicado superintendente”, que estava ajudando na organização de exposição dos minérios da Morro Velho em Chicago, nos EUA. O uso dos adjetivos qualitativos para se referirem ao gestor do Morro Velho foi algo rotineiro na imprensa da época. Já na *Revista Industrial de Minas Gerais*, de 1897⁷, o jornal começa narrando que o Morro Velho não seria o mesmo sem o “[...] ilustre engenheiro Sr. G. Chalmers [...]”. Esta é a nota biográfica mais antiga sobre ele. A partir dos dizeres elogiosos dos primeiros escritos, o texto começa a descrever a história de George Chalmers pelo seu nascimento e formação acadêmica. Depois, passa a relatar os desencontros administrativos e financeiros que a *St. John d’El Rey Mining* passou, de 1867 até a chegada do inglês em 1884. Refere-se ao desabamento da mina em 1886 e a recuperação da mina através das ideias inovadoras do seu superintendente. O texto se utilizou de expressões elogiosas para aludir à figura de Chalmers. Vejamos um exemplo, no qual o escritor exprime a sua capacidade em contornar a situação de desabamento da mina e reerguê-la:

⁶ Mineração do Morro Velho. **A Ordem**, Ouro Preto, ano IV, n. 185, 9 de dezembro de 1892.

⁷ MEDRADO, Alcides. Minas, metallurgia, engenharia, viação, obras públicas, manufacturas, artes mechanicas, hygiene, electricidades, ciencias, indústria, agricultura, commercio, finanças, estatísticas, geographia, viagens, associações, immigração e colonização: G. Chalmers. **Revista Industrial de Minas Gerais**, Ouro Preto, ano 5, n. 36, 30 de dezembro de 1897.

Para dar uma ideia desta incomparável diligência, tão brilhantemente desempenhada, basta pensar no esforço da mentalidade, que lhe foi mister empregar por imagens, adivinhando as entranhas recônditas da serra. (1897).⁸

Na Primeira República, era rotineiro noticiar os interesses públicos estatais entremeados com interesses privados. Chalmers vivia sendo noticiado nos jornais devido a suas relações empresariais e políticas com as autoridades governamentais do nosso país. Vejamos abaixo a narrativa dada pelo jornal, referente à visita do presidente Campos Sales a Chalmers, no Morro Velho:

A entrada da povoação a um pórtico embanheirado, sobre a qual está escripta [...] Welcome. [...] Com uma grande varanda de lado a lado abrigada por um alpendre corrido sustentado por colunas de madeira, e literalmente cobertas por trepadeiras. É a *Cottage* de Mr. George Chalmers, o engenheiro chefe, o diretor supremo dos grandiosos trabalhos da mina do Morro Velho pertencente a *St. John d'El Rey Mining Company limited*. [...] Pelas paredes, grandes gravuras inglesas, uma representa a coroação da rainha Victoria e a outra o seu casamento com o príncipe Alberto. [...] logo a entrada um pequeno museu minerológico; exemplares de esqueletos e caveiras de pequenos quadrúpedes. [...] mais atrás uma bela piscina de uns 15 metros de comprimento, por uns 3 de largura, com águas correntes. Ali que mr. Chalmers se banha e nada todas as manhãs e sempre que sae do interior da mina. Mr. Chalmers, homem de 43 anos, alto, magro, nervoso e ágil, corado, de bigode loiro cahido, tipo de genuíno inglês, faz honras da casa. [...] Guiados por Mr. Chalmers, que é levipede e anda como um galgo chegamos rapidamente [...] onde o minério é reduzido a pó e o ouro separado. Mr. Chalmers andava pelos machinismos como se atravessasse com pressa. Mr. Chalmers explica ao presidente os machinismos, berrando, mas o presidente nada ouve, percebe-lhe como eu, com o mover dos lábios e segue-o.

O trato dado a Chalmers pelos jornais criou, para a época, e de certa forma para a posteridade, a ideia popular da figura de um homem importante, bondoso, ilibado, que construiu uma cidade e seu povo.

A relação corporativista entre o superintendente e o governador Silviano Brandão era explícita e sempre noticiada em jornais. Outra visita a Morro Velho e a George Chalmers que teve repercussão midiática na época foi a do presidente Rodrigues Alves. Na coluna *Excursão Presidencial*, do jornal carioca *Correio da Manhã*⁹ (1904), foi narrado o seguinte relato:

As 10 horas da manhã, chegamos à estação de Honório Bicalho. Os presidentes da República, de Minas e a comitiva foram recebidas pelo sr. George Chalmers. A todas as pessoas que faziam parte da comitiva a diretoria da companhia Morro Velho distribuiu lindas estrelas de prata [...] As dos presidentes da República e de Minas eram de ouro com um pequeno brilhante

⁸ MEDRADO, op. cit.

⁹ Excursão presidencial. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1151, 7 de agosto de 1904.

diamantino ao centro. [...] Sr. Chalmers ofereceu igualmente aos convidados um elegante livrete impresso, narrando a história da sua companhia. Os ofertados aos Drs. Rodrigues Alves e Francisco Salles tinham as capas de veludo verde. [...] A vila que conta com uma população de dez mil habitantes estava toda enfeitada. A maioria dos seus moradores são empregados do Sr. Chalmers. [...] nos apeámos no esplendido parque do Sr. Chalmers. [...] nos encaminhamos para a sala destinada à *toilette*, onde a nossa espera, os criados escovavam as nossas roupas, repletas do pó da viagem [...]. [...] no jardim uma banda de música tocava incessantemente lindos trechos. Toda comitiva foi fotografada em grupo.

Assim, o inglês não só influenciou na aplicação de leis e regras políticas para o setor de mineralogia e industrial, mas também no setor agrícola e automotivo, através de experiências em sua fazenda da Jaguará. No *Jornal do Brasil*¹⁰ (1896), é mencionado o número do processo de patente da invenção de uma máquina de beneficiamento de minério aurífero, criada por George Chalmers e pelo engenheiro Frederik Louis Wilder. O fato aqui evidenciado, através das diversas reportagens, refere-se à presteza de como Chalmers era mencionado nos meios de comunicação brasileira, o que de certa forma impactou na composição identitária de Minas Gérias e da cidade de Nova Lima.

Apesar deste estereótipo heroico, construído e sedimentado, havia algumas notícias que o trataram de forma pejorativa. O jornal mineiro *Pharol*¹¹ (1904) noticiou um conflito entre Chalmers e operários do Morro Velho. Vejamos:

São da Onda de Sabará as seguintes linhas: De Vila Nova de Lima nos remeteram três avisos impressos em português, espanhol e italiano, nos quais o superintendente da Mina do Morro Velho, sr. G. Chalmers, declara que os funcionários que não quiserem continuar a trabalhar, podem retirar as suas contas e retirar-se da Villa. De modo que o superintendente de uma companhia estrangeira entende que pode convidar os nacionais e estrangeiros a sair de uma vila. As nossas leis garantem residência a qualquer ponto do país, por isso o sr. Superintendente praticou um ato contrário as leis e que nem as próprias autoridades podem faze-las. [...] É verdade que o aviso do sr. Superintendente não foi executado por meio de força física, mas para quem sabe qual a influência absorvente que a companhia do Morro Velho, exerce em Vila Nova de Lima. [...] Convém que a autoridade procure desfazer a má impressão produzida em Vila Nova e fora desta localidade, afim de não se supor que entre nós não há liberdade de residência em qualquer lugar do país.

Na reportagem, também foi colocado o aviso do superintendente Chalmers, assinada em 4 de fevereiro de 1904, ordenando que os trabalhadores voltassem ao trabalho com um aumento de 300 réis ou saíssem da cidade. Meses após estes fatos, o Morro Velho e Vila Nova de Lima

¹⁰ Será Verdade?! **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 833, 23 de julho de 1896.

¹¹ **O Pharol**, Juiz de Fora, ano 38, n 2023, 13 de julho de 1904.

receberam a visita do presidente Rodrigues Alves e do governador Francisco Salles, a convite do chefe da *St. John Del Rey* no Brasil. Tal visita contribuiu para demonstrar para aqueles que não se submetessem às suas ordens o grande prestígio que ele tinha perante as autoridades do país. Já em 1928, vários jornais do Brasil, como o *Jornal do Commercio*, *A Noite*, *A Esquerda*, *Wileman's Review* (RJ) e *Chácaras e Quintais* (SP) mencionam seu falecimento. Noticiam seus feitos para a mineração, a indústria e a agricultura.

A nossa pesquisa historiográfica sobre Chalmers e suas imagens têm indicado que, apesar do seu legado positivo para a sociedade novalimense e mineira, existem controvérsias que deveriam ter sido estudadas e registradas em sua biografia. Nos relatos biográficos póstumos, encontramos uma literatura que nos remete a um sentimento nostálgico e saudosista para com a época em que o superintendente viveu. Essa é uma forma de escrita na qual identificamos narrativas que relatam aspectos da vida pessoal, cotidiana, laboral do inglês. Os relatos foram feitos por Bernard Hollowood em 1955, Daniel de Carvalho em 1959, Frederico Moraes em 1963, Marshall Eakin em 1989, Ian Chalmers em 2008 e Victor Rodrigues em 2012.

Com esse material, começamos esta etapa analítica a partir do texto de Bernard Hollowood (1910-1981), que foi um escritor, economista inglês e cartunista. Para nosso estudo, interessa a publicação de 1955, intitulada *A história de Morro Velho*. Traduzido por Lúcia Machado de Almeida, o livro foi impresso e publicado na cidade de Londres, por Samson Clark & Co, Ltd., para a *St. John d'el Rey Mining Company Limited* em uma edição limitada. Há indícios de que o escritor foi contratado para narrar a história de Morro Velho de forma a não desagradar a companhia, tanto é que, já nas primeiras páginas do livro, o autor escreve a seguinte nota:

Ao escrever esta história, foi-me proporcionada tóda a assistência pelos escritórios da Companhia em Londres e Administração da Mina de Morro Velho. Visitando o Brasil em 1953, tive oportunidade de conversar com Mr. L. E. Langley, Diretor-Gerente, Mr. W. R. Russell, Mr. G. P. Wigle, Mr. A. L. Yarnell, o atual Superintendente, Mr. A. G. N. Chalmers, e outros altos funcionários, antigos e atuais. Foi-me facultado examinar os relatórios anuais da Companhia, assim como os artigos e conferências pronunciadas por diversas autoridades no assunto [...] (HOLLOWOOD, 1955, p.5).

Cabe aqui destacar que os escritos sobre a vida de George Chalmers registrados por Bernard Hollowood são os mais antigos encontrados, em formato de livro. Já na introdução é descrito que, entre os treze superintendentes até 1959, o inglês sobressaía como “figura invulgar” que conseguiu organizar a empresa. O autor destaca todos os empreendimentos de grande porte promovidos por Chalmers. Ainda sublinha que o inglês instituiu os princípios básicos de comportamento e disciplina que regiam a comunidade inglesa de Morro Velho.

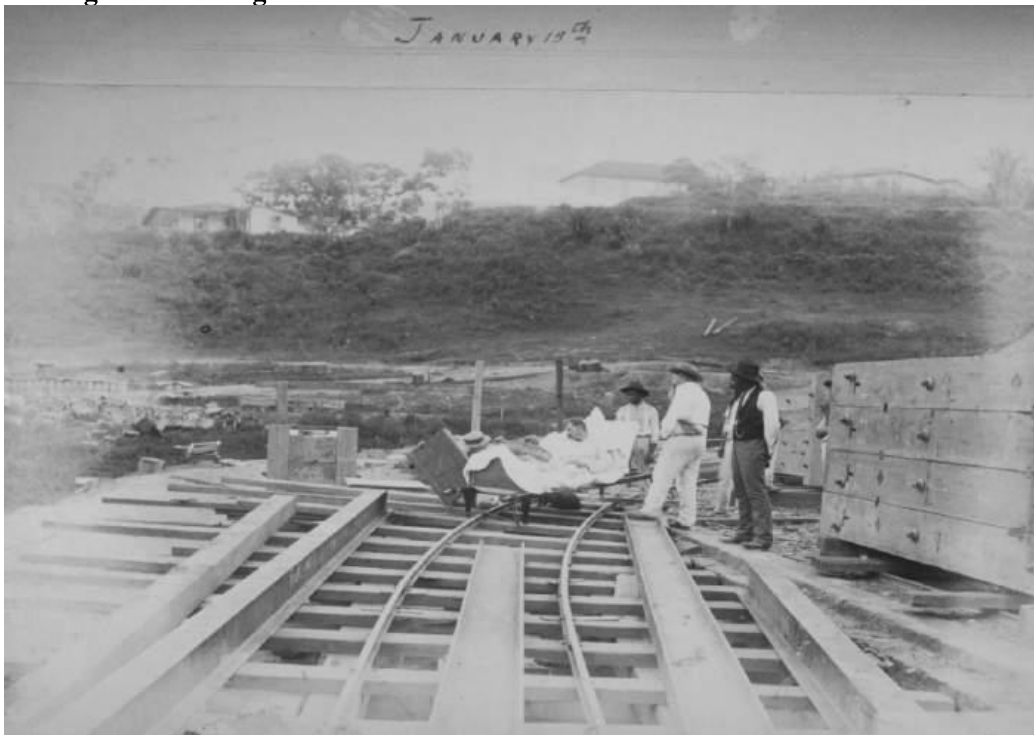
Em seu livro, Hollowood dedica o capítulo cinco para descrever aspectos da personalidade e da gestão de Chalmers. Segundo o autor, o inglês foi um homem de “qualidades notáveis, prodigiosa atividade, expediente, espírito inventivo e coragem” (HOLLOWOOD, 1955, p, 55). Em seu entendimento, Chalmers inspirava respeito e salvou a Morro Velho, nos seus 43 anos de administração. Além disso, o autor se deteve em comparações que Chalmers fazia entre o trabalho do europeu em detrimento ao trabalho do brasileiro. Entendemos que os registros do Hollywood indicam que Chalmers achava que os trabalhadores europeus eram mais comprometidos do que os brasileiros e que, devido a essa situação, o superintendente enxergava a necessidade de premiar os brasileiros por comparecerem ao trabalho e para incentivá-los a se afeiçoarem ao trabalho na mina.

Outro escritor ao qual dedicamos nossa atenção é Daniel Serapião de Carvalho. Nascido em Itabira em (1887-1966), foi para Belo Horizonte estudar na Faculdade de Direito e trabalhou como diretor e redator em vários jornais, a partir de 1906. Publicou vários livros sobre assuntos diversos. Em nosso levantamento, destacamos *Novos estudos e depoimentos*, de 1959, publicado pela Editora José Olympio. Do capítulo 12 ao 14, o autor escreve sobre acontecimentos que considera importantes, referentes à Mina do Morro Velho e a George Chalmers. O texto é baseado na descrição daquilo que ele testemunhou e ouviu sobre a era Chalmers. No capítulo 12, intitulado *A Mina de Morro Velho e um grande superintendente*, ele relata que as finanças da *St. John Del Rey Mining* eram superiores àquelas da província de Minas Gerais. Diante de tal fato, para pagar o funcionalismo público, o governador Silviano Brandão preferiu pegar empréstimo financeiro com a Morro Velho, na gestão de Chalmers, do que se comprometer com o Banco do Brasil. Em sua compreensão, isso se deu pela respeitabilidade que os ingleses tinham com o governo mineiro. Seu relato desperta no leitor uma sensação de que o escritor tinha sentimentos de admiração pelo Chalmers, algo que se reflete na forma de conceber o inglês e seus feitos em terras mineiras. Esse fascínio que o biografado produz no biógrafo pode ser percebido nos muitos adjetivos saudosistas que colocam o inglês fora de qualquer incerteza moral.

Na sequência, outra referência bibliográfica analisada é a de Frederico Morais. Um jornalista, curador e historiador da arte brasileira, nascido em Belo Horizonte em 1936. Em 18 de agosto de 1963, o autor escreveu uma matéria para o jornal *Estado de Minas*, com o seguinte título: *Eles construíram Minas: George Chalmers, um inglês com vontade de ferro, constrói uma mina de ouro*. A reportagem foi escrita em uma página de jornal completa, contendo uma fotografia de Chalmers. O colunista destaca que a figura de Chalmers em Nova Lima adquiriu a dimensão de um mito e narra como o inglês veio para o Brasil em 1884 para fechar a mina,

que já havia sofrido incêndio, enchente e que em 1886 sofreria um desmoronamento. Mas, em vez de fechá-la, o novo superintendente a transformou na maior mineração do mundo. O autor descreve como o inglês se levantava às seis da manhã, acompanhava todos os setores em atividade, a construção dos novos empreendimentos, circulando por 40 km em fiscalização. Certa vez, mesmo com a perna quebrada, trabalhava em uma maca na empresa, indicando uma obsessão pelo seu ofício. Em visita ao Centro de Memória da Anglo Gold Ashanti, é possível ver a mesma maca da fotografia, em exposição, feita de madeira envernizada com fibra natural trançada, na parte do encosto. Corroborando o relato de Moraes, temos uma imagem que apresenta o inglês indo trabalhar numa maca.

Figura 3 - George Chalmers acamado visitando uma obra no Morro Velho



Fonte: TRAVASSOS, 2012. Universidade do Texas (EUA); Acervo Nettie Lee Benson Collection.

No primeiro plano da imagem, ao centro da fotografia, vemos uma maca, feita de madeira, com cordas amarradas nos apoios da frente e de trás. Ainda sobre a figura 2, Chalmers encontra-se sentado, com as pernas esticadas, coberto com lençol e vestes brancas. O inglês observa um homem ajoelhado, pouco visível na foto, por estar ao lado da padiola, com uma placa de madeira nas mãos, aparentemente com uma folha de papel sobre ela. Notamos, atrás de Chalmers, um homem negro, com olhar fixo no papel que está encostado na placa de madeira, com roupas claras, porém sujas, e utilizando um chapéu preto. Possivelmente este indivíduo, pela sua posição na imagem, é um dos carregadores da padiola. Ao lado da maca, há

um homem, possivelmente de meia-idade, de vestes brancas, moreno, de barbicha grisalha e chapéu aparentemente marrom. Atrás do senhor de barbicha, encontra-se um jovem negro, de chapéu preto, camisa clara, calça xadrez cinza escuro, calçado, com colete preto e com um cordão que vai a um pequeno bolso, aparentemente de relógio. Menos perceptível na imagem, ao lado do jovem de colete, um outro jovem negro, de roupas claras e descalço. Mais escondido na foto, vemos o perfil de um homem, moreno, de roupas claras, com chapéu, naquilo que cremos ser um enorme caixote de madeira.

Ainda mais ao fundo da fotografia observamos, de perfil, com calça clara e de sapatos, um homem de costas para os demais. Não sabemos quem são as outras pessoas que aparecem na fotografia, apenas conjecturamos, pelo contexto histórico da época, que os negros eram escravos libertos, ou filhos de alforriados que trabalhavam no Morro Velho. No segundo plano, notamos um local que está em obras, com trilhos, barras de ferro, muita madeira, caixotes espalhados e um campo de grama em declive. Observamos, no pico de um morro, junto à vegetação rasteira, três casarões em estilo inglês.

O propósito de fotografar Chalmers naquela situação, leva-nos a supor a ideia de cristalizar um homem dado às responsabilidades, que mesmo debilitado não foge de suas obrigações. Essa perspectiva vai de encontro às reportagens da época. Um inglês, que fazia convites e recebia políticos e empresários, que promovia recepções, presenteava os convidados, agenciava cerimônias, apresentava a mina e as tecnologias aplicadas na empresa. Além disso, Morais também aponta que o inglês buscava apoio dos empregados, por meio de investimentos em melhores condições de trabalho: aumentando o salário, criando o sistema de refrigeração e o trem elétrico para transporte de carga e pessoas.

Outra forma de retratar a biografia de um sujeito é através da escrita crítica, que busca indicar as falhas e os erros do biografado. Em nossas pesquisas encontramos poucas referências neste sentido, concernentes a Chalmers. Até aqui, deparamo-nos somente com as duas reportagens citadas acima e a análise do professor e historiador Dr. Eakin, da Universidade Vanderbilt, nos Estados Unidos, apresentando o superintendente como homem intransigente, passível de cometer erros.

Na pesquisa de Eakin, há indicações de posturas imperialistas britânicas advindas das ações do Chalmers. Dentro desta perspectiva, os estudos de Eakin podem contribuir para possíveis interpretações biográficas de Chalmers. O pesquisador escreveu vários textos e lecionou cursos sobre História e estudos latino-americanos do período colonial e moderno. Baseado na sua tese de doutorado, ele lançou um livro intitulado *British Enterprise in Brazil: The St. John Del Rey Mining Company and the Morro Velho Gold Mine; 1830-1960*. Foi

publicado pela *Duke University Press*, em 1989, não havendo edição do livro em português. Nesse livro ele analisa a história do Morro Velho e indica as ações de Chalmers que contribuíram para que as perspectivas inglesas fossem alcançadas.

Apesar de o livro discutir a visão imperialista inglesa e os avanços tecnológicos advindos da Morro Velho, há um destaque para o papel de Chalmers como precursor dessa evolução. Indica aspectos políticos corporativistas estabelecidos entre a empresa e o Estado de Minas Gerais, com alcance em instâncias federais. Analisa o impacto cultural do hibridismo entre nativos, ingleses, imigrantes e negros libertos, observando as diferenças sociais entre as comunidades escravas, operárias e britânicas. Ao mesmo tempo, assinalou como os políticos mineiros ansiavam em fazer parcerias com o Morro Velho.

Em diversas partes do livro, o autor pondera as decisões do superintendente, indicando supostas características da sua personalidade, apontando para o seu resolutivo ativismo político em prol da *St. John Del Rey Company* e de seus interesses pessoais. Eakin, por exemplo, apresentou as estratégias corporativistas utilizadas para isentar a mina de taxas governamentais, e as razões que levaram Chalmers a criar diversos empreendimentos no Morro Velho para torná-la independente das instâncias governamentais brasileiras. Mencionou também os diversos rastros encontrados nos documentos da empresa que colocam George Chalmers como o idealizador, projetista e conhecedor técnico que transformou a mina em referência de extração aurífera mundial.

Segundo Eakin, enquanto especialistas em mineração, engenheiros e a direção londrina desdenhavam das ideias do inglês para reabrir a mina que desmoronara em 1886, Chalmers, através de seu esforço próprio, conhecimento técnico e com poder de convencimento, conseguiu alcançar seus objetivos. Abriu a Nova Mina, novos poços e engenho de britagem. Oficialmente a nova mina foi aberta em 1901, e após três anos, o Morro Velho bateu recorde de produção aurífera, corroborando a interpretação em torno do sucesso profissional de Chalmers, no início do século XX.

A figura 3 apresenta um funcionário não identificado junto com Chalmers e o presidente Tendron, da *Saint John Del Rey Company*, de colete, blusa branca de manga e bengala. Tendron veio da Inglaterra, a mando dos acionistas, para fiscalizar e prestigiar o efeito prático dos investimentos na construção da nova mina do Morro Velho. Desta imagem, provavelmente, foram produzidas diversas cópias. Pois ela é uma fotografia já conhecida e utilizada como forma ilustrativa em vários livros que narram histórias sobre a Morro Velho e George Chalmers.

Figura 4 – Chalmers e outros na entrada da Mina do Morro Velho



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida

Com relação à manutenção de funcionários, o autor descreve que Chalmers sempre teve dificuldade para fazer o recrutamento. Afinal, o relacionamento dele com os funcionários e operários era conflituoso. Segundo o escritor, os funcionários espanhóis e italianos da região do Mediterrâneo eram líderes de greves e foram ameaçados por Chalmers. Ele colocou agentes infiltrados nos movimentos para denunciá-los.

No quesito tecnologia, no período da Primeira Guerra Mundial, Chalmers transformou a Mina do Morro Velho na mais profunda do mundo. Para conquistar essa marca, a mina foi perfurada a mais de dois mil metros de profundidade a 50 graus Celsius, criando assim, a necessidade de um sistema de refrigeração e ventilação para a exploração aurífera. Com o aumento das operações da empresa, o inglês edificou oficinas elétricas e mecânicas para a manutenção de máquinas e fábrica de tijolos para construir casas para os operários. Com a expansão, um novo desafio surgiu: o transporte de carga da mina, que ainda era feita em mulas até a estrada ferroviária nacional. Em prol da eficiência, otimização de tempo e redução de custos, foi criado o bonde elétrico idealizado pelo inglês, o primeiro da América Latina, que ligava o Morro Velho à ferrovia nacional, em Honório Bicalho, transportando cargas e pessoas.

Além do fornecimento da sua fazenda, comprou florestas para suprir a demanda de madeira e carvão. Adquiriu bacias hidrográficas para fornecer água e energia elétrica para os

processos da empresa. Não dado por satisfeito, comprou fazendas para fornecer alimentos à companhia e criou o departamento imobiliário da empresa para gerir as aquisições do Morro Velho. Na década de 1950 a *St. John* era uma das maiores proprietárias de terras da área central de Minas Gerais e, atualmente, a Anglo Gold, detentora da Morro Velho, é herdeira da maioria das terras do município de Nova Lima, que tem sua área maior do que a capital Belo Horizonte.

Dentro das suas diversas visões empreendedoras, Chalmers convenceu a diretoria em Londres a comprar terras ricas em minério de ferro, adquiriu e plantou milhares de eucaliptos, crendo na queima para fazer carvão vegetal, que seria usado para fundir minerais e fazer chapas de aço para serem vendidas na Europa. Vários estudos preliminares foram feitos, visando o uso de carvão vegetal e energia elétrica na fundição de ferro e aço. Para decepção de Chalmers, a diretoria da *St. John* decidiu não prosseguir com o projeto, pois os acionistas acreditavam ser inviável. Parafraseando Eakin, o “reinado de George Chalmers” em Morro Velho coincidiu com a Primeira República brasileira da política dos governadores, regida pela política do café-com-leite de São Paulo e Minas Gerais.

No mesmo período, Belo Horizonte se tornou a capital de Minas, que é limítrofe com Vila Nova de Lima, onde se encontrava a mina do Morro Velho, a vinte quilômetros da capital. A companhia era cartão de visita dos políticos mineiros para com os outros entes políticos da República. Em tempos de práticas cada vez mais intervencionistas através de imposto e tarifas, isso exigiu da empresa o uso do ativismo empresarial para com o Estado brasileiro por parte de Chalmers. De acordo com o professor Eakin (1989, p.61), “[...] a reputação de Chalmers como construtor e lobista, e a mentalidade modernizadora de uma elite de mentalidade europeia atenuaram os possíveis conflitos da *St. John* com o Estado brasileiro”¹². A análise feita pelo escritor vai ao encontro das reportagens referidas acima, concernentes às gentilezas do superintendente para com os agentes políticos que corriqueiramente visitavam o Morro Velho em busca de relações corporativistas com o inglês. Para Eakin (1989), apesar de Chalmers não gostar da alta sociedade e de se expressar em português, cultivar laços com figuras empresariais e políticas era necessário para a Morro Velho manter-se lucrativa. Nas perspectivas historiográficas do pesquisador americano, George Chalmers representou um sujeito obstinado pelo trabalho, focado em transpor sua visão de mundo empreendedora para práticas concretas e objetivas. Longe de uma narrativa saudosista, o professor Eakin não buscou apresentar um superintendente politicamente correto, mas um homem disposto a solucionar quaisquer empecilhos que se opusessem às suas ideias. Seja por métodos controversos como a política

¹² Tradução nossa.

corporativista para com agentes públicos, ou por meios intimidatórios para com a classe operária.

Outros exemplos da autoridade do inglês descritas no livro apontam que ele interferia até na vida particular dos seus funcionários. Foi sua a decisão de dispensar do serviço um funcionário inglês anglicano, porque se casou com uma brasileira católica, e isso era contrário à cultura religiosa inglesa. Afinal, o superintendente buscava manter a comunidade inglesa da Morro Velho vigiada e separada da cultura do povoado. De acordo com Ian Chalmers (2008, *passim*), neto de George Chalmers, seu avô tinha tanta consciência de seu prestígio, que a utilizou na companhia para garantir que um de seus filhos, Alexander Chalmers, assumisse a superintendência do Morro Velho em seu lugar no Brasil, como de fato aconteceu. Além disso, houve ainda a solicitação de que seu segundo filho, John William Chalmers, prestasse consultoria à *St. John Del Rey* em Londres.

A última referência biográfica publicada sobre George Chalmers é a publicação bilíngue intitulada *Nova Lima dos Ingleses: A história do pioneiro George Chalmers*, publicada em 2012 pela É Editora, de Belo Horizonte. Trata-se de um material financiado pela Lei de Incentivo à Cultura da Anglo Gold Ashanti, empresa que comprou a Mina do Morro Velho. A editora Júnia Carvalho e a coordenadora executiva Silvana Terenzi Neuenschwander representaram a Anglo Gold, gerenciando e organizando a publicação que se pauta, em sua maior parte, nos estudos e nas narrativas de Victor Rodrigues¹³. O escritor ajudou a fundar e coordenou por quase 15 anos o Centro de Memória e o Centro de Documentação da Anglo Gold Ashanti. Segundo Júnia Carvalho, Victor era um aficionado pela figura de George Chalmers e por seu legado para Nova Lima. A obra foi feita com um sentimento nostálgico e saudosista; trata-se de representar Chalmers como uma figura mítica, de suma importância para a existência de Nova Lima. Este é o único livro encontrado em nossos estudos que deu importância à influência inglesa em Nova Lima e à biografia cronológica do Chalmers. A partir da ideia do inglês como pioneiro, a obra versa, no capítulo um, sobre o alcance da cultura inglesa em vários pontos da cidade como, por exemplo: na arquitetura, na vida social e religiosa. Apresenta a origem do superintendente, de sua família, e características de sua personalidade baseadas nos escritos de Daniel Carvalho. Retrata a vida do inglês na Casa Grande (escritório e residência do superintendente da Morro Velho) e sua vida na Fazenda da Jaguará.

Observamos que, para escrever a biografia de Chalmers, Victor Rodrigues pautou-se basicamente em citações de Hollowood, Carvalho, Eakin, Ian Chalmers e nos relatórios anuais

¹³ Victor Rodrigues faleceu em 2009 e somente após sua morte seus escritos foram publicados.

da empresa daquele período. A utilização desses relatórios e de pareceres de outras instituições podem ser interpretados como uma busca por respaldar, por meio de dados, a capacidade técnica e inovadora de Chalmers. Além disso, a publicação é composta por referências documentais e bibliográficas referentes aos feitos de Chalmers no Morro Velho e seus impactos arquitetônicos na formação urbana de Nova Lima. Utilizou também várias fotografias, como artefatos meramente ilustrativos, sem um estudo interpretativo do que contém as imagens. Em nossa perspectiva, o livro cumpre um papel informativo, como uma coletânea resumida de vários registros já feitos sobre Chalmers.

Após a apresentação dos relatos referentes à vida de George Chalmers, destacamos que há sinais de cruzamento de informações entre os escritores. Aspectos evidenciados e atenuados entre os autores, rastros e características do biografado ainda não explorados, que nos propomos a analisar e reinterpretar, fazendo um paralelo entre os aspectos biográficos escritos com as fotografias de Chalmers e do mundo que lhe cercava. A descrição dos trabalhos elaborados por esses autores contribuiu para as nossas revisões interpretativas. Isso se configura como um de nossos substratos e pressupostos epistemológicos, utilizado para identificarmos, por meio do seu álbum de fotos do cotidiano, as criações figurativas¹⁴, os rastros, os traços da sua visão de mundo, seus valores culturais e sua personalidade, que tanto se faz presente na cidade. O exame das fotografias esclarece-nos detalhes ainda não esmiuçados, contrasta informações ainda não problematizadas e demonstra diferenças e semelhanças entre as imagens e os relatos escritos.

1.2 - Marcas do tempo: as caracterizações físicas do artefato

Tendo como premissa a análise da imagem, surgiram várias hipóteses em nossa mente. A primeira delas foi: qual a compreensão que temos de um elemento material que contém memórias e lembranças? Pois bem, o artifício imagético tem sua própria linguagem e expressões, que constroem acessibilidades, para interpretarmos as vivências encontradas nas fotografias. Não só as imagens, mas a capa, a contracapa, as páginas em branco, a deterioração por traças, as páginas oxidadas, o envelhecimento temporal por manuseio porta valores simbólicos e identitários que permitem vários diálogos. A coleção de fotografias é elemento integrador da constituição histórica. O artefato visual enuncia sentindo a realidades, instrumentaliza as práticas sociais, gera sentidos para compreendermos a cosmovisão de um indivíduo, de uma época e de uma cultura. A partir destas perguntas e perspectivas, é que

¹⁴ Conceito cunhado por Aby Warburg.

meditamos sobre o álbum de fotografias de Chalmers, sobre suas coleções iconográficas, que nos auxiliam a apreendermos a cultura material. Afinal de contas, os artefatos são parte dos seres humanos, são componentes indistintos das opções, ações e fatos históricos dos indivíduos. Compreendemos que os atos históricos do homem social incorporam indivisivelmente seus artefatos imagéticos. Porquanto as informações iconográficas, como a coleção de imagens, são fontes de interpretação do mundo dos sujeitos.

Nossas pressuposições sobre as diferentes formas de leitura do álbum de fotografias provocaram a necessidade de observarmos e fazermos considerações sobre os aspectos físicos do álbum pesquisado. Usando uma lente de aumento, objetivamos apresentar detalhes da degradação do artefato feito pelo tempo histórico, originário da poeira que escureceu a beirada das páginas e da deterioração proveniente da ação das traças sobre o papel. Observamos também rasuras, folhas descoladas e sujas, devido à ação do tempo. Além disso, os desgastes podem ter sido acometidos pelos diversos deslocamentos que provavelmente ocorreram com o álbum.

Figura 5 - Detalhe do álbum de fotografia de George Chalmers.



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Figura 6 - Álbum de fotografias de G. Chalmers de outro ângulo.



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida

Em relação à capa e à encadernação, percebemos elaborações artísticas, como as figuras de meninos alados na capa (Figura 6). Quanto às guardas (Figura 7), apesar da imagem ser abstrata, com mistura de preto, branco e cinza. É comum a utilização desse tipo de papel marmorizado em guardas de livros, ainda nos dias atuais.

Figura 7 - Detalhe da capa do álbum de George Chalmers



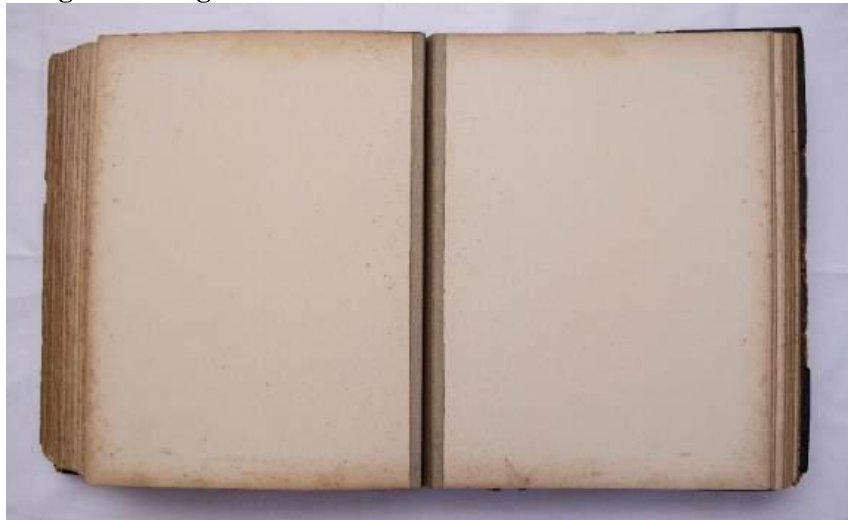
Figura 8 - Guardas do álbum de George Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

No final da encadernação, notamos páginas em branco (figura 8), com suas margens, empoeiradas e destacadas com cor levemente escurecida, pelo tempo. Outro aspecto físico que avistamos refere-se à oxidação ocasionada pela incidência da luminosidade sobre o papel.

Figura 9 - Páginas em branco no final do álbum de G. Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

1.3 - Identidades construídas: práticas sociais e coleções de fotografias

Com o intuito de inferir a presença de vários caracteres identitários no conjunto de fotos encontrados em uma página, vamos apresentar apenas algumas, por amostragem, e as demais vão aparecer em anexo. Dentro desta proposta, vamos indicar a análise de 8 páginas do álbum aberto, com seu conjunto de fotos.

Na figura 9 encontramos um conjunto de fotografias, de uma das páginas do álbum, com marcas da ação das traças sobre o suporte, aspecto amarelado devido a oxidação, e um remendo de papel parecido com uma fita adesiva colada ao centro. As duas páginas contêm quatro fotografias, três na horizontal e uma na vertical. Notamos que o conjunto de imagens indica a intenção simbólica de registrar o cotidiano dos cães na Casa Grande. No álbum há muitas fotos dos caninos; ao que tudo indica, o inglês tinha uma relação muito forte com a presença deles em sua vida. Chalmers era um filho da Inglaterra de meados do século XIX, que tinha como hábito cultural aristocrático a domesticação de animais.

A amostragem fotográfica abaixo representa os cachorros de Chalmers em ambientes diferentes da residência, fazendo parte do cotidiano da família. Há um cão no banco da varanda, com o cenário dos móveis e retratos da parede da sala no segundo plano. Avistamos dois cachorros de raça diferente do animal da foto anterior, brincando com a armadilha de caça no primeiro plano e mais ao fundo do ícone, avistamos vasos de plantas. Na última imagem do conjunto, observamos que o fotógrafo valoriza e registra os dois caninos olhando a paisagem das montanhas. Ao que tudo indica, para o colecionador de fotografias, os animais eram merecedores das lentes fotográficas da coleção de imagens, fazendo parte do *ethos* da sua existência.

Figura 10 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Dentre várias representações de cães no álbum, esta é a única que reproduziu a imagem de Chalmers carregando, apoiando um pequeno cão na lateral do seu corpo, pela sua mão. A fotografia, com pontos de ferrugem, ainda nos apresenta seu pequeno filho, Alexander Chalmers, sentado em uma cadeira de jardim trançada, com um cachorro no colo. Quanto ao aspecto iconográfico, sugerimos que os semblantes do inglês e do filho, suas expressões faciais sérias, introspectivas, remetem ao hábito de como as pessoas se portavam perante a máquina fotográfica. A vestimenta social configura a tradição da moda vigente da *Belle Époque* europeia.

Perante as observações feitas sobre a fotografia acima, compreendemos que as práticas socioculturais e as convicções mentais contidas em artefatos imagéticos exigem inferirmos que as fotografias estão vivas e tem algo a nos falar sobre os ícones existentes nas imagens, a respeito dos indivíduos contidos nelas e dos agentes que contribuíram para suas existências. Conforme Etienne Samain (2012), as imagens oferecem algo para pensar-nos, apresentam parte do real, condicionam nosso pensamento e tensionam nossa imaginação em um espaço de paixões, emoções, tristezas, bem como cobra-nos o entendimento de que as fotografias contêm múltiplas memórias. Elas são condutoras de pensamentos, mas também encaminham consigo um foco do objeto representado, que foi congelado com a técnica.

No caso das poucas fotografias de Chalmers publicadas, em muitos relatos biográficos, as imagens são usadas como ilustração do inglês como um homem ilustre, uma pessoa além do seu tempo, um *gentleman*, devido a suas ideias e práticas, colocadas em ação no Morro Velho. Essa perspectiva interpretativa é reducionista, pois ignora, nas imagens, o contexto, a paisagem e as outras pessoas e animais contidos nas fotos.

Figura 11 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Notamos que, de uma página para a outra, que a mudança temática é abrupta, como se fossem capítulos distintos de um mesmo livro, apesar de o enredo ser o mesmo. A imagem acima representa algumas das práticas sociais que traziam sentido à vida de Chalmers. Novamente observamos imagens na horizontal e na vertical, que nos levam a inferir que mais do que contemplar as imagens, o papel delas é simbólico, identitário. A tônica das imagens são signos identitários, que estão correlacionadas com o que lhe dava prazer. Para um colecionador, esse sentimento deve ser constante, memorial. Essas hipóteses que levantamos na nossa leitura das imagens acima nos conduziram a fazer, nos próximos capítulos, uma análise detalhada de várias fotos, separadamente, na tentativa de compreender como as imagens são a representação da visão de mundo de Chalmers e de todos aqueles envolvidos no ato fotográfico.

Ao considerarmos a coleção de fotografias do inglês, notamos que, apesar dos tópicos: família, cães, natureza, caça, pesca, trabalho, não há uma ordem cronológica e de assuntos por páginas e por elementos iconográficos. Em alguns momentos observamos uma ordem contextual de uma, duas páginas, ou temáticas, por assuntos e por elementos visuais. Mas, no geral, os conteúdos, o foco fotográfico, as paisagens, se modificam, voltam e retornam, de acordo com o gosto e a vontade de quem organizou o álbum. Dentro dessa premissa, inferimos que a estrutura organizacional das imagens é consequência das visões de mundo e das práticas sociais identitárias de George Chalmers.

A concepção e o estabelecimento das fotografias da forma que elas estão sendo apresentadas a nós, contém vestígios indicativos que foi o próprio Chalmers, um ente familiar achegado ou em um caso mais remoto, alguém conhecedor da sua vida que o fez. Conjecturamos que após a morte de George Chalmers, seu filho Alexander, que morava na fazenda Jaguara, ou seu neto Willian Chalmers (1921-2002), que vivia no Brasil e não deixou herdeiros, preservaram o álbum, que, de alguma forma, ao decorrer dos anos, encontrou refúgio na família Jones. Não obstante, após 15 páginas com assuntos e imagens diversas da coleção, o ímpeto em registrar os cães é evidenciado novamente. O foco e o primeiro plano das imagens é apresentar seus diversos caninos de raças diferentes em poses e ações diversas.

Figura 12 - Páginas do álbum de G. Chalmers - cães



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Temos entendimento de que Chalmers não queria meramente ilustrar seus cães na sua coleção de fotos, mas relatar detalhes dos seus companheiros. Neste conjunto de fotografias encontra-se o primeiro registro de data no álbum. No final da fotografia no canto esquerdo observamos que a foto foi feita em 12 de julho de 1903. É importante ressaltarmos que esta imagem foi a única encontrada no álbum com uma data oficial inscrita. Há ainda o peso do animal: seis libras e meia.

Figura 13 - Detalhe da figura 11 - foto do cão sendo pesado



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Mais adiante, na outra foto, o mesmo cão, curiosamente cheirando a pequena armadilha de caça que está sobre a mesa, em frente à entrada da varanda da Casa Grande. Nas outras duas fotos, houve a ocorrência de semelhanças entre as imagens, mas com uma discreta alteração, na distância espacial do ato fotográfico e na movimentação dos cães que provocaram diferentes poses fotográficas. No eixo central das imagens, avistamos uma mesa com uma pedra em formato geométrico, sendo exibidas as quatro raças de cães diferentes que o inglês tinha.

A figura 13 apresenta um conjunto de fotos que levou-nos a enxergar o contraste entre duas laudas do álbum. Em uma, observamos o registro fotográfico da natureza preservada, o cão descansando sobre a mesa e o reflexo do entardecer nas águas tranquilas. Na outra, um jantar de executivos na Casa Grande ao lado da destruição da mata para exploração minerária. No canto da imagem encontramos escrito o nome do fotógrafo G. Pinto e três supostos números não identificáveis. Tudo indica que foram coladas em formas e tamanhos diferentes com o objetivo de caberem dentro da página aberta. No sentido simbólico, as temáticas: contemplação da floresta, velejar em meio ao belo, o fiel escudeiro cão da Pomerânia, reunião de negócios e destruição da natureza estão contidas na lauda com os juízos e valores de quem as organizaram.

Figura 14 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Já as imagens abaixo apontam para a representação dos signos e valores que trazem sentido para a vida do dono; são amostras das suas práticas sociais. Nestas páginas foram exibidos Chalmers apresentando a sua obra empreendedora, um retrato de família, seus cães de estimação, sua família e seus animais silvestres enjaulados.

Figura 15 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

No decorrer do álbum, notamos este vai-e-vem de cenários, contextos aparentemente desconexos na forma de organizar os elementos visuais. Mas em uma outra perspectiva, estariam alinhados e unidos a partir das vontades e da história do seu próprio criador. De acordo com os relatos biográficos, Chalmers era caçador, criava cães, gostava de animais que entendia ser exóticos. Além disso era focado em apresentar as fotos dos seus empreendimentos, como forma comprobatória da sua gestão frente à empresa.

Quando retomamos os primórdios originários das imagens fotográficas, identificamos que parte deste processo advém do fotógrafo, que com sua habilidade deixa suas marcas nas fotos. Apesar disto, não podemos dizer que as imagens espelham as concepções mentais do seu criador. Primeiro, porque devemos levar em conta o contexto histórico, as pessoas e as paisagens, cheias de significações nas imagens. Além disso encontra-se também, nas fotos, os valores culturais do mecenas que deseja ser fotografado e que possivelmente indica o que deve ser registrado. E o terceiro aspecto é o ato emancipatório da imagem, que gera interpretações mentais independentes dos fatos condicionantes da técnica, do mecenas e do seu agente criador, o fotógrafo. De acordo com o historiador da arte Jorge Coli (2012, p.41):

[...] uma obra de arte condensa um pensamento, e que esse pensamento não é o pensamento do artista: é o pensamento da obra. [...] A arte não produz objetos, produz sujeitos. Sujeitos pensantes, que não pensam por palavras. Emitem significações, são significações silenciosas.

Ou seja, as imagens tem significações próprias que podem ser, até mesmo, contrárias aos objetivos arquitetados pelos fotógrafos e mecenas. Pois os códigos comunicacionais das imagens são diferentes dos que são feitos, em sua maioria, de códigos alfabéticos, narrativas gráficas e linguagem oral. Após a criação, a imagem fotográfica ganha uma certa independência do seu criador.

Por isso, ao analisarmos uma obra fotográfica, somente podemos conjecturar e inferir sobre os significados criadores naquela obra. Além disso, esta conjectura é possível porque o fotógrafo se utiliza de elementos técnicos, para criar imagens, na tentativa de materializar suas ideias. A partir destas colocações, procuramos interpretar a gênese das imagens da coleção do George Chalmers, sabendo que é admissível fazer inferências sem conhecer o fotógrafo. Em nossa pesquisa, buscamos intensamente quem registrou as fotografias da coleção. Todavia, não obtivemos muito sucesso. Encontramos seis fotos da natureza com a inscrição G. Pinto. Segundo o fotógrafo noalimense Celso Travassos Gomes e o médico e memorialista Ricardo Salgado Guimarães, essas inscrições referem-se a um fotógrafo português que andou por Nova Lima na época em que George Chalmers era superintendente do Morro Velho. Celso Travassos

ainda afirmou que foi esse português que ensinou seu avô Carlos Vitor Gomes a fazer fotografias. Diante da escassez de informações sobre o fotógrafo do álbum, focamo-nos em elucidar a técnica, a fim de apontar algum fragmento da informação deixada pelo produtor das imagens. Para isso, na busca de um olhar mais crítico quanto às práticas socioculturais congeladas nas imagens do álbum de fotografias de Chalmers, utilizamos a noção de paradigma indiciário, proposto pelo historiador Carlo Ginzburg (1989, p. 144), que procurou definir princípios metodológicos que garantam certo rigor às investigações centradas na manifestação da singularidade, dos detalhes, das pistas, dos resíduos possíveis de serem encontrados nas representações visuais. Nesse tipo de conhecimento, entram em jogo elementos imponderáveis como golpe de vista, intuição, pois até aqui, não identificamos quem é(são) o(s) fotógrafo(s) que produziu as imagens do álbum.

Sendo assim, compreendemos que o mencionado paradigma é premissa essencial para exercitarmos nosso olhar nos pormenores com o intuito de conjecturar quais as técnicas e as supostas intenções do fotógrafo na formação das imagens. A técnica tem um papel preponderante na formação das fotos geradoras de pensamento, pois as imagens fotográficas originam-se em um processo combinatório de elementos e pensamentos que utilizam um suporte para sua criação. Etienne Samain (2012, p. 30) diz que

[uma] máquina captadora de luz, jogos de lentes, diafragmas e obturador, uma placa sensível. Para se construir, precisou de uma pessoa, do seu talento, de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que viu, de enquadrar, de retocar e manipular. Para emergir, ela precisou da existência do tempo, do espaço, da luz e da sombra, das cores, das linhas, dos volumes, das formas, do ambiente, [...] da longa história de um assunto/motivo, [...].

As fotografias fazem parte das múltiplas formas comunicacionais dos seres humanos, por isso, o ato e o olhar do fotógrafo, como aspectos essenciais para a existência da fotografia, originam imagens figurativas no tempo e espaço. De acordo com Kossoy¹⁵:

Há um olhar e uma elaboração estética na construção da imagem fotográfica. A imaginação criadora é a alma dessa forma de expressão; a imagem não pode ser entendida apenas como registro mecânico da realidade dita factual. A deformação intencional dos assuntos através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação enfim de novas realidades tem sido explorada constantemente pelos fotógrafos. Neste sentido, o assunto teatralmente construído segundo uma proposta dramática, psicológica, surrealista, romântica, política, caricaturesca etc., embora fruto do imaginário do autor, não deixa de ser um visível fotográfico captado de uma realidade

¹⁵ Boris Kossoy é um fotógrafo, pesquisador, historiador e professor.

imaginada. Seu respectivo registro visual documenta a atividade criativa do autor, além de ser, em si mesmo, uma manifestação de arte (2012, p.51).

Para Kossoy, o fotógrafo se utiliza da técnica para captar sua realidade imaginada; de acordo com nossas premissas, tal realidade criada somente será real se atentarmos que a imagem contém aspectos indicados pelo mecenas e por elementos figurativos cunhados pelas figuras apreendidas na fotografia.

Na página abaixo visualizamos a valorização da família (esposa e filhos); as pessoas do seu convívio, o apego aos cães, a caça e a relação com os animais silvestres estão alicerçadas nos códigos e significados encontrados nas reproduções fotográficas.

Figura 16 - Páginas do álbum de G. Chalmers - temas variados



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Temos como perspectiva que as fotografias contêm aspectos pré-iconográficos e iconográficos e que, em se tratando da análise de uma coleção de fotos, estas se comunicam entre si, suscitando-nos ideias que podem ser diversas do significado original proposto pelo ato do fotógrafo e pelo mecenas Chalmers. De acordo com Samain (2012, p. 23):

[...] as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações, sensíveis e sensoriais), ou associar-se com outra(s) image(ns), seria uma forma que pensa.

A partir do momento em que o conjunto de imagens do álbum se relacionam entre si, elas se afastam do controle do fotógrafo e do mecenas, tornam-se autônomas, fazendo os seus próprios movimentos, que forçam os espectadores a terem múltiplas ideias sobre elas, das quais inferimos serem aspectos iconológicos independentes das práticas sociais e identitárias que as conceberam.

As palavras não conseguem apreender, em toda a sua amplitude, a dimensão e o processo de raciocínio que um álbum de fotografias carrega. Na tentativa de captarmos alguns sinais de significados contidos naquela coleção, evocamos Aby Warburg e seu distinto *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Apesar das diferenças entre o álbum de George Chalmers e o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, os pressupostos empregados para explicar o Atlas são os mesmos que usamos para examinarmos a coleção de fotos. A nossa comparação pauta-se na diversidade de imagens adversas, com múltiplos significados e relações encontradas em suportes semelhantes. Utilizando-se da análise interpretativa de Coli (2012), a proximidade entre as imagens do Atlas “criava relações intuitivas e expressivas”, não muito diferentes da semelhança entre as fotografias do álbum, metamorfoseada em uma fusão de valores, promovendo uma narrativa identitária imagética. Em alguns momentos, observamos que as imagens diferem completamente uma da outra, entretanto, mesmo nesta aparente oposição novos sentidos são suscitados a partir da relação entre elas.

O estudo das pranchas do Atlas de Warburg, possibilita compreendermos a obra artística como um processo de criação simbólica no qual são expressos os conteúdos ocultos da cultura das sociedades. Dela decorre a questão de que os estilos artísticos podem ser considerados sintomas da mentalidade de uma determinada cultura. A obra inacabada de Warburg, o *Atlas Mnemosyne*, relaciona-se ao conceito de *Pathosformeln*, como citado na introdução:

O Atlas Mnemosyne pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento. (WARBURG, 2015b, p. 365).

Segundo Warburg, o *Atlas Mnemosyne* tinha o propósito de reconhecer a supervivência das imagens simbólicas, que ele chamava de *pathosformel* (fórmula do pathos), na cultura. Além disso, o Atlas sugere um diálogo entre as imagens, que, mesmo deslocadas no tempo, contêm dimensões simbólicas impregnadas de sentidos, propondo novos e velhos conhecimentos. A perspectiva simbólica das imagens emerge a partir do distanciamento provocado pelos diversos olhares que no decorrer do tempo apreciam os detalhes imagéticos. O simbólico permite à imaginação dos espectadores criar campos de conhecimentos e

convicções identitárias para satisfazerem seus egos. Isso é possível devido à autonomia que as imagens adquirem da sua gênese criadora.

As imagens das pranchas sugerem movimentos, tensões, discussões e associações. Warburg não pretende somente interpretar imagens dentro de um contexto histórico, deseja entendê-las, descobrir seus pensamentos, suas emoções e ligações atemporais. O Atlas warburguiano é uma proposta audaciosa: “É a aposta de que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27). Suas imagens possibilitam narrativas, releituras e uma nova maneira de conceber as imagens como objetos de estudo. Além disto, conforme Samain, (2012, p. 56):

Mnemosyne é, desse modo, uma espécie de enciclopédia de movimentos em constantes andanças no tempo, de tensões e de outros afetos que se inscrevem e habitam o inconsciente da memória humana coletiva, tal como camadas geológicas.

Em meados do século XX, muitos historiadores da arte criticavam e resistiam em aceitar a fotografia como produção artística por causa da sua reprodutibilidade técnica. Esta convicção caiu em desuso a partir das críticas ao historicismo e ao positivismo, frente à difusão epistemológica de princípios culturalistas dentro das ciências humanas. A revisão e os estudos do pensamento warburguiano ocasionaram a compreensão de que a reprodução mecânica das imagens, como a fotografia, também fecunda experiências, emoções, singularidades artísticas e movimentos como qualquer obra de arte. Temos como perspectiva que as reproduções, as réplicas, mantêm as marcas deixadas pela memória, sustentam as sensações e podem emocionar como qualquer pintura da Renascença.

Figura 17 - Atlas Mnemosyne de Aby Warburg



Fonte: <<https://revistanu.net/aby-warburg-atlas-mnemosyne/>>. Acesso em 11 jul 2024.

Figura 18 - Páginas do álbum de G. Chalmers – temas variados



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Tanto as pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne* como as páginas do álbum de fotografias de Chalmers apresentam *pathosformeln* e convicções mentais dos criadores, dos mecenas, das pessoas fotografadas, caracterizações identitárias, instintos animais, enigmas e significados dos seus organizadores. Mesmo modificadas pelo tempo, estão vivas ao expressarem sentimentos, esboçarem gestos, curvas, volumes, paisagens, que movimentam nosso imaginário e nos provocam a descobrir os seus significados. As imagens dialogam entre si, criam uma linha atemporal, ao mesmo tempo que nos remetem ao tempo histórico e nos apontam signos e significados que se perpetuam de uma imagem para outra. Além disso a disposição das imagens, nas duas fotos, tinha um objetivo em comum, apresentarem para a posteridade os seus pensamentos.

As duas páginas apresentadas acima contêm várias fotos, com diversos sentidos e significados. Nos primórdios da sua elaboração, foram reproduzidas pela originalidade do ato fotográfico e pelas indicações do mecenas que pagava pelas obras artísticas fotográficas e desejava o registro das imagens. Não obstante, o resultado dessas imagens foge ao controle das ações humanas, sofrendo reelaborações das diversas pessoas, que, em tempos, regiões e culturas diferentes, as observavam.

Mesmo os preceitos warburguanos apontando para a emancipação das imagens perante as convicções mentais da sua criação, Warburg não abandonou e nem negou as evidências históricas imagéticas, ao contrário, as utilizou em suas análises. Segundo Ginzburg, sobre Warburg:

O objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz dos testemunhos históricos, (...) por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam (...) ser interpretadas para a reconstrução histórica (2002, p.56).

Em análises imagéticas, devemos sempre fazer uso de um olhar perspicaz para distinguir os aspectos que foram retratados na foto, as influências do período, dos seus agentes e das instituições que estão atuando naquele contexto. A partir desta premissa, nosso trabalho buscou identificar os objetos, os eventos, cenas, indumentárias, poses, e o conjunto de crenças expresso nas fotos. Mesmo perante tantos enigmas, tentamos, com lentes microscópicas, identificar os retalhos da visão de mundo do inglês com suas representações, que ainda estão em constantes modificações.

1.4 - Lembranças de Lyme Regis: família Chalmers na Inglaterra

As narrativas biográficas e jornalísticas, frequentemente, provocam perguntas. No entanto, o desejo de compreender a vida póstuma de um personagem histórico mobiliza autores a buscar instrumentos que possam auxiliar na elucidação da vida do biografado. Nesse momento, devido à aproximação, muitas vezes pode ocorrer um excesso de empatia do escritor pelo biografado. Devido à falta de distanciamento crítico, o recurso encontrado por parte de alguns, nesse tipo de escrita, é trazer à vida um personagem. Segundo Dosse (2009), esta escolha envolve trazer à tona o universo passado, envolto por elogios e adjetivos qualitativos.

Nesse sentido, os desafios de se relatar a vida de alguém giram em torno de preencher as lacunas documentais, que impedem o fluxo de sua narrativa sem alterar os fatos da vida do indivíduo. Mas, nem por isso os estudos que envolvem relatos de vida devem ser negados pelo seu gênero híbrido de composição literária e de pesquisas documentais. Ainda de acordo com Dosse:

O gênero biográfico encerra o interesse fundamental de promover a absolutização da diferença do gênero propriamente literário e uma dimensão puramente científica – pois, como nenhuma outra forma de expressão, suscita a mescla, o caráter híbrido, e manifesta assim as tensões e as convivências existentes entre a literatura e as ciências humanas. (DOSSE, 2009, p.18).

Sobre a liberdade de escrita biográfica, não cabe veredictos, mas sim, um exercício de buscar, confrontar e compreender os elementos narrados pelos escritores. Tal exercício aponta para uma observação crítica, buscando ir além das narrativas que podem acobertar inúmeras informações a serem investigadas e descortinadas. Ainda, que haja diferenças entre o exercício da escrita de historiadores e autores de outras áreas que trabalham com o gênero biográfico, há um ponto em comum entre eles: a busca por um passado a ser descoberto. Para tanto, se faz necessária a criação de uma distância crítica para se ver as pistas, as minúcias e os pequenos detalhes. Inevitavelmente, isso vai nos levar a perceber que a história não é feita de heróis, mas sim, de pessoas. Elas deixam seus rastros e vestígios, que tornam possível o exercício de aproximação com os acontecimentos, que estão no escuro das interpretações.

É a partir desta perspectiva epistemológica que propomos revisar os escritos sobre a vida de George Chalmers, cruzando-os com as narrativas iconográficas do álbum de fotografias de Chalmers. Diante das proposições referentes aos relatos biográficos sobre o cotidiano de Chalmers, encontramos o livro *A Chalmers Miscellany*, publicado pela *MPG Biddles Ltd, King's Lynn, Norfolk, Grã-Bretanha*, em 2008. Feito pelo neto de George, Ian Chalmers, o livro, sem edição em português, é um estudo genealógico da família de Ian. Esta obra biográfica é singular para nossa dissertação, pois trata-se de um relato detalhado de informações particulares e íntimas do cotidiano de Chalmers. Pautado em cartas escritas pelo seu avô, Ian Chalmers trouxe informações que supostamente convergem para uma melhor compreensão dos vários aspectos e caracteres encontrados em fotografias de Chalmers. Inclusive, as cartas contêm informações que vão ao encontro do álbum de fotografia particular de Chalmers, conservado pela família Jones. No início da obra, ainda nos “Agradecimentos” o escritor lista, nominalmente, suas fontes de pesquisa: diversos pesquisadores de genealogia, profissionais da História e várias instituições que contribuíram com informações para sua escrita. De modo específico, o capítulo seis é dedicado ao avô do autor, que faleceu onze anos antes do seu nascimento. Para desenvolver sua narrativa, utilizou informações encontradas na Instituição de Engenheiros Civis, certidão de casamento, cartas escritas por George Chalmers, conversas familiares com sua irmã e seu primo William Frederick, que morava em Nova Lima.

No livro de Ian Chalmers, são citados trechos dos escritos de Bernard Hollowood (1955) e de Marshall Eakin (1989), que cooperaram apresentando informações sobre George Chalmers no Brasil. No entanto, para nossa análise, o que mais se destaca neste material são os relatos contidos nas cartas do seu avô, George Chalmers, para seu pai, John William Pender e para sua nora Maysie, a primeira esposa do pai de Ian.

George Chalmers era o filho mais novo de John e Elizabeth Chalmers, nasceu na Vila de Flushing, na paróquia de Mylor, Cornualha, Inglaterra, em 17 de janeiro de 1857, às margens do Rio Penryn. A família viveu neste local por 5 anos e depois mudaram-se para Lyme Regis¹⁶, onde seu pai John comprou, na região de South Cliff, uma bela casa com grandes jardins e uma espetacular vista para o mar. Após oito anos na nova casa, o pai de George Chalmers morreu, quando ele tinha 13 anos.

A imagem apresentada abaixo é um cartão postal, que mostra Lyme Regis, uma cidade do interior da Inglaterra, região montanhosa, com florestas que declinam até a faixa costeira marítima. A cidade possuía grandes campos verdejantes, e vemos, no último plano fotográfico, as casas bem distantes.

Figura 19 - Lyme Regis from Timber Hill, cerca de 1937



Fonte: <https://lovelymeregis.co.uk/1930s>

Em uma data que acreditamos ser anterior a 1937, encontramos no álbum do George Chalmers, uma imagem semelhante ao cartão postal acima. A semelhança das árvores, a visão panorâmica da cidade concebida do alto da montanha remete-nos a concluir que era a mesma localidade acostumada a ser referência paisagística de fotógrafos que desejam registrar imagens da cidade para produção de cartões postais e para historiar a imagem de Lyme Regis.

¹⁶ Lyme Regis é uma cidade inglesa, com altas colinas rochosas até a margem costeira virada para o mar. Sua primeira referência histórica data do século XI, onde era chamada somente pelo nome Lyme. No século XIII, desenvolveu-se como um dos principais portos britânicos. Uma carta real foi concedida pelo rei Eduardo I em 1284, quando "Regis" foi adicionado ao nome da cidade.

Figura 19 – Paisagem de Lyme Regis



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

É bem possível que esta foto também seja um cartão postal, o qual, a pessoa que montou o álbum compara com a imagem da natureza do Morro velho. Vejamos abaixo a página do álbum que confere as duas imagens. Uma era o “cartão postal” de Lyme Regis e a outra uma fotografia da paisagem mineira, registrada por G. Pinto.

Figura 20 – Página do álbum de G. Chalmers – comparação entre paisagens



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Voltando aos relatos sobre a vida de Chalmers, correlacionados com as imagens do seu álbum, seu neto Ian, que foi um dos seus biógrafos, afirma que, apesar de poucas informações sobre a infância do seu avô, sabe-se que ele e seus irmãos, Alfred John Chalmers (1850-1915) e William Chalmers (1854- 1895), estudaram na *Trinity Church School*. Entre 1875 e 1878, Chalmers estudou engenharia no *King's College* em Londres e obteve experiência trabalhando para a empresa Harvey, na Cornualha. Nessa companhia, teve como tarefa montar usinas de bombeamento para drenar minas. Já em 1882, foi contratado como projetista no escritório do engenheiro chefe da *Brentford Gas Company* e foi promovido a inspetor chefe da rede. Na Cornualha, George Chalmers conheceu sua primeira esposa, Augusta Maria Tyacke (1860-1885), conhecida como May.

Figura 21 – Retratos de Augusta Maria Tyacke



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Segundo o médico e memorialista Ricardo Salgado Guimarães, esta mulher das fotografias era Augusta Maria Tyacke. Caso esta assertiva esteja correta, possivelmente seriam as fotos mais antigas do álbum. Ao que tudo indica, as vestimentas, o penteado do cabelo, a alegria expressa (algo raro em fotografias do século XIX), remetem a 3 de setembro de 1883, dia do casamento entre George Chalmers e May. Ela era filha do reverendo Richard Frederick Tyacke, que a casou com Chalmers.

De acordo com Ian, em 1884, seu avô aceitou o trabalho que mudaria sua vida: ser superintendente da mina de ouro da *St. John Del Rey* em Morro Velho. Foi um desafio assumir

uma mina com queda de produção devido à corrupção, má gestão e falta de liderança. O casal embarcou para o Brasil em 1884 com a saúde de May se debilitando rapidamente. O fato de a doença de May se agravar, ocasionou a vinda da sua irmã Eleonor Tyacke (1887-1900), para cuidar dela. Abaixo, visualizamos a foto de Eleonor, com vestimentas sociais típica da cultura inglesa da época. A representação fotográfica foca no semblante, que presumimos estar pensativo.

Figura 22 – Retrato de Eleonor Tyacke



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Na data de 7 de agosto de 1885, a irmã de Eleonor, May, falece na casa do superintendente em Morro Velho. Ian relata que lhe foi dito que May pediu que Chalmers se casasse com sua irmã Eleonor, conhecida pelos brasileiros por Miss Ellen. Naquela época a igreja da Inglaterra proibia que um homem se casasse com a irmã da sua falecida esposa. Em comum acordo com as autoridades brasileiras, Chalmers e Eleonor se casaram no Rio de Janeiro na Igreja Episcopal Metodista, contrariando o reverendo Tyacke, pai da sua esposa, que achava aquela ação pecaminosa e se afastou deles.

Em diversos momentos de seu livro, Ian relatou suas visitas ao Brasil e sua relação com seu primo William Frederick (filho de Alexander, seu tio), que o confidenciou que Eleonor, sua avó, era uma pessoa esplêndida, de muita coragem. Em 1900, com os filhos ainda pequenos, Eleonor morreu, possivelmente de tuberculose, no Brasil. Eleonor e George tiveram dois filhos, nascidos no Morro Velho, Alexander George North Chalmers (1887 -1960) e o pai de Ian, John William Pender Chalmers (1889-1977), referido nas cartas como Bill.

Figura 23 – George Chalmers e seus dois filhos



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Como é possível conferir na figura 23, o fotógrafo criou um cenário para o ato fotográfico. Chalmers, no foco central da imagem, como provedor e agora formador dos seus filhos, agora adultos. Seu filho Alexander Chalmers, o maior em estatura, e do outro lado William Chalmers. Para o inglês, registrar a sua posição de patriarca junto com seus herdeiros como homens já formados e preparados para a vida adulta e de liderança era importante. Todo o conjunto de vestes sociais masculinas, com chapéus, bengalas, sapatos lustrados e até luvas, eram uma representação da alta classe burguesa vitoriana. Seus filhos foram preparados para serem homens empreendedores, imperialistas, inclusive, todos os dois estudaram engenharia no King's College, a mesma instituição onde o pai estudou. Formaram-se em engenharia para

serem a nova geração que substituiria o pai na *Saint John Del Rey Company*. Podemos perceber, no decorrer da nossa pesquisa, entre uma foto e outra, Chalmers sempre sendo representado como exemplo do padrão de masculinidade britânica dos meados do XIX. Um imperialista empreendedor da Revolução Industrial, com hábitos de caçador e pescador, que se aventurava na natureza selvagem.

A imagem abaixo apresenta Alexander como um homem já preparado para a vida adulta. Nos tempos da Primeira Guerra Mundial, serviu no exército inglês. Alexander era o primogênito de George e muito parecido fisicamente com o pai.

Figura 24 – Alexander Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Conforme Ian (2008), Alexander tinha os mesmos hábitos e costumes do seu pai: gostava de caça, pesca, e de viver em meio à natureza. Em seu livro biográfico, no item *George Chalmers's views on his job and retirement*, ele narrou que seu avô era um homem rico e não dependia de seu salário como superintendente e que, em carta escrita em 1917, endereçada a John William (Bill), seu filho mais novo e à sua primeira esposa Maysie, George Chalmers expõe suas opiniões sobre riqueza, seu trabalho e aposentadoria. Ele declarou como seu dinheiro reforçou suas posições perante o Conselho da *St John* e como seus investimentos financeiros na empresa influenciariam a aceitação da indicação do seu filho, Alexander Chalmers, como seu substituto no Morro Velho, em 1924. Em outra carta, de julho de 1924,

afirmou que as decisões do Conselho foram as melhores. Ele se aposentaria e logo seria contratado como consultor do Morro Velho, e seu filho assumiria a superintendência. Em uma nova correspondência, de outubro de 1924, informou que deixou uma boa equipe de trabalho para seu filho e que a única coisa que o preocupava era a saúde de Alexander, que ficou debilitada após a luta na Primeira Guerra.

A imagem seguinte é uma representação de William Chalmers, conforme Ian (2008), no escritório da *St John* em Londres. Sentado na cadeira, com pernas cruzadas e ombros abertos, olhando firmemente para câmera. Sua pose indica-nos um homem formado para um cargo de chefia, um sujeito convicto e confiante em cumprir suas obrigações.

Figura 25 – William Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Quanto à relação com George Chalmers, os relatos biográficos de Ian revelam uma relação mais distante, pois o caçula do avô, logo na juventude, foi embora estudar e trabalhar na Inglaterra, além disso, não era tão entusiasmado com pescas e caças como o irmão mais velho. Apesar da separação física, Chalmers se preocupava com William. Escreveu diversas cartas para ele e a nora. E expressava suas preocupações e o orgulho que tinha do filho. Em um compêndio de cartas intitulado *Random Insights*, Chalmers relatou, em 30 de dezembro de 1914, para Bill, que se livrou dos poucos alemães que trabalhavam no Morro Velho, pois, na visão do superintendente, eles eram traiçoeiros. Afirmou acreditar na vitória do seu filho Bill e dos ingleses na Primeira Guerra. Afiançou que a luta era pela civilização e pelo que era direito. Ainda em 1916, o chefe do Morro Velho escreveu uma carta para seu filho, falando do orgulho

que sentia de sua coragem em estar no campo de batalha. Ao analisar as fotos acima, relacionadas com a escrita das cartas, percebemos um pai que se preocupava e desejava registrar, pelas fotografias e cartas, sua preocupação, e sua relação próxima e afetuosa para com os filhos.

Após apresentar um pequeno relato sobre os filhos e a esposa de Chalmers, voltamos ao ano de 1885, quando a família do inglês passou por algumas perdas importantes: o irmão de May e Eleonor, Richard Pender Tyacke (1856-1885), morreu, provavelmente de tuberculose; a mãe de Chalmers, Elizabeth, também faleceu, e deixou como herança um fundo fiduciário responsável por deixar George Chalmers e seus irmãos financeiramente independentes. A partir dessa situação, a casa da família, localizada na região de South Cliff, em Lyme Regis, foi colocada à venda, e George Chalmers a comprou e permitiu que seu irmão Alfred J. Chalmers continuasse a viver nela até sua morte. A residência permaneceu na família por 64 anos, até que John Willian Pender Chalmers vendeu a residência, que ganhou de herança do seu pai, em 1926.

Na coleção de fotografias, encontramos um conjunto de imagens mais intimistas, provavelmente de familiares e amigos do Chalmers. Em algumas fotos, identificamos os personagens através de cruzamentos com os escritos biográficos de Ian Chalmers (2008) e por meio de análise de imagens.

Figura 26 – Casa da família Chalmers em Lyme Regis



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A imagem acima retrata a citada casa da família Chalmers em Lyme Regis, típica residência de pessoas bem estabelecidas financeiramente, no interior da Inglaterra, no século XIX. Avistamos muita natureza ao redor, indivíduos vestidos ao estilo vitoriano inglês, com um elemento típico na maioria das fotos do álbum de Chalmers: a presença indispensável do cão, neste caso, com pelos negros, deitado na grama. Além disso, percebemos uma gaiola com um pássaro de penugem preta. Conjecturamos que as pessoas fotografadas sejam Alfred John Chalmers, o irmão mais velho de George, Eleonor Tyacke e duas crianças não identificadas.

Sobre as fotos feitas em South Cliff, não sabemos ao certo quando foram registradas. Mas, fazendo uma relação das imagens com os relatos biográficos de Ian Chalmers (2008), encontramos três possíveis datas: 1897, quando Eleonor e os filhos foram para a Inglaterra comemorar o jubileu de diamante do reinado da rainha Vitória, ou 1900, quando os filhos do Chalmers embarcam para Lyme Regis para passar as férias com o tio Alfred. E também nos deparamos com indicações da presença de Alexander e William na Inglaterra, após 1903, para estudar na *Private School* em Cheltenham. Diante dos fatos, conjecturamos que as fotografias foram feitas antes de 1900, pois grande parte das imagens contém, como figura preponderante, Eleonor Tyacke, que já havia falecido em 1900.

A partir de cruzamento de informações e da análise da imagem, deduzimos que o homem da imagem abaixo seria Alfred J. Chalmers, irmão mais velho de George Chalmers, com seu cão. Percebemos, através da foto, que a afinidade com os caninos não era algo específico do dono da coleção de fotos, mas um costume da família Chalmers e de muitas famílias inglesas da época. Algo peculiar na imagem foi a intencionalidade do fotógrafo de focar sua lente em Alfred Chalmers e seu cão, ambos de perfil, sobre a grama, em detrimento da paisagem, do segundo plano, que está desfocada. Alfred Chalmers começou sua vida adulta estudando medicina, de 1867 a 1870, quando deixou a universidade, após a morte do seu pai, para cuidar de sua mãe. Em 1880, casa-se com Rosalie Marder, com quem não obteve filhos. Conjecturamos que a mulher do cenário fotográfico abaixo seja Rosalie, com o mesmo cachorro e com o chapéu semelhante ao que Alfred utilizou na foto anterior.

Figura 27 – Alfred Chalmers

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Figura 28 – Rosalie Chalmers

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Segundo Ian (2008), já em 1881 seu tio avô vivia em South Cliff, com Rosalie, sua mãe, e duas empregadas. Portanto, compreendemos que William e George já se haviam mudado da residência. Posteriormente à morte de sua mãe, em 1885, e de sua esposa em 1898, Alfred viveu com sua governanta Maud Rowlands e com alguns serviçais, até sua morte em 1915.

Foi nas décadas finais do século XIX e início do XX que a sociedade passou a ver nas fotografias, figuras anônimas e conhecidas popularizando os retratos e os álbuns de família. De uma forma mais imediata do que a pintura, toda a existência humana poderia ser congelada no tempo através da fotografia. Os retratos de família, têm seu antecedente histórico na pintura, sendo acessíveis somente para as classes mais altas da sociedade. Na Inglaterra, como em outras partes da Europa e EUA a cultura fotográfica difundiu-se até chegar no Brasil ainda em meados do século XIX. Tanto as fotografias, do álbum do Chalmers, tiradas em Lyme Regis bem como no Morro Velho, há a intenção de retratar o cotidiano, os costumes da sua família que ali vivia. Dentro dessa cultura, os retratos de família buscam apresentar uma estética conservadora, tradicional e formal de um padrão modelo de família patriarcal. Onde pais, filhos e parentes mais próximos são fotografados com a intenção de memorizar um modelo de família cristã que se deve perpetuar.

Na metade do século XIX e início dos XX o fotógrafo figurava como o profissional que no ato fotográfico, através de técnicas e padrões estéticos transformava um simples olhar em lembranças e memórias preservadas. O fotógrafo tem o papel de recortar um fragmento do vivido pelo instantâneo e o reproduz com destino à posteridade. Os retratos de família surgiram como amostra de um estilo de vida e de um padrão de sociabilidade burguesa tradicional. Um grupo detentor (fotógrafos) de meios técnicos moldava uma cultura a partir da elite vigente que demandava a criação de álbuns fotográficos. Neste contexto, destacamos os retratos de família,

que com seus códigos de posar, estabeleceram que somente o bom comportamento, o patriarcalismo e a vestimenta europeia deveriam serem registrados, mantendo os ressentimentos e conflitos de família em segredo. Em Minas Gerais, várias cidades interioranas, a cultura fotográfica preservou, através de fotógrafos locais ou viajantes, hábitos, costumes, muitas das vezes europeus em terras mineiras. Pegamos como exemplo uma das fotografias de Brás Martins da Costa¹⁷ que registrou o cotidiano de Itabira nos séculos XIX e XX. Na fotografia 29 abaixo, observamos a acuidade do olhar desse fotógrafo em criar o retrato de família do infante e futuro poeta Carlos Drummond de Andrade à esquerda. José e Altivo atrás, ao lado da mãe Julieta Augusta. Rosa e Marinha ao lado do pai, Carlos de Paula Andrade.

Figura 29: Retrato de família dos pais de Carlos Drummond de Andrade



Fonte: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/e-agora-jose-bastidores-de-um-verso>

Notamos na imagem o padrão de vestimenta europeia no interior mineiro, com uma postura para o ato fotográfico padrão da época vigente. Em outra localidade de Minas Gerais do início do XX, uma coleção de fotografias era configurada, com fotos de viagens para Inglaterra e com imagens cotidianas dos passos do inglês George Chalmers em Minas Gerais. Uma grande parte da coleção de fotografia de Chalmers é composta por 21 retratos de família. O fotógrafo, a pedido do mecenas, buscou congelar no tempo as emoções e os afetos da família, mesmo que as afinidades entre eles não fossem verdadeiras. Devido à cultura fotográfica da época, mesmo que as fotos não tenham sido feitas em estúdio, mas em meio a paisagens naturais, organizava-se o ambiente, com objetos, indumentárias e elementos representativos do desejo dos mecenas. Tanto na figura 29 como na figura 30 os homens sentados sempre remetem a uma postura que represente altivez e respeito. Nas duas figuras tanto o pai de Carlos

¹⁷ Jornalista, tabelião e juiz de paz que tinha uma câmera Pony Premo, na qual registrou o cotidiano de várias famílias e personalidades da cidade de Itabira

Drummond, como George Chalmers representaram um papel de autoridade, que detém o controle e o domínio da família. Os homens eram fotografados com ternos alinhados, cabelos penteados, barba feita, bigode aparado. Um padrão de masculinidade paterna, de marido, chefe de família que deveria ser seguido. Já as mulheres caracteristicamente esposa, dona de casa, mãe, com vestimentas discretas, longas, com acessórios e ornamentos discretos. Nas fotos de família eram representadas como mulheres companheiras e submissas, normalmente retratadas do lado do seu marido. Com a presença dos pais nas fotos, os filhos e os outros parentes deveriam estarem segundo plano, indicando respeito e obediência ao líder da família. As vestes das crianças, em sua maioria, com vestes que representavam pequenos adultos. As fotografias de família apresentavam composições de momentos em que a realidade era idealizada. Padrões socioculturais que todos deveriam ser submetidos.

Figura 30 – Família Chalmers em Lyme Regis



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Os valores culturais, as visões de mundo, arraigadas de sentimentos estão representadas, na figura 30, pelo cão, por Alfred Chalmers, Eleonor, George Chalmers e seus filhos Alexander, de estatura alta, e William, o mais baixo. Especulamos que esta imagem em Lyme Regis foi feita durante a última viagem de Eleonor, antes da sua morte. Haja vista que, se observarmos aspectos físicos dos meninos, e compararmos com a idade deles até o início de 1900, suas idades seriam entre 10 e 12 anos, compatíveis com o seu estereótipo físico na fotografia.

Figura 31 – Família Chalmers em Lyme Regis



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Quando contemplamos a figura 31, percebemos os olhares e gestos petrificados, mostrando-nos a importância que tinha, para esta família inglesa, registrar suas memórias. Os aspectos fisiológicos do homem vestido de branco, em comparação com outras duas fotografias do anexo, indicam ser um parente de Alfred e George Chalmers ou quem sabe o irmão deles, Willian Chalmers (1854 -1895), que se suicidou, segundo Ian (2008). As duas crianças são vistas em outras fotos, mas continuam sendo uma incógnita. A única convicção que temos é que são parte integrantes do ambiente de convivência dos Chalmers em Lyme Regis.

As representações e as criações figurativas da família Chalmers não se limitam à sua residência em Soutch Cliff, afinal de contas, Lyme é mais do que o jardim de uma casa. Velejar e pescar fazia parte dos valores costumeiros de Chalmers; voltar à Inglaterra para utilizar seu barco, para navegar, era um dos seus hobbies prediletos. Tanto é que ele trouxe seu barco para o Brasil, para satisfazer seu hobby.

Figura 32 – Páginas do álbum de G. Chalmers – temas variados



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Na figura 32, encontramos Chalmers, fumando cachimbo, com uma roupa não típica para velejar; isto nos leva a supor que o intuito da fotografia era capturar aquele momento, para guardá-lo como em uma caixa de lembranças e memórias para serem contempladas no futuro. Os dois sujeitos ao seu lado, possivelmente, eram amigos ou funcionários.

Neste capítulo observamos, elementos físicos do álbum que nos apresentou um colecionador de fotos ao estilo inglês do final do século XIX. Conseguimos observar como George Chalmers foi retratado, em biografias, como um homem além do seu tempo, acima de qualquer crítica. Conjecturamos que suas fotografias junto a sua família tiveram como intuito testificar o padrão de masculinidade inglesa da era vitoriana. Além disto, essa perspectiva foi reafirmada através das suas imagens de caçador, pescador imperialista britânico. As suas fotografias em Lyme Regis e da família Chalmers foram preponderantes para identificarmos rastros de como ele pensava. As fotografias da casa onde passou a infância, o modo, o olhar e as vestes do seu irmão, o cão domesticado, a visita da sua esposa e seus filhos à Inglaterra falam-nos dos hábitos e costumes do final do século XIX.

Além disso, as fotos do cão, do seu irmão e dos sujeitos em seu barco apontam para lembranças de vivências que o dono do álbum não gostaria de esquecer. Mesmo as fotografias de paisagens são capazes de provocar uma eclosão de significações e contínuos fluxos de pensamentos e sentimentos. No caso de Chalmers, provavelmente, ao contemplar as imagens e manuseá-las, elas lhe rememoravam a infância e momentos particulares da sua vida. As

imagens e seus efeitos fotográficos são capazes de nos aproximar dos elementos identitários que traziam sentido à vida do superintendente do Morro Velho. Chalmers preservou partes da sua memória e manteve as caracterizações culturais do contexto histórico em que estava inserido.

Capítulo 2 – Entre retratos e recortes em Nova Lima dos Ingleses

Com a perspectiva de compreendermos o contexto histórico das fotografias de George Chalmers e de suas práticas sociais em terras mineiras, revisitamos os primórdios de Nova Lima e Morro Velho. Terras estas que Chalmers influenciou com sua cosmovisão, semeou com suas sociabilidades, frutificou com seus empreendimentos e imortalizou com suas imagens fotográficas. Dentro deste escopo, torna-se aconselhado contextualizar a origem de Congonhas do Sabará, hoje Nova Lima, para apontarmos indícios das práticas culturais inglesas, preservadas através das lentes fotográficas. Além disso, inferimos que o contexto histórico da produção imagética teve influência na formação identitária do fotógrafo e do mecenas, que juntos concebem a reprodução imagética.

2.1– Lentes contemplativas: montanhas, matas e rios

Através da reprodutibilidade técnica, o homem aprendeu copiar para contemplar os conjuntos de elementos naturais e antrópicos. A percepção que temos da paisagem natural advém das experiências sensoriais, da nossa aproximação e distanciamento do ambiente contemplado pelos nossos olhares. Sendo assim, os signos identitários encontrados nas fotografias representativas dos ecossistemas podem ter sido concebidos a partir dos desejos do mecenas, do fotógrafo, dos integrantes das imagens e dos espectadores que as interpretam. Não obstante, a audição, olfato, tato e as experiências vividas na natureza auxiliam na construção dos significados imagéticos, que justificariam o ato de guardar as fotografias, para conservar as memórias e as lembranças da flora e fauna.

Devido ao conhecimento técnico, compreendemos que o registro iconográfico paisagístico aponta para a memória do fotógrafo, de como ele vê o meio ambiente. O seu ato fotográfico tem mais relevância para si do que para o mecenas que deseja a reprodução da natureza pela técnica. Mesmo que a imagem, a princípio, seja a representação do fotógrafo, após o ato originário as paisagens reproduzidas transformam-se em criações figurativas suscetíveis aos novos conceitos lançados por aqueles que as apreciam. Sendo assim, uma paisagem fotografada exerce o papel documental de registrar um momento fragmentado do tempo, uma percepção subjetiva que o observador faz sobre o meio ambiente.

A análise de imagens naturais da coleção fotográfica também permitiu aferir que a memorização ambiental através da técnica ocorreu em Congonhas do Sabará, hoje Nova Lima. Há sinais identificativos de que a natureza nas fotos são as das cidades. Análises comparativas das imagens antigas para as atuais do meio ambiente, relatos de memorialistas, matas adjacentes aos locais onde o inglês habitou e frequentou corroboram nossas hipóteses. Além disso, relatos biográficos e os aspectos físicos dos locais onde a Morro Velho instalou-se em Nova Lima são semelhantes às fotos da natureza contidas no álbum. Estas inferências sinalizam a importância de compreendermos a influência da localidade na concepção imagética das fotografias do álbum.

Existiu uma Nova Lima antes de George Chalmers, um arraial do bandeirante Borba Gato, de Domingos Rodrigues da Fonseca Leme, do Marquês de Sapucaí e do governador mineiro Augusto de Lima. Uma freguesia que surgiu dos veios auríferos de aluvião¹⁸ do arbusto medicinal Congonhas, das complexas localizações geográficas e dos diversos nomes para citar o mesmo local. Por isso, é preciso conhecer as ancestralidades da região onde o jovem rico e engenheiro de minas escolheu viver com sua esposa, criar seus filhos, realizar seus sonhos profissionais, viver sua velhice e produzir a maioria das fotografias do seu álbum. Através de diversos documentos coloniais, eclesiásticos, considerações de estudiosos memorialistas e fontes iconográficas (pinturas, fotografias e mapas), resgatamos a história de Nova Lima, uma cidade que nasceu em prol do ouro e sobreviveu ao findar da sua exploração aurífera.

As primeiras referências geográficas ao local onde se encontram as terras novalimenses provêm do bandeirismo paulista dos séculos XVII/XVIII, em torno das buscas pelos veios auríferos que foram encontrados nas margens do Rio das Velhas e dos seus afluentes ribeirões. Em um trabalho feito por Augusto de Lima¹⁹, publicado na revista do Arquivo Público Mineiro, observa-se que antes do século XVIII já existia o metal dourado em sua terra natal. Apesar deste apontamento, a maioria dos estudiosos compreendem que os primórdios dos novalimenses surgem pela primeira vez na “Carta patente do Coronel Domingos Rodrigues da Fonseca”. A referida carta, redigida pelo Conde de Assumar²⁰, afirmava a entrega de dois ribeiros de

¹⁸ Veios que são encontrados nos vales dos rios.

¹⁹ Antônio Augusto de Lima nasceu em Nova Lima (então Congonhas de Sabará, em 1859, e faleceu no Rio De Janeiro em 1934), foi um jornalista, poeta, jurista, professor universitário e político, governador de MG (1891). A afirmação feita no texto baseia-se nos escritos da revista do Arquivo público Mineiro, ano VI, fase II, 1901.

²⁰ Pedro Miguel de Almeida Portugal Vasconcelos, 3.º Conde de Assumar, governador e capitão-mor da *Capitania de São Paulo e Minas do Ouro* em Mariana, MG.

potencial aurífero para a repartição de Borba Gato²¹, em 1700. Tratava-se de afluentes do Rio das Velhas, próximos ao local que ficou conhecido como Sabará. A carta patente promove Domingos Rodrigues da Fonseca Leme para coronel de nobreza da Capitania de São Paulo, em 17 de junho de 1720, pelos seus feitos naquela bandeira que descobriu veios auríferos.

Analisando o documento da época, não fica claro se foi o coronel Domingos quem encontrou os dois ribeirões auríferos de 1700, e nem que estes se referiam ao território onde é Nova Lima. Mas, ele indica sua participação na repartição de Borba Gato e a sua presença nominalmente na abertura do caminho novo das descobertas dos ribeirões auríferos. A carta destaca ainda sua diligência e presteza em acompanhar, organizar e guiar autoridades e ajudantes pelos caminhos auríferos. Observamos que, para registro da história oficial da cidade e para os poucos estudiosos que se debruçaram sobre a origem da cidade, este seria o argumento para considerar a atual Nova Lima descoberta em 1700 por Rodrigues. Além do mais, para Waldemar de Almeida Barbosa,²² professor e estudioso da História do Brasil:

Foi o paulista Domingos Rodrigues da Fonseca Leme que, depois de acompanhar seu cunhado, Garcia Rodrigues Pais, por cerca de quatro anos, à procura de esmeraldas do Sabarabuçu, andou explorando os sertões de Minas, com seu irmão, Sebastião Pinheiro da Fonseca Raposo, e, por volta de 1700, descobriu dois córregos auríferos na região de nova Lima. (BARBOSA,1972, p.320).

O pesquisador Bráulio Carsalade Vilela (1998), que escreveu o livro *Nova Lima - Formação Histórica*, segue na mesma perspectiva, afirmando que os dois ribeirões citados na carta do Conde de Assumar, eram os ribeirões Cardoso e Cristais: “E tendo a cidade de Nova Lima dois importantes ribeirões auríferos, tais sejam o dos Cristais e do Cardoso, que se juntam e vão se desaguar no Rio das Velhas [...]” (VILLELA, 1998, p.23). As afirmações e apontamentos desses estudiosos possibilitaram considerar Domingues Rodrigues como descobridor da localidade que germinou Nova Lima.

Para além das bandeiras, das localizações geográficas dos rios e ribeirões de veios auríferos das Minas Gerais, surgem, às beiras e ao redor dos rios e seus afluentes, os povoados, as vilas e arraiais em prol da extração do ouro. Os arraiais surgiam de acordo com a descoberta do metal dourado em períodos diversos e tamanhos diferentes. No século XVIII, era comum vilarejos desaparecerem de forma efêmera devido à exaustão aurífera e renascerem com

²¹ Borba Gato foi o bandeirante que ganhou notoriedade devido às explorações e descobertas de áreas auríferas do Rio da Velhas, Sabará e Caeté, na capitania de Minas Gerais.

²²Waldemar de Almeida Barbosa – autor de livros e artigos sobre a história e a geografia de Minas Gerais.

atividades diversas da sua origem. Outros arraiais eram absorvidos pelos maiores e mais prósperos na extração de ouro e no desenvolvimento urbano. O município de Nova Lima foi composto pela junção de várias vilas, umas dentro do âmbito urbano central e outras mais afastadas. O primeiro povoado que deu origem a Nova Lima foi o Arraial de Congonhas que germinou no encontro das águas do Ribeirão Congonhas (Ribeirão Cardoso) com o Ribeirão dos Cristais. Nas margens da junção foi encontrada a riqueza dourada, que estimulou os bandeirantes a buscarem o metal mais acima, na cabeça do Ribeirão Cardoso. Com este intuito, mais ao norte do arraial Congonhas originou-se o segundo mais importante povoado, o Morro Velho. Juntos inauguravam o maior ajuntamento de pessoas e maior lavra da região, que remete, atualmente, à sede central e histórica de Nova Lima.

A cidade de Nova Lima, na época em que Chalmers aqui habitou, tinha como vegetação predominante floresta de Mata Atlântica, rica em flora e fauna. Ao mesmo tempo que a natureza novalimense se assemelhava com a da região de Lyme Regis, onde o inglês viveu, ela se diferenciava quanto às espécies de plantas e mamíferos típicos do meio ambiente brasileiro. Partindo do princípio de que o inglês vivia com sua família no ambiente rural, que o lembrava da beleza natural da sua terra, e que havia uma curiosidade quanto ao que ele entendia ser exótico, supomos que estas seriam algumas das motivações das criações fotográficas do ecossistema. Ressalvamos também que o inglês era um homem que gostava de caçar e pescar, o que justificaria uma vida na mata. Além disso, notamos, nos documentos imagéticos de época, que Chalmers tinha uma rotina de fiscalizar construções de empreendimentos da empresa para o funcionamento da mina do Morro Velho, adentro da floresta. Sendo assim, não é impossível conjecturarmos que estas fotografias, como as outras de temas diversos, foram produzidas em meio a seu cotidiano e ao redor das suas atividades rotineiras.

Nas imagens do meio ambiente, são retratados grandes cenários naturais. Normalmente, são utilizadas objetivas de grande angular e aberturas reduzidas para trabalhar a profundidade do espaço. Além disso as fotografias, desde sua descoberta, serviram para fazer um registro fiel da natureza. A figura 33 buscou demonstrar a estética visual da localidade onde Chalmers se encontrava. Possivelmente, aspectos da flora da Mata Atlântica chamaram a atenção do estrangeiro inglês como algo exótico, contemplativo, que valeria a pena registrar. Ou mesmo a beleza da composição dessas pedras, circundadas pela água que desce de forma veloz entre elas. Uma possibilidade é o registro do movimento da água, que está bem interessante nessa composição.

Figura 33 – Paisagem fluvial



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Os aspectos naturais das fotografias, como ribeirões, montanhas, florestas e relevo, são caracteres identitários da região de Nova Lima. Além do mais, seja por percepção do belo, por uma questão de lembranças de fatos acontecidos ou registro do tempo e local onde o sujeito vive, a reprodução fotográfica da natureza é uma prática rotineira para os colecionadores de fotografias.

Quanto aos caracteres pré-iconográficos, tanto a imagem acima como a seguinte apresentam-nos uma vegetação de Mata Atlântica cortada por um riacho pedregoso, com quedas d'águas, rodeadas por altas copas de árvores, com localidades parcialmente sombreadas pelas elevadas montanhas ao redor. Pelo foco dado às imagens, sugerimos que o fotógrafo montou seu tripé com a máquina, no caso da figura 33, na margem lateral mais alta do córrego para que fosse possível visualizarmos as pequenas quedas d'água do ribeirão. Já na figura 34, a aparelhagem foi organizada o mais frontalmente possível, para enxergamos ao derredor as pedras e em profundidade visualizarmos a mata.

Figura 34 – Paisagem fluvial



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Mesmo tratando-se de fotografias de mais de um século, com todas as dificuldades de deslocamento da aparelhagem, sugerimos tratar-se de um fotógrafo profissional que entre riachos, pedras e mata, reproduziu imagens nítidas, ricas em detalhes. Nota-se o uso de técnicas de enquadramento, profundidade e observamos também, que na época, havia uma limitação tecnológica que fazia com que as câmeras levassem um tempo maior para capturar as imagens. É bem possível que esse efeito de névoa tenha se dado por conta do tempo de abertura da máquina e do movimento da água, que era contínuo.

A figura 35, abaixo, foi feita à distância para evidenciar, em primeiro plano, a grandeza da árvore araucária, típica de regiões de clima ameno. Supomos que esta paisagem foi fotografada ao redor de uma das casas do Morro Velho onde Chalmers morou em Nova Lima.²³ Ao observarmos atentamente a foto, avistamos um senhor não identificado de chapéu e roupas brancas, com a mão apoiada no quadril, possivelmente criando uma pose orientada pelo fotógrafo. Além dele, notamos uma escada de madeira apoiada na árvore e uma cerca de arame farpado atrás, e mais distante uma cadeia de montanhas que fazem parte do relevo da cidade. Além do aspecto identitário de apresentar a beleza e grandeza da araucária, supomos uma

²³ Essa conjectura é perpassada pela nossa experiência ocular de viver na região onde encontrava-se a grande araucária. Do quarto de meus pais, quando criança, eu a avistava da janela. A montanha onde ela existia é defronte à residência dos meus pais. Por volta de uns 15 anos atrás, ela foi cortada e retirada das nossas visões.

possível comparação do tamanho da árvore com a do homem. Qual a intenção do fotógrafo? De Chalmers? Retratar a pequenez do homem e a grandiosidade da araucária ou simplesmente expressar a solidude humana em meio ao ecossistema? Perante as diversas possibilidades de leitura, as fotografias novamente nos mostram que existe uma certa liberdade interpretativa que nos aproxima ou nos distância do que realmente ocorreu no passado. Restando-nos, assim, poucos sinais da realidade de outrora, e muitas perguntas não respondidas.

Figura 35 – Araucária em paisagem na região do Morro Velho



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se em utilizar pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas para criação fotográfica. Mais do que ser uma inspiração para o pintor e o fotógrafo a representação de imagens da natureza advém dos primórdios da humanidade. Desenhar, pintar e fotografar a natureza são autenticações identitárias do ser humano. Além disso, tanto as pinturas como as fotografias, alcançaram ressignificações a partir dos valores dos pintores, fotógrafos, financiadores e daqueles que contemplam as imagens.

Fazendo uma análise comparativa da fotografia da Araucária com a pintura Thomas Gainsborough²⁴ podemos perceber que o foco central das duas imagens eram a grandiosidade da árvore. A visualidade fotográfica do século XIX como do início do XX tem uma forte

²⁴ Nasceu Suffolk, 14 de maio de 1727 - Londres, 2 de agosto de 1788, foi um artista inglês do Arcadismo.

influência das técnicas de perspectiva e das temáticas das pinturas artísticas desta época. Seja de fotógrafos ingleses ou brasileiros a cultura vitoriana com suas temáticas artísticas de retratar paisagens, costumes e hábitos das pessoas ecoaram nas produções imagéticas.

Figura 36: Fen Bridge Lane/Thomas Gainsborough, 1782



<https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:641>

Tanto a figura 35 como a 36 teve como objetivo congelar no tempo, como foco central os detalhes e as curvas das folhas das árvores, bem como apresentar as montanhas no segundo plano. A ideia de retratar a estética visual da natureza foi e ainda é temática vigente de pintores e fotógrafos.

Já na figura 37, à primeira vista, encontramos desafios para interpretar a foto, pois tudo se nos apresentou muito opaco. Mesmo assim, conjecturamos que essa imagem está seguindo a linha das anteriores. Aqui ele faz uma composição que contrapõe céu e terra, e coloca em

destaque a passagem entre as duas montanhas, pois é o que está exatamente no centro da imagem.

Figura 37 – Paisagem montanhosa



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Além disso, abrangemos, nesta reprodução imagética, a apresentação de uma beleza natural, de um contraste entre o claro e escuro, uma claridade vinda detrás da montanha criando um efeito de delineamento das montanhas escuras. Uma outra explicação seria o desejo do engenheiro Chalmers, que ele poderia ter orientado seu fotógrafo, a captar o vértice que se forma entre as duas montanhas e registra o corte transversal que as separa.

No sentido iconográfico, essas paisagens naturais têm um forte simbolismo estético, remetem a uma criação, delineada e equilibrada por elementos do ecossistema. Além disso, as paisagens naturais contêm um intenso apelo para interpretá-las como objetos contemplativos. No que tange a caracteres iconológicos, há indícios de um mecenas inglês que encontra, na natureza, rastros da sua terra natal, mesmo um bioma de flora e fauna adverso da sua infância, mas era ali que ele se conectava com sua vida infante-juvenil de caça e pesca. Na mesma atmosfera em que ocorreria a destruição do meio ambiente em prol do progresso industrial minerário imperialista inglês, era onde Chalmers se reconectava com o que lhe dava prazer na vida. Em diversas fotografias do álbum do superintendente do Morro Velho, existem pistas das convicções mentais de um homem, que valoriza a vida em meio à floresta com animais, riachos, cães, caça e pesca. E ao mesmo tempo compreendia que a riqueza mineral abaixo daquelas

terras deveria ser explorada em vista do sucesso capitalista do empreendedor inglês. Diante dessas premissas, é crível supormos que Chalmers pedia ao fotógrafo para registrar a beleza recôndita da mata, com o intuito de preservá-la nas suas memórias e lembranças. Ao mesmo tempo, foi esta mesma paisagem natural, que ele autorizou a explorar em prol da metalurgia.

Quanto às concepções do fotógrafo, mesmo com a licença artística da criação, sua função era cunhar a representação estética, cumprir o trabalho pago pelo inglês e registrar lembranças. Já as convicções mentais dos espectadores que contemplam essas fotografias paisagísticas podem ser diversas. Podem ocorrer sentimentos nostálgicos de algo que não vivemos, curiosidades de como foi o cenário montado para a produção fotográfica, a ânsia em querermos explicar, pela nossa imaginação fértil, como eram a fisionomia de todos que ali visualizavam o movimento das águas, que contemplavam a paisagem, a natureza, que respiravam o ar puro e sentiam o bioma local.

Mesmo que saibamos que todas as imagens, no seu ato de criação, nascem imbuídas de valores específicos dos seus participantes, quando as fotografias encontram seus espectadores, elas os incitam a interpretá-las da forma que enxergam o mundo. Essa ação das imagens distancia-nos do seu *ethos* fundador, provocando novas reelaborações identitárias. Sendo assim, por mais que nos acheguemos a elas em busca de suas pistas originárias, seus atos emancipatórios nos impedem de compreendê-las de forma integral.

2.2- Imagens do trabalho operário e das obras industriais do Morro Velho

Por mais que compreendamos a emancipação imagética, é inegável que elas deixam rastros das técnicas usadas na sua concepção, dos valores do seu mecenas e aspectos do contexto cultural de quando foram produzidas. Dentro dessa perspectiva, buscamos encontrar alguns signos dos sentidos do trabalho contido nas fotografias da coleção. Para alcançarmos esse objetivo, procuramos relacionar o contexto histórico, a técnica utilizada pelos fotógrafos e a visão de mundo do mecenas, com a representação dos operários anônimos contidos nas fotografias. Além disso, inferimos que a investigação historiográfica sobre como os negros libertos eram tratados no Morro Velho é um elemento importante para interpretarmos a coleção de fotos.

Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, e com a promulgação da primeira carta régia em 28 de janeiro daquele ano, deliberando a abertura dos portos às nações amigas, o Império Britânico foi o principal beneficiado. Os britânicos viviam um crescimento tecnológico e industrial, e buscavam matéria-prima mineral e mercado consumidor para seus

produtos. Com a independência política do Brasil em 1822 e a promulgação da constituição de 1824 por, D. Pedro I, foram derrubados os últimos aspectos coloniais que impediam os investimentos de companhias inglesas no Brasil. Com a nova constituição monárquica, abriu-se base legal para a instalação de mineradoras inglesas no Brasil. Com isso, no primeiro semestre de 1830, investidores britânicos se reuniram em Londres para fundar a *St. John d'El Rey Mining Company*, diante da aquisição das minas de George Such e seus sócios britânicos. Há indícios de que Such já trabalhava como agente de investidores britânicos desde 1828 quando havia conseguido um decreto do Imperador do Brasil, Dom Pedro I, para explorar as minas da cidade de São João Del Rey na província de Minas Gerais.

Ainda em 1830, os fundadores da *St. John* nomeiam o inglês Charles Hering (1830 a 1847) como superintendente e procurador, e ele embarca para o Brasil com uma equipe de técnicos da área minerária, objetivando tomar posse e iniciar os trabalhos nas minas. Após dois anos de trabalho e com problemas técnicos de infiltração de água, pouco retorno financeiro e ainda, conforme Eakin (1989) destaca, com suspeitas de que Such falseou as informações sobre a minas, Hering recebe autorização dos acionistas britânicos para encerrar as atividades e buscar novas áreas mineradoras. Hering visitou algumas vezes, em Congonhas do Sabará, o Morro Velho e, com autorização de Londres, começou a negociar a aquisição das minas do capitão Lyon. Dois anos após sua morte, seus herdeiros, em 1834, revendem a mina (HOLLWOOD,1955, p. 23), “[...] incluindo todos os bens, tais como escravos, gado, rebanho, minério bruto, ferramentas, utensílios, maquinarias, armazéns”, para a *St. John Del Rey Mining Company*. Ao término do mesmo ano, os mineiros britânicos e os escravos são levados para o Morro Velho e a antiga hospedaria do Padre Freitas torna-se a sede da empresa no Brasil.

De 1834 a 1842, os acionistas investiram grande capital em equipamentos de britagem, transporte, construção de aquedutos e acomodações para escravos e europeus. Nestes anos iniciais, houve enormes gastos que não foram suprimidos pela extração de ouro, que até então era insuficiente para suprir a demanda operacional. Foi somente em 1840 que os prejuízos iniciais foram supridos, e de 1842 a 1857, a produção cresceu paulatinamente ao ponto de o Morro Velho conseguir pagar os seus dividendos oriundos de investimentos feitos pelos acionistas. O crescimento da empresa era consequência de uma estrutura política administrativa bem definida e dividida em setores. Em Londres, havia uma equipe de cinco a seis diretores, escolhida pelos acionistas, mais uma equipe de escriturários e outra do departamento financeiro. No Brasil, o principal executivo era o superintendente, que administrava as operações do Morro Velho. Apesar de a decisão final ser dos diretores e acionistas de Londres, o papel do superintendente era primordial para o funcionamento operacional, logístico, financeiro e

relacional com o governo brasileiro. Sem a habilidade do superintendente, o Morro Velho seria um fracasso.

Outro aspecto que fez diferença na formação do Morro Velho foi a preocupação sociocultural com os britânicos que vieram trabalhar na mina e com os escravos e operários nativos que se estabeleceram na região para trabalhar. Para manter os funcionários na região, conforme destaca Eakin (1989), a companhia incentivou o crescimento da colônia britânica em torno do Morro Velho à medida que a *St. John d'El Rey* enviava um número cada vez maior de mineiros e técnicos com suas famílias. Em meados da década de 1850, o tamanho da comunidade britânica em Morro Velho girava em torno de 150. Imbuídos da ética do reinado da rainha Vitória, os diretores da empresa monitoravam cuidadosamente o comportamento dos empregados. Para manter a ética anglicana e puritana, a diretoria incentivava os empregados britânicos a levarem suas famílias para o Brasil. De acordo com os diretores, a existência familiar incentivaria os homens a levar uma vida sóbria e moderada, proporcionando assim à empresa melhores resultados. Com este objetivo, a companhia contratou um clérigo anglicano para prestar serviços religiosos e educar as mais de sessenta crianças da comunidade britânica. A empresa tinha uma capela e uma escola, erguidas perto da Casa Grande (antiga hospedaria do Padre Freitas e agora escritório da empresa).

Além disso, a companhia pediu e obteve do Imperador Pedro II permissão para reservar um terreno para construir um cemitério para os ingleses protestantes. Em 1867, após o *lobby* dos diretores da companhia, o Parlamento britânico aprovou uma lei especial legalizando casamentos realizados pelo clérigo anglicano em Morro Velho. No final da década de 1860, os ingleses em Morro Velho podiam nascer, ser batizados, se casar e ser enterrados tão facilmente como se estivessem em uma paróquia no interior da Inglaterra. Apesar da implantação da colônia ocorrer desde o início da instalação da empresa, novos empreendimentos feitos para o bem-estar dos ingleses seriam construídos, renovados e ampliados com novos espaços a partir da era Chalmers em 1884. A colônia britânica, iniciada em 1834, manteve-se coesa até 1960, quando os ingleses venderam as ações do Morro Velho para uma empresa nacional. Neste momento muitos ingleses decidiram voltar para a Inglaterra.

Quanto aos nativos e às pessoas escravizadas que trabalhavam na empresa nos primeiros cinquenta anos de funcionamento da mina, há muitas controvérsias sobre o trato dado a eles. A política inglesa a favor da abolição da escravatura foi implementada no início do século XIX, mas em suas colônias e em seus empreendimentos ao redor do mundo o processo foi paulatino e moroso. Desde o início das suas atividades em Congonhas do Sabará, a *St. John Del Rey* utilizou-se de mão-de-obra escrava. O primeiro superintendente, Charles Hering, acreditava

que a mão-de-obra livre impedia o controle sobre o funcionário e a mão-de-obra negra, devido à subserviência, era mais eficaz. Apesar do sucesso inicial com a mão-de-obra cativa, Eakin (1989) afirma que os acionistas da mina eram avessos à escravidão e, como bons vitorianos, defendiam a mão-de-obra assalariada para incentivar o consumo capitalista em prol do progresso. Para Eakin a justificativa da companhia para a escravidão era a falta de mão-de-obra livre, pois os trabalhadores preferiam o trabalho nas fazendas cafeeiras ao regime disciplinar inglês imposto nas minas. Esta posição, em prol da mão-de-obra escrava, tomada pela Morro Velho, gerou enormes conflitos com a diplomacia inglesa que defendia a emancipação dos negros escravizados.

A mina do Morro Velho, até a abolição da escravatura, tinha como política a compra e o aluguel de escravos para o trabalho em seus empreendimentos. Em diversos relatórios, a empresa indica que tinha um trato diferente com os negros, algo que contrastaria positivamente com o tratamento que os cativos recebiam nas fazendas mineiras. Segundo os documentos oficiais da empresa, o novo superintendente, George Keogh (1847 a 1853), recebeu como orientação, advinda de Londres, de acordo com os estudos de Leonardos (1970), que deveriam haver hortas, criação de porcos e aves para entreter os escravos na hora do repouso. Relata que o excesso, por parte da chefia inglesa, de rudeza deveria ser reprimido. Orienta que o trato para com os negros deveria ser de boa vontade, delicadeza, pois são filhos do Criador todo poderoso.

Os castigos e punições não deveriam ser de açoite e violência. Conforme Eakin (1989), os documentos apontam que os cativos eram atendidos por médicos no hospital, caso necessitassem. A empresa documentou a criação de um sistema de emancipação dos escravos por bom comportamento. A partir de premiações com faixas na roupa, com medalhas e com um período de 5 a 10 anos de liberdade vigiada, o negro era liberto. Àqueles que fossem idosos, enfermos e improdutivos, aconselhava-se e entrega da carta de alforria. Após um tempo, além destes supostos benefícios, a *St. John* registrou que os cativos libertos eram mais responsáveis. Segundo Eakin (1989), em 1888, com a promulgação da Lei Áurea, havia poucos escravos para serem libertos. Libby (1984), em suas pesquisas, sinaliza que em todas as fontes encontradas sobre a escravidão no Morro Velho, havia uma indução para um entendimento de que a companhia buscou um trato humanizado para com os cativos. Embora em suas pesquisas tenha encontrado carga horária excessiva e alta mortalidade de cativos escravizados no Morro Velho.

Apesar das colocações da empresa, os relatos de Libby e Burton nos proporcionam levantar algumas perguntas. Se havia uma busca pelo bem-estar social dos negros na companhia, por que a taxa de mortalidade era tão alta? Se eram atentos ao momento de descanso dos cativos, por que a carga horária de trabalho era de 10 a 12 horas? Por que existem relatos

de fuga se o trato era humanizado? Até que ponto as orientações documentais dos acionistas de Londres foram colocadas em práticas? Estas orientações também não poderiam ser uma prática lobista dos acionistas para com o governo britânico? Segundo Burton (1867), com a autorização do superintendente, havendo casos de indisciplina como insubordinação, poderiam ser aplicados castigos como chicoteamento, palmatória e prisão dentro dos termos da empresa. Daí paira outra pergunta: por que o viajante inglês retrata o negro como uma criatura em meio à escuridão, sendo que a empresa aponta que tinha uma postura benévola para com os cativos?

Quando atentamos para os aspectos políticos relacionados aos negócios e investimentos estrangeiros no Brasil, percebemos que, desde sua instalação no Brasil, a *St. John Del Rey* tinha uma relação corporativista com o governo brasileiro, seja no período monárquico ou republicano, tanto na instância federal, quanto na estadual ou municipal. Na pauta das reuniões e negociações, estava a busca por isenção de impostos ou tarifas com percentuais abaixo da política vigente. O clientelismo para com agentes públicos e políticos foi uma prática cotidiana exercida pela empresa. A busca por mudanças nas leis para beneficiar a Morro Velho era uma marca registrada em muitas imagens fotográficas do nosso acervo de pesquisa. Esta atuação imperialista da *St. John Del Rey* ficou latente com a chegada de George Chalmers, como gestor da mina, de 1884 a 1928. Ele recebeu presidentes da primeira República Brasileira, governadores de Estado, reis e príncipes europeus na Mina do Morro Velho, bem como algumas autoridades políticas, também em sua fazenda da Jaguara. Quanto ao desenvolvimento administrativo e econômico, não obstante um retrospecto positivo de 1840 a 1857, a mina do Morro Velho passou por períodos de crise, oscilações e catástrofes até a chegada de George Chalmers no final do século XIX.

Em 30 de outubro de 1884, a *St. John d'El Rey* contratou George Chalmers, jovem engenheiro da Cornualha, que foi selecionado para ser o novo condutor do Morro Velho. Chalmers se destacou como uma escolha assertiva, no que tange à prosperidade capitalista e empreendedora. Como novo superintendente, a Morro Velho entrou numa era de décadas de sucesso desenvolvimentista. Tornou-se referência mundial de extração aurífera e de colonização industrial inglesa na América Latina. Diante dos fatos acima, compreendemos que o processo civilizador britânico, colocado em ação no Brasil Império, somente tomaria impulso, na freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Congonhas de Sabará, com a chegada, em 1884, do novo superintendente. Em nossa pesquisa, observamos poucos estudos sobre como os aspectos socioculturais ingleses influenciaram o sucesso minerário e identitário da cidade de Nova Lima. Chalmers personificava a visão civilizatória inglesa e a demonstrava através das suas ações, tanto no cotidiano de trabalho, quanto nos seus momentos de descanso. Isso ficou evidente nas

suas obras empreendedoras, urbanísticas e sociais, para acolhimento dos imigrantes ingleses, para que eles se sentissem mais próximos de suas terras natais. Conjecturamos que, a partir dos estudos das fotografias, poderemos encontrar rastros que possibilitem identificar sua visão de mundo civilizatória.

Além disso, no que concerne às produções pictóricas do seu álbum, um fato singular que chamou nossa atenção foi a presença de fotografias relacionada à temática do trabalho operário e aos empreendimentos do Chalmers em prol do desenvolvimento do Morro Velho. Devemos levar em conta que a coleção de fotografias é um objeto de foro íntimo e pessoal de um colecionador. Ali encontram-se imagens importantes do seu *ethos* existencial, elementos identitários que fazem sentido para sua vida. A explicação que encontramos para a presença de fotografias de trabalho no seu álbum, refere-se ao seu objetivo profissional de reerguer uma mina que estava prestes a fechar, pois apresentar seu êxito profissional, registrar os empreendimentos implantados seria algo memorável.

Provavelmente, as casas nas quais ele morou encontravam-se próximas da mina e da planta metalúrgica da empresa, ou seja, a rotina do superintendente inglês era totalmente integrada ao ambiente de trabalho, o que poderia facilitar a reprodutibilidade fotográfica. Outro elemento singular alude para o seu momento de lazer na natureza, que era conectado aos locais onde ele exercia a labuta, facilitando os registros imagéticos. Vemos que, após 26 anos de vida no Brasil, o maior afastamento de Chalmers do seu ambiente de trabalho, era para sua Fazenda da Jaguará, adquirida em 1910. A partir dessas proposições e no intuito de compreender a narrativa criada através das fotografias, visualizamos na figura 35 a construção do complexo hidrelétrico do Rio do Peixe. De acordo com os documentos históricos, as imagens foram provavelmente produzidas entre 1894 a 1906, período no qual foram feitas as primeiras obras. Supomos que as fotos serviram para exibir aos acionistas de Londres que o trabalho de Chalmers em Morro Velho estava sendo empreendido e encontrava-se em desenvolvimento. Haja vista, pelos relatos biográficos, a resistência dos acionistas em investir na construção do complexo hidrelétrico. Após a ameaça de Chalmers em empreender o projeto com seu próprio dinheiro para depois vender a energia para a empresa, a diretoria inglesa mudou de ideia.

Figura 38 – Páginas do álbum de Chalmers – construção da hidrelétrica do Rio do Peixe



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Mesmo que o álbum seja de cunho mais intimista, mesmo que ele esteja na linha do registro pessoal, isso não abole o seu uso para outras funções. Mais do que seguir a narrativa do mecenas e do fotógrafo, observamos pormenores, detalhes que muitas vezes passaram despercebidos por não serem o foco planejado. Para que possamos enxergar as fórmulas patéticas, signos e valores nos detalhes menores, vamos analisar cada imagem separadamente.

Na figura 38, visualizamos a derrubada de árvores e a utilização dos troncos mais grossos como andaimes montados no espelho d'água para a construção da tubulação. Observamos o desmatamento da Mata Atlântica em prol do progresso econômico. Tal observação torna-se um aspecto secundário na imagem, pois sua função imagética planejada era apresentar o avanço industrial. A ideia do mecenas era poderia ser representar o trabalho eficiente, a obra em desenvolvimento, com tecnologia inglesa, adotada como elemento para uma produção mais lucrativa. A justificativa para tal empreitada era que Morro Velho necessitava de refrigeração e iluminação e isso somente seria conquistado a partir de usinas produtoras de energia elétrica.

Figura 39 – Tubulação e árvores derrubadas



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Tanto a tubulação da imagem acima, como a da seguinte (39 e 40), representa os desdobramentos da Revolução Industrial inglesa, ocorrida no século XIX e início do XX. Construir minas modernas para extrair ouro no interior do Brasil, para obter lucro e manter os luxos da *Belle Époque* inglesa, era o objetivo principal. A estabilidade financeira e a obtenção de vantagens para os acionistas da *Saint John Del Rey Company* perpassavam pelo avanço sobre o meio ambiente. Chalmers era um dos acionistas da empresa, investiu seu dinheiro, e necessitava angariar fundos para o crescimento da mina. Inferimos que ele sabia que uma das formas de conquistar apoio era através da representação fotográfica. Mesmo sendo um amante da vida em meio à natureza, desejoso da vida inglesa dedicada à caça e à pesca, ele sabia que o espírito do capitalismo deveria prevalecer sobre seus *hobbies*.

Figura 40 – Tubulação



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

O século XX foi um período de muita reprodução fotográfica do trabalho, que não somente materializava o imaginário de sua época, mas também desempenhava o papel de oferecer signos ideológicos que definiriam posicionamentos políticos e estratégias de visibilidade. É importante refletirmos que Chalmers pode não ter utilizado as imagens do trabalho somente como elementos memoriais a serem preservados no seu álbum, mas também para corroborar suas ações frente à *Saint John Del Rey Company*. Já na imagem abaixo, além de avistarmos o progresso metalúrgico adentrando e degradando a natureza, visualizamos o trabalho operário como símbolo de desenvolvimento industrial, como elemento imagético da prática imperialista em terras latinas.

Figura 41 – Operários trabalhando em tubulação



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Ao observarmos a fotografia, notamos que o efeito de profundidade na imagem ocorreu a partir do percurso do tubo, que encaminha o nosso olhar, do ponto mais distante à esquerda, até o ponto mais próximo do fotógrafo, à direita da imagem. O operário quase no centro é o elemento que prende o nosso olhar ao centro e ao quadrante inferior da imagem. A composição, com esse tubo dividindo a fotografia nos prende tanto, que faz com que quase não se dê atenção à parte superior da imagem. Com o objetivo de trazer profundidade à imagem, o fotógrafo reproduz operários construindo uma tubulação nas margens de um rio ao redor da mata. Apresentar o trabalho operário utilizando chapas de ferro e novas máquinas desenvolvidas na construção da tubulação era uma forma de justificar aos acionistas que o dinheiro e o material importado da Inglaterra estavam sendo empregado. No que diz respeito aos aspectos simbólicos, o contexto histórico do início do século XX tinha como cerne o crescimento industrial, que produz o bem-estar social, para a elite vigente da *Belle Époque*. Para além disso, nosso olhar crítico ressalva que, na fotografia, há a presença de seis homens negros, com roupas sujas, concentrados no trabalho e com os semblantes introspectivos, seja pelo cansaço ou por ter consciência de que seu direito é não ter direito algum, além do que aquele determinado pelo seu patrão. Ainda avistamos um outro sujeito, atrás de uma ripa de madeira, com camisa branca, que não possibilita identificações.

A representação dos trabalhadores materializa a ideia do trabalhador como parte de uma enorme engrenagem. Quando olhamos os pormenores dessas fotografias dos operários no

serviço identificamos criações figurativas, imagens que se emanciparam a partir da nossa visão e obriga-nos a enxergá-los como seres humanos, sujeitos, trabalhadores sofridos pela ausência de leis trabalhistas. Muitos provavelmente eram filhos de escravos que se sujeitaram a ser representados como peças do maquinário por uma questão de sobrevivência.

Nosso objetivo não é cometer anacronismos; somos cientes de que o intuito do fotógrafo e do mecenas não era apresentar os operários negros, mas sim exibir o processo de construção da tubulação do complexo hidrelétrico. Mesmo sabendo que o foco principal do fotógrafo não era os operários, não há como ignorar os trabalhadores negros que estavam ali a nos dizer que sua cor ditava o seu papel funcional. Essa inferência condiz com o arquétipo imagético do que sobrava de trabalho para os negros libertos e filhos de pessoas escravizadas. Somente trabalho pesado, visando um processo industrial que apontaria para o progresso e desenvolvimento. A Revolução Industrial criou uma profusão de monumentos compreendidos como símbolos do progresso industrial. As fotografias do trabalho tinham a função de reproduzir narrativas em prol da ambição daqueles que entendiam como missão apresentar imagens do que seria a civilização.

Perante os pressupostos colocados, na figura 42, a seguir, percebemos que, se traçarmos uma linha imaginária a partir da tubulação, observaremos, à esquerda, a mata virgem preservada. Já à direita, observamos as mudanças ocasionadas pela ação humana, vemos galhos de árvores derrubadas sobre as pedras e a água. A ideia principal foi desviar parte da água pela tubulação, conforme orientações técnicas para produção de energia elétrica. A partir da nossa leitura das fotografias, podemos aqui presumir que os ingleses acreditavam na possibilidade de uma relação de equilíbrio entre a natureza explorada pelos interesses do capital e a vivência pacífica de porções de terras ainda preservadas. Registrar as imagens com estas dualidades na paisagem talvez seria uma forma de apresentar uma harmonia e aceitação entre o destruído e o preservado.

Figura 42 – Tubulação em meio à mata virgem



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Tanto a imagem acima, representando quilômetros de tubulação em meio à mata virgem, quanto as figuras 43 e 44, abaixo, uma apresentando uma ponte de madeira para a passagem da tubulação, exibindo a água represada em barragens com comportas feitas com chapas de ferro, e a outra, mostrando os blocos e estruturas de cimento em meio à floresta, são representações de interferências no habitat natural, são consequências dos caminhos escolhidos e das intervenções técnicas no ecossistema, pois o objetivo era o sucesso econômico da mina do Morro Velho.

Figura 43 – Ponte em construção



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Figura 44 – Ponte em meio à mata



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Com relação ao ato fotográfico, nessas imagens visualizamos novamente um limite técnico da época. Não havia como modular o tempo de captura, da mesma forma que não era possível “parar” a água, por isso temos a impressão da existência de uma névoa branca em volta das pedras e galhos em sua superfície.

Além disso, avistamos outra vez, nas fotos, as intervenções humanas, com árvores derrubadas, com a construção de estruturas metálicas prontas para a produção elétrica. Para os ingleses, políticos, e para muitos que conheceram estas fotografias, a mensagem revelada nessas imagens indica um trabalho eficaz e promissor da *Saint John Del Rey Company* em terras brasileiras, sob a gestão do superintendente George Chalmers. Não há o que arguir sobre os valores empregados na produção das imagens, não existem questionamentos sobre a exploração do espaço ambiental do início do século XX. Os nossos olhares contemporâneos produzem dúbias interpretações, apropriam-se de leituras que estão pareadas com as questões atuais sobre a exploração minerária industrial e a destruição do meio ambiente.

Entre as diversas suposições quanto às visões de mundo que as formaram, não podemos nos esquecer que o gestor do Morro Velho tinha objetivos concretos, como superintendente da mina. O trabalho estava em primeiro lugar; este sempre foi seu alvo primário quando aceitou trabalhar no Brasil. A busca pelo avanço industrial e as soluções para a extração aurífera do Morro Velho eram seu eixo central. Vejamos na figura 45, Chalmers cumprindo seu papel de administrador, acompanhando o trabalho de implantação do que foi planejado.

Figura 45 – Chalmers acompanhando a construção de uma tubulação



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Sobre a ponta do cano galvanizado que jorrava água e estava fixado entre as pedras, destaca-se Chalmers com seu bigode característico, de chapéu, gravata, paletó escuro, calças claras, com botas escuras, mãos apoiadas sobre sua bengala. Ao seu lado, um homem com vestes brancas, botas escuras, chapéu, com mãos para atrás, observando as pedras amontoadas próximas a eles. Ainda na fotografia, encontramos um cão, de costas para o fotógrafo e um senhor de roupas escuras, com chapéu, bigodes claros e um suposto projeto e um compasso em suas mãos. Também avistamos um cão peludo olhando para o fotógrafo, em um cenário de árvores derrubadas ao redor da construção da hidrelétrica. Observamos na composição da imagem: a linha formada pelo cano, de novo, guia a nossa visão que entra na imagem pelo lado direito e segue até encontrar o Chalmers. Visualizamos como os seres humanos são centrais nesse cenário de construção e destruição da mata.

Outra leitura plausível para a época poderia ser que o grupo de humanos no centro da imagem são os responsáveis por levar a água até onde ela não chegaria naturalmente. Vejamos que, se se dividir a imagem em três colunas verticais, a da direita e a do centro são compostas por pedras e mato. Na terceira à esquerda, o branco da água é um fator de destaque. Ali nosso olhar só chega passando pelas pessoas no meio do caminho. Analisando esta fotografia, utilizamos a premissa de que o significado simbólico da imagem pode sofrer mutações no

decorrer do tempo. A preocupação alegórica e o foco fotográfico do início do século XX era o de representar, registrar, memorizar o avanço industrial, o progresso, o desenvolvimento técnico. As imagens do inglês e sua equipe fiscalizando a obra têm o papel de representar a legitimação, a autoridade e a garantia de que todas as ocorrências estão sob controle.

Já a figura 46 mantém a mesma temática de apresentação dos empreendimentos feitos na construção de um dos galpões da planta metalúrgica do Morro Velho. Ela busca preservar a presença de Chalmers entre quatro funcionários, em uma das casas de máquinas da usina. Novamente, o superintendente está de calça, camisa branca e paletó aberto, com poses planejadas que são característica da época. Ele apresenta-nos, em primeiro plano, a mecanização, os funcionários e os profissionais que colocam a usina em funcionamento. Observamos também, novamente, as linhas das várias tubulações finas, que saem da parte inferior da imagem e levam o nosso olhar para o centro da imagem. Quem encontramos lá? As pessoas. As imagens têm isso em comum. As construções levam o nosso olhar para as pessoas.

Figura 46 – Chalmers e outros em um dos galpões da planta metalúrgica do Morro Velho



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

No sentido iconológico, a pergunta primordial é: por que imagens da atuação do inglês no trabalho, dos seus empreendimentos, fazem parte de uma coleção de fotos pessoais e intimistas? Seria por vaidade ou para guardar uma memória de sua eficiência no trabalho? Ou de repente, para que no futuro seus filhos e netos pudessem conhecer a competência daquele

que modificou o vindauro do Mina do Morro Velho? Conjecturamos que a reprodução de imagens no trabalho não tem como objetivo único apresentar-nos técnicas e eficiência, mas também satisfazer o próprio ego daquele que gastou tempo para que seu planejamento obtivesse sucesso.

2.3 - Marcas da memória na Casa Grande: retratos intimistas

A coleção de fotografias de Chalmers é um conjunto de imagens que, presumidamente, pela disposição das fotografias, enquadramento, iluminação, objetos e personagens, podem induzir nossa linha de raciocínio e interpretação. A partir desses pressupostos, os elementos iconográficos reproduzidos na Casa Grande são aqueles que apontam para os rastros intimistas das convicções mentais de George Chalmers. O inglês viveu e frequentou a residência por mais de 30 anos. Além disso, localizava-se a poucos metros da planta metalúrgica, da entrada da Mina Velha e da Mina Grande, que eram rodeadas por matas e florestas. Possivelmente, estas características agradaram Chalmers, pois isto o possibilitou fazer o que tanto gostava, caçar e pescar. Até os dias atuais, a matrícula escriturária de toda a região encontra-se como Fazenda Morro Velho. São milhares de hectares de terras; a companhia tomou para si a posse dessa região antes de o poder municipal ser instituído. Conseqüentemente, a detentora atual do Morro Velho, a Anglo Gold, advoga ser detentora de mais terras do que o próprio município. Desde a chegada dos ingleses, o casarão serviu de sede administrativa e residência do superintendente da *Saint John Del Rey Company* e atualmente transformou-se em Centro de Memória da Anglo Gold Ashanti.

Figura 47 – Casa Grande - Congado dos pretos em Morro Velho



Fonte: Brasiliana Fotográfica - Riedel, Augusto, 1836-ca.1877

A Casa Grande²⁵, construído na tradição da arquitetura vernácula portuguesa, mostrada na figura 47, foi construída em meados do século XVIII, a pedido dos pais do Padre Freitas²⁶, e serviu como residência da família por um bom tempo. Ela é um elemento simbólico de singular valor histórico. Em uma vasta documentação, foi encontrado o registro da presença de cientistas, viajantes, políticos e investidores na mina do Morro Velho hospedados na residência. Segundo Vilela (1998), no período em que a família do Padre Freitas foi detentora da mina, em seu casarão no Morro Velho, ela recebeu os naturalistas Johann Von Spix e Carl Friedrich Von Martius em 1818.

Observamos, na figura 48, o casarão, tal como aparece no álbum de Chalmers, já modificado, com uma varanda em sua fachada e alguns arbustos à frente. Vemos uma ampla superfície gramada, um viveiro do lado direito, um cercado de madeira do lado esquerdo e vários quadros e enfeites, na parede branca da varanda. Ainda visualizamos a chaminé da lareira da sala do lado esquerdo e, mais à direita, as chaminés do fogão de lenha que alguns memorialistas acreditam terem sido usados também para fundir ouro.

²⁵ Nome usado até os dias atuais para referir-se à antiga casa do Padre Freitas e hoje *Centro de Memória da Anglo Gold*.

²⁶ Padre Antônio Pereira de Freitas, filho do Coronel Manoel Freitas, dono de grandes extensões de terras. Padre Freitas tornou-se dono das minas do arraial moro Velho, posteriormente vendidas ao capitão Lyon.

Figura 48 – Casa Grande no álbum de George Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Com o decorrer do tempo, a Casa Grande sofreu modificações e adaptações. A primeira alteração foi uma reforma e a criação de uma varanda na sua fachada, como citado acima. Isso possivelmente foi feito com o objetivo de receber o imperador. Em 1881, Dom Pedro II e a esposa, a imperatriz Teresa Cristina, estiveram em Congonhas do Sabará (Nova Lima), para visitar a mina do Morro Velho, e hospedaram-se na residência. A última grande mudança ocorreu com a chegada de Chalmers, que orientou a construção de um anexo à esquerda da Casa Grande com duas salas, conforme a figura 49.

Figura 49 – Casa Grande (Centro de Memória da *Anglo Gold Ashanti*)



Fonte: <<https://ibram.org.br/noticia/anglogold-ashanti-que-completa-184-anos-de-atuacao-e-industria-mais-longeva-em-operacao-no-brasil/>>. Acesso em 04 jul 2024.

Na época em que Chalmers foi superintendente do Morro Velho, a Casa Grande era a sede da empresa e residência oficial do gestor. Ela era composta de jardins amplos, com uma flora diversificada, vários quintais, canil com vários cães de raças diversas, viveiro com aves e vários empregados. As fotografias referentes à moradia de Chalmers são representadas em imagens intimistas. Possivelmente era algo que ele valorizava e achava prudente registrar para a posteridade. As fotos feitas na Casa Grande, encontradas no álbum, são compostas pelos seus cães, empregados, animais silvestres e duas fotos do seu filho.

Abaixo, avistamos a figura 50, criada em uma parte do jardim da residência oficial. O ambiente da imagem demonstra sinais de uma orientação fotográfica para montar um cenário fotográfico. Uma cadeira de jardim encostada na cerca de divisa do terreno, pode parecer algo sem algum atrativo, seria incomum. Talvez o único motivo para a reprodução imagética naquele espaço seria a tentativa de fotografar as montanhas em segundo plano ou a própria cerca viva. Além disso, observamos o filho de Chalmers, Alexander, sentado na cadeira, com o braço apoiado sobre o ombro do assento, de boina, vestimenta social, segurando o cão, com as pernas esticadas e pés cruzados, olhando fixamente para a câmera fotográfica, posicionada frontalmente. Entendemos que, em uma tentativa de representar espontaneidade na produção da foto, decidiram fotografar Chalmers claramente posando e não olhando diretamente para o retratista, uma possibilidade usada na época. Além disso, um aspecto singular foi o olhar fixo dos cães, corroborando a ideia de que o fotógrafo e sua aparelhagem se encontravam de frente a Alexander. Outro elemento que chamou atenção refere-se ao semblante introspectivo do

inglês, carregando seu cão com uma mão e com o outro braço segurando um objeto não identificado. Sua pose transmite altivez e respeitabilidade. Para analisar a fotografia a dividimos em três partes horizontais, o que seria área verde ocupa duas partes. A faixa diagonal faz o nosso olhar ficar preso na faixa central e a leve inclinação da cerca viva faz o nosso olhar ir da esquerda para a direita e parar exatamente em Chalmers. Outro aspecto que chamou nossa atenção foram as plantas, no canto inferior esquerdo e na altura do meio da imagem do lado esquerdo, servindo de contrapeso para que a imagem de Chalmers se destaque ainda mais.

Figura 50 – Chalmers e seu filho nos jardins da Casa Grande



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Os sinais aqui concebidos na fotografia apontam para o intuito de registrar a relação de família entre pai e filho no jardim, com os cães de estimação, com uma centralidade clara na figura do Chalmers. Ao mesmo tempo, no sentido técnico, não era comum sorrir para fotografias. Ainda mais em ambiente externo, onde os fotógrafos têm pouco controle sobre o ambiente em volta dos retratados. Eles só estavam posando seguindo os critérios da época.

Na figura 48, anotamos os seguintes aspectos pré-iconográficos: na varanda da sede empresarial da *Saint John Del Rey*, vislumbramos um pequeno cão saindo de dentro da casa com olhos fixos em algo que lhe chama atenção; mais adiante, de perfil, Alexander Chalmers ajoelhado, com uma das suas mãos no dorso de uma anta, que está pisando na pele de uma onça, servindo como tapete. Esta foto, feita na Casa Grande, retrata signos peculiares, simbólicos, da

prática de caça, da afinidade da criança com o cão domesticado e a anta selvagem dentro do escritório e da residência oficial do superintendente da empresa. Além disso, apresenta-nos signos identitários da cultura inglesa, do século XIX, em terras mineiras. Os sinais imagéticos desta fotografia retratam o domínio inglês sobre os animais silvestres. Um deles, já morto, com sua pele usada como decoração, e o outro sob o controle do seu captor. Novamente atentamos para um pormenor que poderia passar despercebido: a relação entre o animal domesticado e o animal silvestre, central nessa imagem. O cão surge na cena, espontaneamente, observando aqueles supostos espectadores que assistiam à captação fotográfica. Além disso, quantos aos aspectos iconológicos, compreendemos que essa foto representava o modelo de masculinidade e liderança que Chalmers ansiava para seu filho.

Figura 51 – Alexander Chalmers, uma anta e um cão



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Afora a anta, a Casa Grande recebia diariamente a visita de outros animais, dentre estes contemplamos a garça na figura 49. Fotografada de perfil, a ave encontrava-se em pé no chão de cimento, em frente ao espelho de água de uma caixa d'água rodeada de vasos de plantas. Por uma questão de distância focal, o vaso é visto na parte inferior esquerda. Observe que ele é a única coisa imóvel, há um desfoque, uma captura, um momento. Essa visita deve ter sido inusitada e inesperada, sendo que a garça que poderia voar a qualquer instante.

Figura 52 – Garça na piscina da Casa Grande



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Além disso, observamos e inferimos que havia o objetivo de simbolizar a harmonia entre plantas e aves, em convívio com o habitat humano, junto à família Chalmers, que admirava a natureza. Paradoxalmente, na figura 53, o cenário tornava-se modificado quando as aves eram engaioladas para serem apreciadas rotineiramente. No caso do tucano, ave tipicamente brasileira, criá-los em cativeiro era um atrativo exótico para os estrangeiros não acostumados com este tipo de ave. Chalmers era um sujeito que admirava o ecossistema e, ao mesmo tempo, caçava, matava e criava em cativeiro animais silvestres. Cultivar animais trancafiados, caçar, escarpelar, empalhar era algo comum para um típico inglês imperialista do século XIX. Tinham uma visão de mundo na qual utilizar animais como diversão para uma plateia em circos era algo costumeiro, normal. Dominar a natureza e usufruir dos mananciais da terra era compreendido como parte do ciclo natural da vida humana.

Figura 53 – Tucanos em viveiro na Casa Grande



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Por mais que nossos olhares contemporâneos abominem tais práticas, não seria honesto utilizarmos-nos da narrativa imagética fora do contexto histórico. Chalmers era fruto dessa forma “racional” de se pensar. O que ele fez na Casa Grande e na Jaguará foi reproduzir os hábitos culturais e educacionais do ambiente em que foi criado. Mais do que isso, ele buscou viver e ensinar a seus filhos esses hábitos, como genuínos ingleses. Mesmo estes tendo nascido na Casa Grande, no Morro Velho, em Nova Lima.

Por vezes, no final do século XIX e início do XX, encontramos fotografias de negros libertos, filhos e netos destes, figurando como modelos exóticos. Ora como parte da paisagem construída, ora como figuras principais, são flagrados nas mais diversas situações. Na coleção de fotografias, encontramos várias imagens de negros supostamente libertos. No caso específico das imagens que analisaremos a seguir, elas foram feitas na Casa Grande. Isso nos indica que as pessoas fotografadas eram funcionários ou negros libertos que foram convidados a posar para o ato fotográfico.

Na história da *Saint John Del Rey Company* em Morro Velho, após ordens do escritório da empresa em Londres, diminuiu paulatinamente a compra de escravos, sendo preferida a prática de alugá-los de terceiros, como força de trabalho. No decorrer do tempo, houve levas de

imigrantes europeus e asiáticos em Morro Velho para substituição da mão-de-obra negra e a implantação progressiva da mão de obra assalariada e qualificada. Mas, a política de aluguel de negros escravizados vai se perpetuar até a Lei Áurea de 1888. Bem sabemos que os negros escravizados não foram libertos de um dia para o outro, pois muitos não tinham para onde ir e por uma questão de sobrevivência e moradia permaneceram sob o domínio do Morro Velho.

Além disso, o trato preconceituoso, racista, diferenciando brancos e negros, se perpetuaria por décadas na empresa. Negros libertos continuaram a ser tratados com inferioridade, como exóticos, por muito tempo. As próprias imagens não permitiriam tese contrária. Existe uma narrativa documental da companhia de que negros da empresa eram premiados, presenteados, tratados pelos ingleses com suavidade em relação aos escravizados das fazendas de café do Brasil. Esse discurso não abole a política de benesses e superioridade dos ingleses em relação ao negro. Apesar da abolição da escravidão na Inglaterra desde o início do século XIX, em suas colônias e nas empreitadas imperialistas, a escravidão persistia frente às leis inglesas em prol do que era mais lucrativo para a Coroa. Além do mais, não devemos esquecer que o Brasil do início do século XX vivia uma estratificação social radical, devido à escravidão. Sendo assim, para compreendermos melhor a criação das imagens de negros da coleção de fotos, é essencial acessarmos o contexto histórico e lançarmos as seguintes perguntas: como as pessoas estão dispostas na fotografia? O que a imagem mostra e deixa de mostrar? Elas foram feitas por que? E para quem? Por que Chalmers guardou imagens de negros libertos em seu álbum? Seria para apresentar uma senzala pacificada, disciplinada ou do negro como algo exótico?

Na figura 54, visualizamos um cenário criado, uma representação fotográfica, um retrato no seu melhor significado, dentro dos gêneros artísticos pictóricos, de um casal de idosos negros no quintal da Casa Grande em posição ereta e disciplinar. Inferimos que no caso do homem há uma formalidade na postura. No caso da mulher é perceptível uma certa subserviência. Vejamos que o olhar dele fixa frontalmente no fotógrafo e o dela se desvia. Um senhor negro com mãos rígidas e pouco flexionadas para baixo, razoavelmente bem vestido, roupas sociais limpas, de cor clara, com sapatos e chapéu. Ao lado do senhor idoso, uma senhora posicionada um pouco à frente de um enorme vaso de planta, usando uma touca e uma espécie de xale ou lenço nos ombros. Encontrava-se descalça e com as mãos unidas na cintura.

Figura 54 – Casal de negros idosos nos jardins da Casa Grande



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A imagem deseja representar um casal de negros bem vestidos, estetizados, no seio da Casa Grande (símbolo do poderio inglês em Congonhas do Sabará), possivelmente como uma amostragem de como são bem tratados. Dentro desse raciocínio, a ideia que podemos inferir é que a senzala estava pacificada. Havia harmonia entre negros e ingleses, os funcionários negros frequentavam a sede da empresa, sendo bem recebidos e fotografados. Os movimentos abolicionistas do século XIX já eram uma realidade. A escravidão no Brasil significava retrocesso, opressão e empecilho à modernização. Havia um entendimento de que os escravizados representavam uma parcela da humanidade que precisava ser redimida, educada e tutelada. E o que tudo indica na narrativa imagética, é que tanto Chalmers como a *Saint John Del Rey Company* compreenderam o papel deles nesse processo de purificação social. Mas as imagens podem deturpar nosso olhar e passar uma narrativa para além da representação planejada. Ela é a linguagem de um tempo e produz novos significados, independentes das intenções do fotógrafo. Na iconologia, as fotografias boicotam a encenação teatral através das fórmulas patéticas que não escodem o semblante de tristeza, cansaço, timidez e amargura dos libertos fotografados.

A figura 55 foi uma composição que simbolizava a escrava da Casa Grande no sentido narrativo de Gilberto Freyre em seu livro *Casa Grande e Senzala*, bem como na forma explícita

da escrava da Casa Grande do Morro Velho. Representada como governanta ou no mínimo uma empregada, estetizada com roupas nobres e cabelos arrumados, saindo do casarão pelas portas do fundo para o jardim. Ao contemplarmos essa imagem, notamos como tudo na sua composição é centrado na mulher.

Figura 55 – Funcionária nos jardins da Casa Grande



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Quando aproximamos a imagem, observamos o corpo ereto, com as mãos posicionadas simetricamente, paralelas ao corpo. Embora os fotógrafos daquele tempo não pudessem revelar suas fotos em dimensão mais expandida, a imagem que ele nos legou permitiu a cópia fotográfica e ampliação digital no computador. Com isso, a partir de recortes das imagens, observamos gestos e olhares que conferem singularidade aos indivíduos das imagens, fossem eles ex-escravizados ou descendentes, registrados pelo fotógrafo. Diante das proposições acima, ficamos a pensar, será que essas imagens (54 e 55), ecoam a extinção da escravidão no Morro Velho? Ou, ao contrário, reafirmam uma submissão e uma demonstração do que seria o exótico para os ingleses em terras minerárias?

As imagens 56, 57 e 58 tinham como proposta representar a relação entre o cão e, possivelmente, seu cuidador no quintal da Casa Grande. A montagem do cenário fotográfico mostrou, em uma mesma paisagem, registros da interação entre o liberto ou descendente de pessoas escravizadas com os cães. O enquadramento e a centralidade das imagens registram um

senhor negro com uma boina, camisa de botão longa e calça, sendo ambas as vestes brancas e limpas. Observamos a sua posição social a partir dos pés descalços de alguém que criou um casco de pele nos pés devido aos trabalhos brutos e pesados sobre o chão de terra. Afinal de contas, não era hábito e costume de brancos elitizados da era vitoriana inglesa ficarem descalços e serem fotografados desta maneira.

Figura 56 – Cuidador e dois cães



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Apesar de toda a figuração, da orientação para onde olhar, como seus dedos deveriam segurar a coleira dos cães, algo foge do planejado: as fórmulas patéticas da serenidade de como o homem negro fixa sua vista sobre os animais apontam para uma relação de segurança e intimidade entre eles. As fotografias 54 e 55 tornaram-se mais emblemáticas e opacas em nosso olhar, pois compreendemos que tanto Chalmers quanto o fotógrafo ambicionavam uma interpretação das figurações imagéticas. Essa prerrogativa colocou-nos em frente às seguintes perguntas: o que está em jogo nestas imagens? A montagem da cena, o enquadramento, os gestos, o vestuário, as poses do cão, e do homem negro, o que narram? O que essas imagens deveriam representar? Tais representações seriam uma pesquisa social e evolutiva sobre a relação entre o negro e o cão?

Figura 57 – Idoso negro e um cão

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Figura 58 – Idoso negro e um cão

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Realmente enigmática, a figura 57 apresenta-nos o serviçal do mesmo tamanho que o cão. Podemos inferir a representação de uma relação encharcada de ternura e carinho entre o homem negro liberto e o cão criado, aos moldes da etiqueta inglesa do final do XIX. Já na figura 58, vislumbramos um homem negro com corpo endurecido, uma feição rígida, com um olhar distante, em posição de disciplina e obediência. Essas fotos poderiam ser uma amostragem da comparação anatômica do tamanho e envergadura do homem em relação ao cachorro? Ou seria uma relação de obediência, adestramento e domesticação do negro e do animal para com seu dono? Também, não seria a simbolização do negro liberto em harmonia com o cão no quintal da sede da *Saint John Del Rey Company*? Ou talvez poderia ser apenas a recreação do cachorro com seu cuidador?

As três últimas imagens buscam perpetuar a exposição do negro liberto e o cão. Uma socialização entre um canino domesticado com um homem negro com vestes brancas e limpas. Aqui, pouco vale a sujeira das patas sobre as vestes, o preponderante era o olhar de afeto e a similaridade que existia entre eles. Na figura 57, não importa mais o semblante do serviçal na encenação, o que subjaz seria o interesse do mecenas em guardar estas cenas no seu álbum de memória. E quem sabe, usufruir delas como demonstração, para o estrangeiro, de uma escravidão superada, de uma domesticação harmônica entre animais e negros. Talvez, uma representação do “resgate” feito pelo senhor superintendente do Morro Velho, que deu roupas limpas para os negros, civilizou libertos e os acolheu, com a mesma integridade e dedicação que sempre teve com seus cães de estimação. Através do seu álbum de fotos, Chalmers legitimava suas ações, apresentava seus juízos de valor e doutrinava seus filhos, empregados e todos aqueles que algum dia leram suas imagens como exemplos ilustrativos das suas ações

benfeitoras em terras mineiras. Sabemos que sua visão de mundo obedecia aos pressupostos dos valores morais e culturais da era vitoriana de meados do século XIX.

Todas as reflexões e inferências feitas devem ser consideradas como pressupostos de que as fotografias históricas nos oferecem possibilidades de uma leitura ampliada sobre a vida de negros libertos após séculos de escravidão no país. Temos como premissa que as imagens abrem portas para que possamos contemplar os olhares e gestos daqueles que o fotógrafo e o mecenas consideravam passivos e mudos frente aos abusos do cativo de outrora.

Neste capítulo compreendemos como a representação fotográfica de rios, montanhas e florestas apresenta-nos o trabalho técnico e profissional dos fotógrafos. Não obstante as imagens nos possibilita inferir que as pinturas inglesas, de paisagens, podem ter sido fontes inspiradoras para o ato fotográfico. Além disso as imagens do trabalho operário e das obras industriais do Morro Velho, exibidas neste capítulo, apresenta-nos o pensamento capitalista e imperialista inglês através das fotografias. Conjecturamos também, que as fotos não apontam para uma preocupação para com a natureza e com os operários, mas sim, tenta nos transmitir o progresso industrial, econômico que um empreendimento pode trazer de benefícios financeiros através das terras estrangeiras. Mais adiante, visualizamos, ainda neste capítulo, os retratos intimistas de um mecenas que atentou em memorizar através de fotos, seus costumes de um imperialista vitoriano, que tem como hábito domesticar animais silvestres, criar seus cães próximos de si. Além disso, de forma pouco usual, supomos que Chalmers orientou seu fotógrafo a registrar imagens dos seus negros empregados, que inferimos ser aqueles que vivenciavam seu jeito inglês de perto.

Capítulo 3 – Representação figurativa da masculinidade imperialista inglesa entre o século XIX e XX em terras mineiras

Os estudos historiográficos têm testemunhado a utilização das representações fotográficas como objeto de análise, pois a cultura é um conjunto de signos e significados compartilhados, e a fotografia é fruto da produção cultural das pessoas. De acordo com os apontamentos de Mauad (2008), as imagens são objetos representativos da vida social, instituindo-se como mediação entre a tecnologia e as dimensões do olhar de quem produziu, de quem contempla a imagem que acabou de ser criada e de quem contratou o fotógrafo e foi fotografado.

A fotografia materializa, nos seus primórdios, um conjunto de imagens que nos remete a diversas representações arquitetadas por várias visões de mundo e, portanto, nem sempre registra o que realmente aconteceu. Pode representar a forma de pensar do fotógrafo, como também apresentar ilusões e mentalidades que com o tempo se modificam. Esta premissa se fundamenta nas apreciações analíticas das imagens, sobre as quais Burke²⁷ afirma que as imagens retratam as ilusões e os pensamentos dos homens. Por outro lado, segundo Kossoy (2012, p. 130):

O significado mais profundo da vida não é o de ordem material. O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto visível passível de ser retratado fotograficamente. O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos ausentes da imagem.

Portanto, para o autor o contexto histórico, bem como o momento de produção das imagens são imbuídos de valores que provocam sentidos nas imagens. Apesar disso, as fotografias estão preenchidas de performances que nos impedem de compreender integralmente os significados contidos na foto. Por outro lado, emancipá-las promove a mutação dos seus significados no decorrer da história.

27 “Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais. Porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um quase interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação” (BURKE, 2017, p.44).

Os itens a seguir procuram descortinar os códigos e signos identitários da cultura inglesa vitoriana. As imagens da coleção de fotos reproduzem a domesticação de cães, momentos de lazer, caça, pesca em ambientes do Morro Velho em Congonhas do Sabará (Nova Lima) e na Fazenda da Jaguará, na cidade de Matozinhos em Minas Gerais. As imagens analisadas apresentam rastros e sinais da masculinidade inglesa. O homem provedor, pescador, que domesticava e adestrava cães para a caça, um fazendeiro, dono de terras produtivas. No caso de George Chalmers, há um elemento a mais para a externalização da sua masculinidade: ele era um imperialista, um empreendedor, um homem de qualidades técnicas, um reprodutor dos hábitos britânicos em terras coloniais. O espaço que Chalmers criou, nos 40 anos de vida em terras mineiras, não era somente para explorar e implantar uma revolução industrial minerária em Nova Lima. Mas também proporcionar e inserir a civilização e a cultura britânica nos ambientes nos quais ele vivia.

3.1 – Relações de afeto: A relevante representação imagética dos cães

George Chalmers era um homem fruto da Era Vitoriana, ocorrida aproximadamente de 1837 a 1901. O reinado da rainha Vitória foi marcado pela consolidação da Revolução Industrial, com aperfeiçoamento tecnológico, exploração capitalista, fundamentalismo religioso, rigidez moral e enriquecimento da classe burguesa patriarcal. Em relação às vestimentas, era usual nos trajés femininos os vestidos alongados, espartilhos, chapéus e saias volumosas. Já os homens usavam roupas formais, utilizando casaco, colete e chapéu. Agora em relação aos hábitos rotineiros da população inglesa do século XIX, dois aspectos sociais incomuns se destacaram como símbolos da cultura vitoriana: o fascínio pela morte e a fixação em domesticar cães. Estes elementos culturais surgiram na classe alta britânica e depois popularizaram-se por todo o Reino Unido e mais adiante se espalharam para as colônias inglesas. Para o nosso estudo, as representações de cães feitas nas fotografias do álbum do Chalmers seriam a reprodução da cultura e do hábito de conviver com cães, que ele adquiriu na sua infância e juventude na Inglaterra.

Na Europa, durante a segunda metade do século XIX, há uma busca, por parte das burguesias, de registrar seus animais de estimação em quadros pintados por artistas experientes. Grande parte das pinturas são representações de animais domesticados, como cães, e havia a tentativa de imortalizá-los nas pinturas, retratados em diferentes contextos. Muitos dos caninos

assumiam poses que nos remetem a gestos humanos; havia a pretensão da descrição psicológica do animal, dando-lhes um aspecto antropomórfico, mesclando humor e sentimentalismo.

Segundo Sofia Torres (2009, p. 38-39), em sua dissertação de mestrado, na pintura do período vitoriano, os cães não foram somente antropomorfizados, esse antropomorfismo, estava carregado de um forte sentimentalismo, o que facilmente aumentava o seu carácter popular. Durante o século XIX o fenómeno de pintar e tirar fotografias de animais, principalmente cães chegou ao seu auge. Houve muitas especulações e estudos sobre os sentimentos humanos pelos cães, bem como o contrário, os cães desenvolvendo reações afetivas pelos seus donos. Houve também, um aumento da popularização das exposições de cães e competições, e com o aumento dos eventos esportivos e da criação destes animais, naturalmente a fundação dos primeiros clubes de canicultura.

Os cães tornaram-se protagonistas na cultura inglesa por três aspectos: científico, utilitarista e humanizado. No quesito das pesquisas científicas, observamos a utilização do darwinismo para a análise anatômica e fisiológica desses animais. Para além deste aspecto, houve o incentivo do cruzamento de raças que atendessem às demandas estéticas, sociais e de trabalho. Charles Darwin fazia experimentos e dissecação de cães, o que causava horror em certas parcelas da sociedade inglesa. Apesar dessa prática de investigação biológica, Darwin admitia a existência de aspectos sentimentais entre o cão e seu dono. No sentido utilitarista, os caninos domésticos do *countryside* eram empregados pelos donos para caça e proteção do lar. Contudo, também eram adestrados para competições esportivas, disputas estéticas em clubes da sociedade burguesa, para promover diversão e brincadeiras a seus tutores.

Nesta época, a criação de *pets* na Inglaterra era usada pela alta classe como status social. A busca por esse status provocou o surgimento de critérios estéticos e funcionais para a escolha dos cães que seriam domesticados. Muitos membros da sociedade, na busca de um padrão de beleza para seu animal de estimação, incentivaram e praticaram o cruzamento seletivo dos caninos para que as suas vontades particulares fossem atendidas. Afinal de contas, o surgimento de novas raças desde o tamanho, volume dos pelos, comprimento da cauda, das orelhas e diferentes capacidades, como serem velozes, bons caçadores, companheiros e protetores do lar, eram critérios para disputas de prestígio social. A fissura em domesticar cachorros tornou-se algo intrínseco da sociedade inglesa, ao ponto do surgimento de clubes e competições para os caninos. A título de exemplo, em meados de 1891, iniciam-se no Reino Unido as competições de cães. O primeiro *Crufts Dog Show*, inclusive, teve a participação da Rainha Vitória, que participou com seis lulas-da-Pomerânia.

O deslumbramento dos ingleses do século XIX em estudar a anatomia dos cães e em utilizá-los para satisfazer suas vontades proporcionou o surgimento de uma relação afetiva entre os cães e o ser humano. Estes aspectos fomentaram a ideia que os *pets* eram membros do *household*, ou seja, do ambiente da família e do lar. Foi ainda no século XIX que tiveram início os escritos sentimentais sobre os cães. A autora Jane Loudon, por exemplo, referia-se ao cão como “o mais nobre de todos os animais de estimação domésticos” (KEAN, 1998, p.80). Essas narrativas sobre a lealdade, coragem e companheirismo dos cães povoaram o imaginário da classe média vitoriana, ao ponto de alguns cães tornarem-se célebres, por incorporarem qualidades quase humanas, de lealdade e determinação (KEAN, 1998, p. 84).

Nesse contexto, a canicultura, que já remontava a séculos anteriores nas artes pictóricas, alcançou seu ápice nas terras britânicas do século XIX. Supomos que a cultura monárquica teve forte influência na reprodução imagética de animais. Como animal de estimação, a Rainha Vitória tinha favoritismo pelos cães, principalmente lulus-da-Pomerânia. A rainha gostava tanto de seus animais que encomendou inúmeros *pet-portraits* a vários artistas, como Gourlay Steel, Charles Burton Barber, Maud Earl e Edwin Landseer, que popularizou a canicultura. Não só estes, pois na Era Vitoriana surgiram vários artistas que representavam diversos outros animais, encenações de caças e paisagem naturais. Dentre tantos, destacamos: Thomas Blinks, John George Brown, Lilian Cheviot, Frances Mabel Hollams, Samuel Fulton e Alfred Wheeler.

Com o advento da fotografia, a representação pictórica não muda o seu objetivo artístico, a começar com a pintura romântica, que deseja representar os sentimentos humanos, bem como o movimento impressionista, que buscava usar a técnica de pinceladas rápidas e bem delineadas, bem como o uso do sombreado, o contraste de claro e escuro com o objetivo de apresentar a realidade como ela é, e isso não vai ser diferente na fotografia. Os fotógrafos do século XIX usaram técnicas de contrastes, sombreado e definições de claro e escuro. Além disso, tinham a ambição de representar o mundo real, com os devidos sentimentos humanos. Para isso muitos deles se inspiravam em pinturas, buscando copiá-las e representá-las pela técnica fotográfica.

George Chambers não fugiu à regra da sua época: tanto na sua infância quanto na juventude, foi criado em ambientes elitizados, proporcionados pelo espólio deixado pelo seu pai como herança. Como a maioria das famílias de classe média alta inglesa, possivelmente havia um cão em sua casa em Lyme Regis. A maioria das fotografias guardadas no seu álbum são de cães domesticados, treinados para a caça, e para serem seus companheiros em momentos de diversão e solidão. Os cães tiveram um papel primordial em sua vida; dentre as várias raças que domesticava, os lulus-da-Pomerânia receberam um tratamento diferenciado, atípico em

relação aos outros cães. O inglês promoveu, junto ao seu fotógrafo, vários cenários para memorizar a fisionomia dos seus caninos. Na figura 56, contemplamos três cães dessa raça, possivelmente pai, mãe e filhote, de pelos pretos escovados, limpos, deitados sobre uma possível mesa forrada de branco encostada em uma parede clara azulejada. Nossa leitura não é infundada para uma sociedade que havia domesticado cães como parte integrantes da tradicional família inglesa do XIX. A relação de Chalmers com os cães não era somente utilitarista, mas fortemente humanizada, principalmente com os lulus-da-Pomerânia. No sentido iconológico, é visível no semblante dos animais uma tranquilidade, uma sonolência, que teriam somente perto de alguém que traria confiança, ou seja, seu dono, seu cuidador.

Figura 59– Três lulus-da-Pomerânia de Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Muitas fotografias do final do XIX e início do XX foram inspiradas em pinturas. Antes do fotógrafo contratado por Chalmers representar seus cães deitados, sonolentos e dormindo, já existiam pintores na Inglaterra que haviam representado esse cenário. No período vitoriano, um dos pintores preferidos da rainha, Sir Edwin Henry Landseer,²⁸ em 1860, desejou representar

²⁸ Sir Edwin Henry Landseer, RA (7 de março de 1802, Londres — 1 de outubro de 1873) foi um pintor e escultor inglês, bastante conhecido por suas pinturas de animais — particularmente cavalos, cães e cervídeos. Em 1815, quando ainda tinha 13 anos, Landseer já havia exibido suas obras na Academia Real Inglesa.

um cão deitado, com o olhar fixo, pequeno, aparentemente sonolento. A pintura a óleo com o título *A Spaniel Lying Down*, como a fotografia dos lulu-da-Pomerânia, apresenta forte expressão antropomórfica e sentimental, que permitia e ainda consente ao espectador identificar-se emocionalmente com o cão que representa. Por mais que exista diferença de cores e quantidades de cães entre uma imagem e a outra, a impressão delineada do pelo dos cães, o encolhimento das pernas e corpos, a tranquilidade e serenidade típica da sonolência humana estão sendo exibidas na fotografia dos lulus bem como do *spaniel* da pintura.

Figura 60 – Edwin H. Landseer - *A Spaniel Lying Down* – c.1860 – Yale Center for British Art.



Fonte: < <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:54302>>. Acesso em 11 jul 2024.

Não só Landseer, mas outros pintores do século XIX buscaram representar cães em posição de descanso, dentre eles: James Ward²⁹ e Maud Earl³⁰. Os cães são animais sensíveis, e não se submetiam nem posariam para pinturas e fotos, em um cenário que não trouxesse o mínimo de segurança. Corroborando essa premissa, no caso da foto do álbum, Ian Chalmers afirma, a partir das cartas que seu avô enviou para os familiares na Inglaterra, que ele tinha uma relação carinhosa e humanizada com seus lulus-da-Pomerânia. Todas as cartas apresentam a relação apaixonada e sentimental do velho Chalmers com os cães da Pomerânia. Um pormenor singular nestas correspondências é a forma com que Chalmers descreve seus cães. O trato era familiar, humanizado; ele retratava os acontecimentos que envolvem os cães como se eles fossem pessoas. E ainda externa como os tratava como sujeitos humanos íntimos, companhias imprescindíveis na sua vida em 1921:

²⁹ James Ward (1769 - 1859) foi um pintor inglês, particularmente de animais.

³⁰ Maud Alice Earl (1863–1943) foi uma artista britânico-americana, conhecida por suas pinturas caninas.

George Chalmers loved dogs, of which he had a large number. They played an important, even controlling, part in his life and he hated being away from them. This led to his visiting England much less than he might otherwise have done.³¹

As correspondências apresentam, por exemplo, o registro do nascimento dos filhotes dentro da residência, acompanhados pelo médico do Morro Velho. Essas correspondências indicam a relação do dono com seus cães, uma convivência de amor, cuidado e preocupação. O olhar do inglês para seus cães era como de um pai para o filho, de um avô para um neto. Nesta perspectiva, conjecturamos que esta lógica advém da sua formação cultural inglesa, da sua carência afetiva devido à constante ausência dos filhos na sua vida. Conjecturamos que a intimidade do cuidador para com seu cão gerava expressões de submissão e obediência, bem exteriorizada na figura 61.

Figura 61 – Lulu-da-Pomerânia de Chalmers sendo pesado



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Esta fotografia, conforme o que está nela escrito, foi feita em 1903, ou seja, uma geração de lulus-da-Pomerânia anterior àqueles citados nas cartas. Apesar disso, este aspecto não invalida os valores sentimentais de Chalmers para com seus cães, em momentos diferentes da sua biografia. Mais do que isso, reafirma que o amor pelos animais, o cuidado, a domesticação de cães foram práticas rotineiras por toda sua vida. Sobre a fotografia, sua representação aponta

³¹ “George Chalmers amava cães, e ele tinha uma grande quantidade deles. Eles cumpriam uma importante parte em sua vida, mesmo controlando-o, e ele detestava afastar-se deles por muito tempo. Isto levou a que ele visitasse a Inglaterra muito menos do que ele poderia ter feito” (Tradução nossa).

para a preocupação que Chalmers tinha para com seus caninos. Fotografar o cão sendo pesado seria uma forma de memorizar o cuidado que tinha com sua criação. Além disso, a imagem aponta para a obediência e submissão que seus caninos tinham para com seu tutor. Outra leitura possível, refere-se à intenção de exibir o cão como um troféu em um pedestal, um animal em posição estática, a apresentação de um cão especial domesticado e tutelado pela classe alta inglesa. Adotar um lulu fazia parte da cultura da elite inglesa que inspirava suas escolhas nas opções da Rainha Vitória.

Já na figura 62, o lulu-da-Pomerânia apresenta um aspecto de tranquilidade, segurança e submissão. A quietude do cão indica a presença do seu tutor por perto, lembrando-o que sua integridade física estava em proteção. Este flagrante fotográfico representa a ternura, a serenidade de um animal que se submete à tutela de alguém que lhe passa calma. Essa imagem lembra-nos do cuidado e preocupação de Chalmers para com seus filhotes.

Figura 62 – Lulu-da-Pomerânia de Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Uma outra perspectiva de leitura de uma fotografia, sem deixar de levar em conta o contexto cultural, é através da análise comparativa de imagens do mesmo tempo histórico. As produções artísticas da Era Vitoriana e Eduardiana inglesa buscavam a veracidade do que estava sendo representado. Seja o corpo de um animal através do delineamento anatômico ou através dos sentimentos, o ideário era transmitir a realidade através das imagens. Uma das formas de demonstrar os sentimentos dos cães, era focalizando a face dos bichinhos nas telas pictográficas ou através das lentes fotográficas. Na figura 63, encontramos uma pintura de Lilian Cheviot,³² chamada de *Scottie Puppy*, para a qual conjecturamos o desejo da artista de externar o sentimento de ternura do cão. Aspecto este igualmente evidenciado na fotografia 62 do Lulu tranquilamente deitado sobre a mesa. Todas as duas produções artísticas apresentam o anseio da sociedade oitocentista de conseguir replicar as emoções através das imagens.

³² Lilian Cheviot foi uma pintora inglesa, atuante entre 1894 a 1924. Expôs seus trabalhos na Royal Academy em Londres em 1895 e 1899.

Figura 63 – Lilian Cheviot - *Scottie Puppy* – 1894-1902 – Cadogan Gallery - Londres



Fonte: <<https://www.art-prints-on-demand.com/a/cheviot-lilian/scottie-puppy.html>>. Acesso em 12 jul 2024.

É também importante registrarmos que o inglês não tinha somente uma raça canina, mas diversos cães das mais variadas castas. Provavelmente vindos da Inglaterra, pois os diversos cães fotografados são uma representação da cultura de domesticação de cães dos ingleses no século XIX. Chalmers, em todo o período em que esteve no Brasil, espelhou o que viveu e viu em terras britânicas; seus hábitos não mudaram, eles foram replicados e impostos aos que estavam ao seu redor e sob a sua esfera de influência no Morro Velho. Inclusive, ele nunca se dedicou a aprender português perfeitamente³³.

³³ Segundo Daniel Carvalho (1959, *passim*), ele evitava se comunicar em português, por medo de cometer erros, pois convivia com muitos populares que falavam um português coloquial.

Em frente à entrada da varanda da Casa Grande, sobre uma mesa de tampo de pedra, ornamentada por diversos formatos geométricos, encontra-se a representação de diversas raças de cães, onde identificamos o lulu-da-Pomerânia, de pelos pretos à esquerda, mais ao fundo acreditamos ser um cão *whippet*, mais à frente um outro cão de raça não identificada e, do lado direito, aparentemente um *pug* já mais idoso. Notamos que provavelmente foi utilizado alguma estratégia para induzir os cães a olharem fixamente para o foco da máquina fotográfica. Apesar das poses diversas dos animais, todos ficaram como estátuas para a criação da representação imagética.

Figura 64 – Diversidade de raças caninas de Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A apresentação dos cães sobre a mesa aponta a satisfação do dono em apresentar a sua diversidade de raças caninas. Seja por status social ou para amostragem científica, as imagens indicam práticas sociais similares às de toda família inglesa abastada. Promover publicidade, através das fotografias, à quantidade de cães diferentes que conseguiam domesticar.

Já na pré-iconografia da figura 65, encontramos a diversidade de *pets* domesticados na residência do superintendente. A foto foi registrada na parte dos fundos, próximo ao canil onde Chalmers criava seus cães. De acordo com o estereótipo, eram de caça, das raças *whippet*, *terrier*, *pointer*, *foxhound*, ou de variações genéticas familiares. Observamos ainda os cachorros com pelos bem cuidados e alguns aparentemente obesos. Além disso, encontrava-se um homem pardo, com roupas sujas, posando para a foto junto da matilha. Ao que tudo indica, este sujeito tinha alguma proximidade com os cães, pois aparentemente a imagem não apresenta nenhum

estranhamento da matilha com a sua presença; talvez ele fosse o cuidador dos cães. Quanto aos aspectos iconográficos, um elemento que chamou nossa atenção refere-se à conquista, pelo fotógrafo, de que a maioria dos cães olhassem para a frente, para a direção em que estava a câmera, e que ficassem quietos por no mínimo dois minutos para o ato fotográfico. Supomos que foi promovida alguma ação pelo técnico ou por alguém junto a ele para conquistar este êxito profissional em pleno início do século XX.

Figura 65 – Matilha e cuidador (?) nos fundos da Casa Grande.

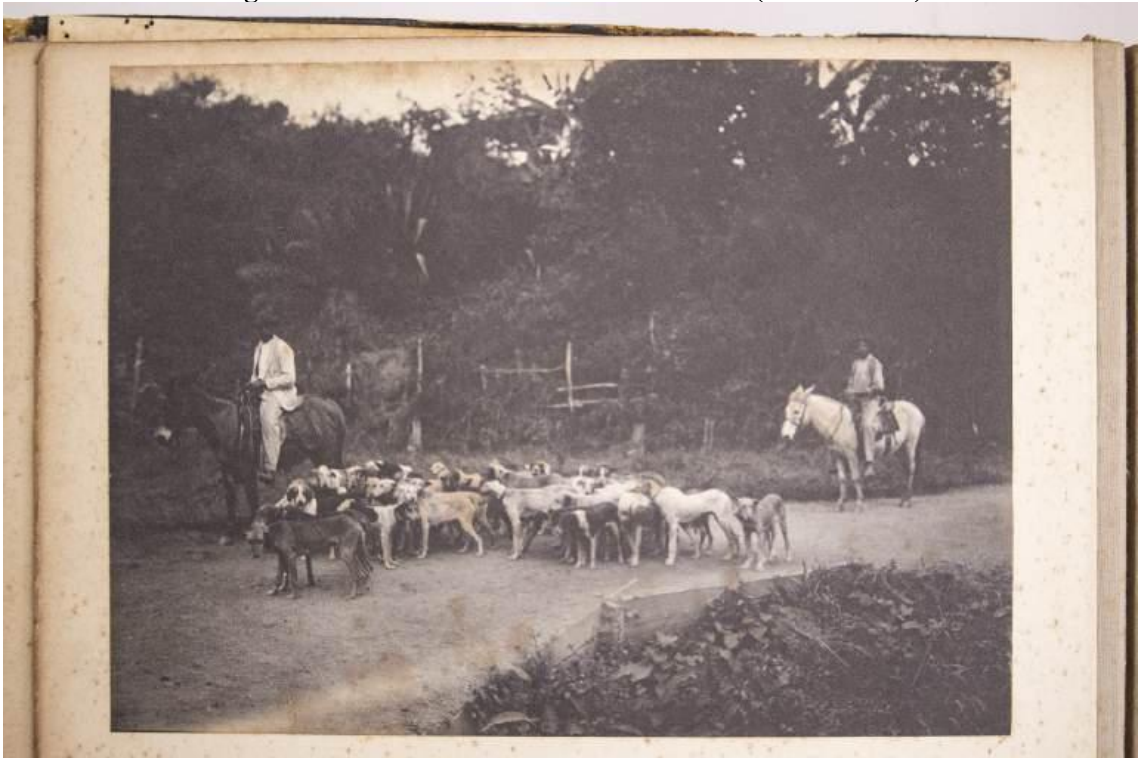


Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

No sentido iconológico, os cães tinham diversas funções na vida do inglês, desde fiéis companheiros até eficientes caçadores. Chalmers criava uma matilha de cães composta por diversas raças. Provavelmente havia cruzamento de raças para aperfeiçoamento funcional e para pesquisa científica, pois fora criado em um ambiente inglês em que estas práticas eram rotineiras.

Já na figura 66, visualizamos uma mata ao fundo, e parte de um telhado entre galhos com folhas. Avistamos uma estrada de terra, com dois empregados negros montados em equinos (um de pelo escuro e o outro claro). É nítido que os dois homens foram orientados a olharem fixamente para a câmera, bem como a escoltarem e cercarem a matilha para a foto.

Figura 66 – Matilha de cães e dois homens (cuidadores?)



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Como podemos observar, vários cães, aparentemente de caça, sendo que alguns olham para a câmera e outros não. Um aspecto que chama nossa atenção é o estado raquítico em que alguns animais se encontravam. Seria doença ou falta de cuidados? Várias suposições vêm em nossa mente, uma delas era que Chalmers e seu fotógrafo ocultavam propositalmente os cães maltratados e doentes nas outras fotos e, na imagem acima, talvez por displicência, não se atentaram para a sua fisionomia. Outras explicações seriam que eram os mesmos caninos fotografados em períodos diferentes ou que talvez existiam matilhas de cães diferentes; tal prerrogativa justificaria o estereótipo diverso de uma imagem para outra. Outro detalhe que não deve ser ocultado refere-se à possibilidade de o Morro Velho ter vários grupos de cães separados para diversos trabalhos e funções, divididos por cães de raças puras e misturadas, o que esclareceria as origens das imagens acima. Algo que chamou nossa atenção foi a presença da fotografia na coleção, pois compreendemos que a leitura que fizemos dela não é positiva para o dono da imagem, pois as fórmulas patéticas apresentadas pelos vários cães eram de um estado de magreza excessiva, apáticos e parecendo perdidos. A análise de imagens provoca-nos diversas sensações e leituras; talvez nossa interpretação seja uma criação analítica bem distante da representação projetada pelo fotógrafo, que supostamente ambicionava apresentar cães escoltados passeando ou sendo deslocados para um outro local.

Uma outra leitura possível das imagens 65 e 66 advém das diferenças e semelhanças entre as fotografias e a pintura abaixo. E, ainda das conjecturas sobre onde foi encontrada a inspiração para a representação fotográfica da matilha em meio à natureza. O contexto histórico e a visão de mundo de uma época transmitem, tanto para o fotógrafo como o pintor, signos e valores que se refletem na representatividade que eles criam. Sendo assim, sugerimos que a referência para esta reprodução fotográfica bem como da pintura *Ralph John Lambton sobre seu cavalo, Undertaker, com os caçadores James Shelley e John Winter*, de James Ward, retratando vários cães em momento de caça vieram da realidade semelhante em que eles estavam inseridos. Existem, porém, muitas diferenças entre as duas fotografias acima e a pintura: a técnica usada, a coloração das imagens, as vestimentas dos indivíduos montados a cavalo, a pose dos cães, a posição dos cavaleiros nas fotografias e na pintura são diversas. Ao mesmo tempo, há pormenores e detalhes que unem as imagens. Por exemplo, ao contemplarmos as imagens, observamos homens de chapéu montados a cavalo, aglomerado de cães junto aos seus tutores e animais aparentemente da mesma raça com o mesmo estereótipo.

Figura 67 - James Ward - Ralph John Lambton sobre seu cavalo, Undertaker, com os caçadores James Shelley e John Winter – 1820



Fonte: <<https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/James-Ward/1015667/Ralph-John-Lambton-on-his-hunter,-Undertaker,-with-Huntsman-James-Shelley,-John-Winter.html>>. Acesso em 11 jul 2024.

Era comum, nos períodos vitoriano e eduardiano, a representação artística de dois cães da mesma raça expressando carinho ou de raças diferentes demonstrando companheirismo. E, no álbum de Chalmers, há uma fotografia (Figura 68) que apresenta cães de raças originárias da Inglaterra juntos, demonstrando carinho um com o outro. Os caninos da imagem, macho e fêmea, são de caça e estão situados na Casa Grande, provavelmente das raças *jack russell*,

terrier, pointer ou alguma raça similar. Essa imagem é semelhante à pintura a óleo intitulada *The Twa Dogs*, de Edwin Landseer (figura 69). Na foto, possivelmente os cães estão presos por coleiras e seriam um casal, ajuntados para a representação fotográfica. Conjecturamos que a representação figurativa da foto tinha como objetivo demonstrar a relação carinhosa entre os dois *pets*.

Figura 68 – Dois cães G. Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Figura 69 – Edwin Landseer *The Twa Dogs* – 1822 – Victoria and Albert Museum



Fonte:
<https://collections.vam.ac.uk/item/O16527/the-twa-dogs-oil-painting-landseer-edwin-henry/>. Acesso em 11 jul 2024.

Já a figura 70, segundo o memorialista e médico Ricardo Salgado Guimarães, que trabalhou em Morro Velho e diariamente frequentava a Casa Grande, retrata o canil onde os cães de caça encontravam-se em descanso ou submissos, devido ao treinamento e adestramento. De acordo com a imagem, alguns cães observavam os indivíduos que estariam detrás da câmera, e outros estavam aparentemente quietos e obedientes. Segundo nossa leitura, a tentativa de Chalmers seria de representar os seus caninos de caça, saudáveis, belos, bem tratados e prontos para o trabalho. No livro de seu neto, os cães são citados detalhadamente, por raça, nome, idade, pelo, habilidades. Além disso, Chalmers afirmou que treinava os cães para a caça e indicou a quantidade de pássaros mortos nas caçadas.

Figura 70 – Cães de Chalmers no canil

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Figura 71 – Maud Earl - *Old Benchers* – 1885

Fonte:
<<https://www.antiquesandthearts.com/at-pebble-hill-plantation-working-like-a-dog/>>. Acesso em 11 jul 2024.

Uma outra interpretação imagética passa pela análise comparativa da foto com a pintura *Old Benchers*, de Maud Earl, feita em 1885. A tela apresenta-nos cães de caça semelhantes aos da fotografia 70, confinados em local macio com palhas, semelhante ao local onde os cães de Chalmers encontravam-se deitados sobre folhas. A tranquilidade e a serenidade dos animais, nas duas imagens, buscam evidenciar o cuidado que esses bichinhos recebiam. Provavelmente devido às características peculiares das suas funções na sociedade, que eram estar aptos e preparados para a caça.

Interpretamos a Figura 72 como um retrato familiar, doméstico, de um membro da família. Um imponente cão caçador confortavelmente deitado na cadeira da varanda, em frente à entrada da Casa Grande, residência oficial do superintendente da *Saint John Del Rey Company*. Segundo nossa premissa, a imagem expressa a liberdade, a imponência do cão de caça, do vigia a trabalho. A representação do cão de semblante altivo, acomodado no banco da varanda, explanava a liberalidade que os animais tinham em um local em que raramente nativos e negros poderiam se acomodar.

Figura 72 – Cão de G. Chalmers sobre um banco na varanda



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Figura 73 - *A Distinguished Member of the Humane Society* – Edwin Landseer - 1831



Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/edwin-landseer/a-distinguished-member-of-the-humane-society>>. Acesso em 11 jul 2024.

Chalmers gastava tempo e dinheiro com seus cães. Sejam os íntimos companheiros, os de caça ou os de diversas funções utilitaristas, eles faziam parte da sua rotina, da sua forma de vida inglesa. Independentemente de onde ele estivesse, nas imagens suas no trabalho, em família, na caça, os caninos estão presentes e representados em poses e flagrantes posições de privilégios. É importante ressaltar que a construção visual desta figura 72, remete-nos novamente a Edwin Landseer e sua pintura *A Distinguished Member of the Humane Society*, de 1831 (figura 73). Podemos perceber a intenção artística do fotógrafo e do pintor em retratar ambos os cães como pessoas distintas, altivas, da sociedade na qual estavam inseridos.

Perante as construções visuais dos cães do álbum de Chalmers em comparação com as pinturas inglesas do século de XIX, levantamos a hipótese que a visão de mundo artística vitoriana influenciou o mecenas e o fotógrafo sobre como deveriam ser fotografados os animais encontrados na coleção. Pressupomos que a montagem dos cenários fotográficos deveria ser parecida com a das pinturas e precisariam representar sentimentos humanos e estereótipos antropomórficos.

3.2 - A simbólica Jaguarara: marcas de uma história

A fazenda da Jaguarara tem um papel preponderante para a pesquisa, pois parte das imagens que encontramos no álbum de fotografias retratam o cotidiano e o lazer de Chalmers na sua fazenda. Retratam a natureza, a pesca e a caça junto aos seus funcionários. A fazenda da Jaguarara tem um apelo muito forte no nosso imaginário, como pesquisador, a sua história remonta ao Brasil do período colonial e monárquico. As fotografias referentes a Jaguarara contribuem para visualizarmos as sociabilidades de pessoas que viveram em uma fazenda centenária, permite conjecturarmos os significados daquele local para o britânico George Chalmers. A Jaguarara tinha um forte apelo existencial para o superintendente do Morro Velho. Aquele era o recôndito lugar para a realização das suas vontades e desejos.

Essa localidade teve sua origem no início do século XVIII, na região que hoje pertence à cidade de Matozinhos, em Minas Gerais. A primeira referência encontrada é de 1711, em carta de sesmaria assinada pelo governador da capitania, Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho. No documento, há referência aos sítios do Jequitibá e Sumidouro, pertencentes ao militar Domingos Dias Rodrigues. Em 1717, Sumidouro e Jequitibá foram comprados pelo sargento-mor João Ferreira dos Santos. Este sargento-mor foi homem de feitos militares, combateu franceses no Rio de Janeiro, foi arrecadador de tributos e teve altos cargos que lhe renderam fortuna. Mas, sua ambição o levou a criar uma fábrica de produção de moedas falsas. Foi delatado em 1735 e preso pelo delito.

Antes da fatídica prisão, Ferreira Santos se uniu a João Ferreira Santos Tavares, colega de luta na guerra dos Embobas e em 1730 criaram uma fortaleza com canhões na beira do rio das Velhas, nas terras da Jaguarara, para impedir o extravio do ouro e sonegação de impostos. Após a prisão de Ferreira Santos até a data de 1745 não encontramos registros que informassem sobre aos cuidados de quem a Jaguarara permaneceu. Depois, um lapso temporal, encontramos novamente registros da localidade, os quais nos informam, segundo o Instituto do Patrimônio Histórico Brasileiro, que, entre os anos 1745 e 1754, a propriedade passou a pertencer ao terceiro proponente, o capitão-mor Francisco da Cunha Macedo.

Fato singular para o IPHAN, concernente à Jaguarara, foi a existência da capela de Nossa Senhora da Conceição, com obras artísticas de Aleijadinho³⁴. A história da capela, segundo o historiador do IPHAN, Olindo Filho, remonta a ocorrências documentais da capela em 1745,

³⁴ Entre as fazendas mineiras do século XVIII, a capela da Jaguarara é a única que tem uma igreja de porte urbano, parecida com as matrizes, com 400 m². É única na arte mineira setecentista, esculpida por Aleijadinho, segundo o historiador Zoroastro Vianna Passos, mas teve seus altares retirados e doados para instalação em outra paróquia mineira.

1755 e 1765. Por dezoito anos, os documentos se calam, talvez pela morte de Macedo ou pela venda da Jaguará. Voltam a se referir à capela em 1783, quando o coronel Antônio de Abreu Guimarães já era o dono das terras. O proprietário chegou a ter posse de mais de 1.200 alqueires e contava com centenas de escravos a seus serviços. Toda essa riqueza foi adquirida através da sonegação de impostos e contrabando de ouro e diamantes. Arrependido dos crimes cometidos, Antônio de Abreu viajou para Portugal a fim de conseguir o perdão da Coroa. A Rainha D. Maria I concordou em conceder-lhe o indulto, desde que seus bens fossem colocados à disposição de obras de cunho religioso e de caridade.

Em 1787, foi decretado o “Vínculo da Jaguará”, firmado com a Coroa Portuguesa e composto de sete a oito fazendas (Vargem Comprida, Mocambo, Riacho d’Anta, Pau de Cheiro, Melo, Forquilha, Barra do Rio Melo). Esse instituto jurídico e ético determinava que os lucros das propriedades fossem destinados a ações beneficentes tanto na colônia como em Portugal. Decidido a se redimir, o coronel cumpriu sua penitência. No lugar da capela, não economizou na construção da igreja que dedicou à Nossa Senhora da Conceição. Francisco de Abreu Guimarães, sobrinho do Coronel Antônio, se tornou administrador da fazenda e a seu mando, contratou para projetar e executar a obra, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O templo começou a ser construído na década de 1780 e foi concluído na mesma década, em 1786. Uma das singularidades da Capela de Nossa Senhora da Conceição são suas proporções e detalhes de matriz paroquial, em alvenaria de pedras e duas torres sineiras. Com os longos anos da má administração da fazenda, pelo sobrinho de Antônio Abreu Guimarães em 1843 foi extinto, por decreto de D. Pedro II, o vínculo da Jaguará e a tutela administrativa da fazenda ficou na responsabilidade do governo. Após um longo período de espera, devido à burocracia, o processo regulatório da fazenda foi anunciado no Diário Oficial do Império, na edição de primeiro de fevereiro de 1863. A regulamentação das várias fazendas do vínculo da Jaguará possibilitou a venda que, quando foi efetivada, proporcionou que o lucro fosse dividido entre instituições de caridade.

Neste mesmo ano grande parte do extinto Vínculo da Jaguará foi adquirida por Francisco de Paula Santos e Henrique Dumont, respectivamente avô e pai de Alberto Santos Dumont, reconhecido como o pai da aviação. O engenheiro Henrique Dumont criou na fazenda uma oficina de mecânica e de carpintaria, dedicando-se à construção de máquinas e embarcações. Com o objetivo de implementar a navegação no rio São Francisco, Joaquim Saldanha Marinho, o então governador das províncias de Minas Gerais e de São Paulo, solicitou a Henrique Dumont um barco a vapor, que foi feito na Jaguará. A inauguração aconteceu às margens do Rio das Velhas, em 1869, conforme registro fotográfico feito por Augusto Riedel.

O engenheiro já possuía experiência com duas outras embarcações, nas quais transportava produtos da fazenda às margens do Rio das Velhas, para Morro Velho, Sabará e redondezas. Em 1867, Richard Burton esteve na região e visitou a Jaguará e o seu porto. O viajante inglês observou: "... um embarcadouro de madeira, junto de um plano inclinado, mostra onde são descarregados, do barco do Sr. Dumont, os enormes troncos de árvores destinados à Mina de Morro Velho. Para cima desse 'Porto Dumont', porém o rio não é navegável" (BURTON, 1976, p. 353-354). Dumont vendia madeira de aroeira e braúna para escoramentos na mina do Morro Velho. Bem como alugava escravos para os trabalhos na *St. John d'El Rey Mining*. Essa forte ligação econômica entre a Jaguará e a Morro Velho fez com que o superintendente e empreendedor George Chalmers se interessasse em adquirir a fazenda entre 1910 e 1911. Segundo a tradição oral, o inglês foi em busca de ouro e obteve retornos infrutíferos. Mas, prosseguiu na retirada de madeira para a mina e usou o local como espaço de lazer, caça, pesca e empreendimento agrícola.

Encontramos, no álbum de fotografia de Chalmers, a imagem da fachada da casa senhorial, em estilo rococó, do início do século XVIII. Foi nessa residência que Chalmers passava seus momentos de descanso com seus filhos, amigos e empregados na Jaguará.

Figura 74 – Residência de G. Chalmers na Fazenda da Jaguará



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Segundo Ian Chalmers (2008), era hábito do seu avô receber amigos, empresários e pessoas influentes para desenvolver relações políticas e comerciais na fazenda. Através de imagens fotográficas, de suas cartas escritas para seu filho e cunhada, remetidas à Inglaterra, é possível aferir suas sociabilidades e seus *hobbies*, praticados na fazenda. Ele foi o responsável por mudanças na Jaguara: modernizações, demolições, acréscimos na casa sede, vendas e doações do acervo artístico. Em 1910, o coronel Augusto de Magalhães iniciou a reforma da matriz de Nossa Senhora do Pilar em Nova Lima. Magalhães era um amigo de Chalmers que, sabendo do seu desinteresse pelo conjunto artístico da Jaguara, feita pelo escultor Aleijadinho, propôs a doação. O superintendente do Morro Velho acatou a ideia. Segundo Zoroastro Viana Passos (1942), George Chalmers, que não era católico, resolveu desmontar a capela e doar suas obras artísticas, com os altares, balaustradas, imagens e matrizes para a paróquia de Nossa Senhora do Pilar.³⁵ Quanto às mudanças estruturais na sede da fazenda, Chalmers anexou um escritório aos fundos, cujo tamanho sobressai do corpo da casa, e colocou um telhado que forma uma espécie de claraboia, além de um quarto com alpendre perpendicular a esta mesma fachada. Fora isso, desmontou muitas edificações, como as casas de empregados, senzalas, armazéns, paiol, engenhos e rancho de tropas.

No livro “*A Chalmers Miscellany*”, Ian Chalmers apresentou as correspondências do avô sobre a fazenda no subtítulo “Jaguara”. Ele explicou que George Chalmers comprou sua área rural em 1911 com o objetivo de descansar, proteger a natureza, a vida selvagem da caça exploratória, e que investiu na utilização das terras para a agricultura. Relatou que a fazenda estava localizada nas duas beiradas do Rio das Velhas, em Matozinhos, algo que levou o inglês a inventar um criadouro de peixes, a utilizar o rio para seus passeios e pesca no período das cheias. Além disso a Jaguara não era só de lazer, mas um local de investimentos e lucro. Segundo Ian Chalmers, em cartaz remetido para a Inglaterra, seu avô registrou que estava obtendo lucros com a plantação de milho e afirmou acreditar que nos próximos anos as colheitas na Jaguara seriam melhores.

A localidade onde foi planejado o cenário da figura 75 é uma parte do Rio das Velhas, dentro da extensão territorial da Jaguara. Em um lugar com grande extensão entre uma beira a outra, nas margens das águas o fotógrafo monta seu tripé e com a câmera fotografa Chalmers, vestido socialmente, com calças escuras, com paletó, camisa clara e boina. Com as duas mãos sobre os lemes de madeiras, simula movimento. Ainda, atrás dele encontrava-se um tablado

³⁵ Atualmente as peças se encontram distribuídas em igrejas da região, sendo sua maior parte localizada na cidade de Nova Lima.

com um de seus lulas-da-Pomerânia e um outro cão de caça, pouco acima. Entre galhos nas laterais da foto, o cenário está montado. O velho inglês com o pescoço virado de lado olhando distantemente para o fotógrafo, que congela a cena de Chalmers navegando com seus cães entre o céu claro, e o espelho d'água do rio, que vai estreitando as margens para seguir seu caminho entre as terras da velha Jaguará. Outra questão que não pode passar despercebida é a marca das imagens que estavam em contato com essa fotografia no álbum. Esses retângulos e a linha quase no meio da imagem acabam interferindo na leitura dessa imagem, criando recortes dentro dela.

Figura 75 – Paisagem fluvial na Fazenda da Jaguará



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Ao contemplarmos a figura 75, observamos a composição impecável da fotografia, que coloca em cena a grandeza da natureza em relação ao tamanho do ser humano. Essa premissa lembra muito a pintura de John Constable, intitulada *The Mill Stream* (figura 76).

Figura 76 – *The Mill Stream* – John Constable – 1814-1815 – Ipswich Museum.



Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/john-constable/the-mill-stream-1815>>. Acesso em 11 jul 2024.

Ambas as imagens enfatizam a água espelhada seguindo seu caminho, rodeada de arbustos. Tanto o fotógrafo como o pintor focalizaram a estética paisagista como objeto principal a ser representado. Já em segundo plano a presença humana em seus barcos. São imagens criadas para preservar a memória de quem gostava de navegar. Mesmo com toda a aparelhagem técnica, as imagens da natureza não perdem sua aura e sua função de inspiração estética para aqueles que se dispõem a contemplá-las. No início do século XVIII surgia um novo conceito de beleza, em terras britânicas, que tinha como característica a representação dos jardins e das paisagens. A partir do século XIX, com a industrialização nos centros urbanos ingleses e a concretização da classe média, a nova burguesia procurou buscar refúgio nos arredores de Londres e no interior da Inglaterra. O romantismo parece ser também os primórdios de uma arte de apelo ecológico, que tenta resgatar nas pessoas um sentimento de solidariedade com a natureza, devido às agruras que o meio ambiente começa a sofrer com a Revolução Industrial.

Na Figura 74, visualizamos o remanescente da Mata Atlântica no plano de fundo da fotografia. Do outro lado da margem do Rio das Velhas, após o espelho d'água, frontalmente ao fotógrafo; Chalmers está de pé sobre o barco de pesca, de paletó, chapéu, roupas claras, calça escura, com uma mão segurando seu cachimbo e a outra agarrando a vara de pesca que se apoia no tablado do centro da barca. Atrás do inglês, à esquerda, observamos varas de pesca deitadas e do seu lado direito, após o tampo de madeira com outros objetos, encontrava-se um homem

sentado, de chapéu, calça escura, blusa clara, com as mãos segurando o barco e ao seu lado lemes de madeira, um cesto próprio para a pesca junto a uma corda que sai do barco e que estava fixa ao chão da margem do rio, impedindo o seu movimento. Outro aspecto que observamos, refere-se à construção imagética, pois parece que o fotógrafo manifesta uma característica de segmentar os espaços usando as linhas naturais, quase sempre formando uma leve diagonal. É marcante como isso se repete em várias imagens. Outra coisa importante é que elas são construídas para colocarem Chalmers em destaque, com uma altivez e autoridade também marcantes. O jogo de texturas formado entre a margem, a água e a mata no fundo criou um efeito interessante. Só dá mais destaque para o barco e conseqüentemente para Chalmers. Outra coisa interessante é como a vara cria uma linha que divide as duas figuras dentro do barco. A postura e o semblante altivo do dono da Jaguará contrasta com as expressões do sujeito que estava sentado no barco, com roupas simples, jeito acanhado, olhando fixamente para câmara. A imagem representa o papel social que cada um exercia no contexto em que estavam inseridos. O inglês, o senhor, dono da fazenda, e o seu empregado, ajudante da pesca.

Figura 77 – Chalmers no barco equipado para a pesca



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Compreendemos que a Jaguará era o santuário das realizações imaginadas de Chalmers. Vejamos que as narrativas de Ian (2008), somadas a outros biógrafos e alinhada às imagens,

proporcionam elementos para inferirmos que ali o inglês realizava suas vontades: de lembrar da sua terra natal contemplando a natureza, de praticar seus *hobbies* de pescar, velejar, caçar. Não obstante, era o lugar recôndito onde se relacionava com seus filhos, seus *pets* e fazia suas experiências científicas na produção agrícola, no adestramento de cães, na caça de animais considerados exóticos e foi onde inventou o criadouro de peixes.

Conforme Ian (2008), em cartas do avô sobre a Jaguara, foram exibidas uma série de situações que o inglês viveu naquele local. Chalmers descreveu para Bill e Maysie a sua relação com os cinco lulus-da-Pomerânia, citando-os pelo nome. Ressalvou que eram levados para passear amarrados em mulas e moravam no seu quarto. Todos os caracteres descritos acima são aspectos identitários da história de um britânico que buscou relatar em escritas gráficas e iconográficas aspectos da sua vida que traziam legitimação e comprovações da sua biografia de vida. Como toda história, o findar da sua biografia fotográfica na Jaguara começa com a sua morte em 1928, com seu filho Alexander Chalmers e seus descendentes se desfazendo das terras em 1975 e a vendendo para a Senhora Leda e Galeno Andrade³⁶. Supomos neste subtítulo, que a Jaguara teve um papel de santuário selvagem, um refúgio criado em terras mineiras onde Chalmers poderia vivenciar, exibir e ensinar seus filhos o modo de vida de um colonialista bem sucedido, merecedor do tipo de lazer e descanso ao estilo inglês de ser.

3.3- A cultura de caça e pesca inglesa vitoriana entre nativos, rios e matas mineiras

3.3.1 – A caça

As fórmulas patéticas de Warburg trazem uma explicação de como podem ter sido criadas as figurações de Chalmers em Nova Lima e na fazenda da Jaguara, no tempo do Morro Velho. Em suas pesquisas, Warburg utilizava-se de testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas e quadros obscuros, pois segundo tal teórico, nestas fontes era possível achar o gosto e a mentalidade das pessoas. Logo, a partir delas, seriam construídas figurações imagéticas das pessoas em fotos e em obras de arte.

Entendemos que Chalmers buscou, através da fotografia, memorizar encenações de momentos que lhe traziam prazer e sentido existencial. A classe alta tinha a caça como um passatempo sangrento, um modo de vida. Para um inglês, ser caçador era manter vivo tradições e protocolos de etiqueta. Chalmers era um protótipo de um *gentleman* em terras estrangeiras.

³⁶ Atuais proprietários, que transformaram o local em um hotel fazenda.

Um imperialista que se sentia realizado ao fazer aquilo que todo inglês da nobreza aristocrática fazia em momentos de descanso e lazer. Criar cães na casa de campo, caçar, pescar e fotografar tudo aquilo que lhe traria satisfação. Organizar as armas, treinar os cães e colocar as roupas apropriadas era um ritual de preparação para os *gentlemen* do século XIX. Chalmers trouxe estes hábitos da Inglaterra e as incorporou na sua rotina em Nova Lima, bem como na fazenda da Jaguará. Não só viver, mas rememorar e apresentar seus hábitos através das fotografias eram necessários para manter a nostalgia. Eram essenciais para representar os elementos que fazem parte da identidade masculina inglesa.

Inferimos que sua coleção de fotos elucidada os mecanismos imaginativos que operavam no período em que foi educado e repercutiram nas suas imagens de caça. As fotografias da caçada encontradas por nós em 2023 vieram corroborar os apontamentos biográficos do jornalista Frederico de Moraes, que escreveu, no jornal Estado de Minas em 1962, no título “Caçador”, sobre como Chalmers se deslocava para a fazenda da Jaguará a cada quinze dias para seu momento de lazer: caçar veados, codornas, pássaros e pescar dourados e piaus no Rio da Velhas. Além disso, no livro do seu neto Ian, no subtítulo *Shooting, Hunting and dogs*, a partir das correspondências endereçadas à sua nora Maysie e a seu filho Bill, Chalmers apontou as minúcias da sua prática de caçador, arrolando quantos animais selvagens caçou (onça, paca, veados, porco do mato, aves diversas, etc.) e abateu por cada dia de atividade.

A figura 78 é a representação do caçador inglês do século XIX em terras estrangeiras, uma reprodução de costumes já bem alicerçada em pinturas artísticas britânicas. Ao observar a imagem não conseguimos identificar se a caçada foi realizada na Jaguará ou em Nova Lima, mas pela fisionomia jovem de Chalmers e infantil de Alexander, acreditamos que essa foto foi reproduzida antes de 1910, ano em que o inglês adquiriu a fazenda. Em termos pré-íconográficos, visualizamos o “Senhor do Morro Velho e da Jaguará”, com semblante elevado, externando a vaidade pela caçada bem-sucedida, de chapéu, camisa para dentro da calça, vestido com roupas sociais, usualmente utilizadas na caça inglesa. Com a mão esquerda segura a arma para o alto apoiando-a sobre a coxa e com a outra exhibe seu troféu, um chocalho de aves abatidas, suspensas pela mão. Ao seu redor, homens negros, focados nas orientações da reprodução técnica, concentrados em posar, estavam vestidos com roupas sociais: um de paletó, calça da mesma cor e o outro de camisa social para dentro da calça. Ao que tudo indica, são empregados, ajudantes da caçada, agachados, posição que dava mais evidência à figura de Chalmers, de pé. Mais próximo das aves mortas, seu aprendiz, seu filho Alexander, sendo educado desde cedo para ser um típico caçador inglês. Olhando fixamente para a câmera, ele estava com boina, paletó, calça combinando, camisa clara com gravata escura. Sentado, com

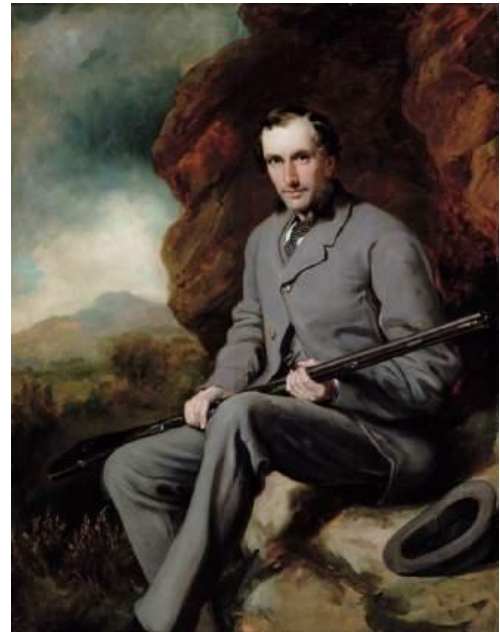
uma mão sobre o joelho dobrado e a outra segurando a arma de caça. Ainda observamos a paisagem da Mata Atlântica detrás dos figurantes e entre eles cinco cães de caça atentos a algo que chama sua atenção e que nós não vemos.

Figura 78 – G. Chalmers na caça com seu filho e empregados



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

**Figura 79 - Retrato de Hugo Francis Meynell Ingram - Francis Grant – 1865
– Leeds Art Gallery**



Fonte: <<https://paintingz.com/repro-hugo-francis-meynell-ingram-sir-francis-grant-p-r-a-471425.html>>. Acesso em 11 jul 2024.

Ao contemplarmos a fotografia, temos como premissa que tanto o fotógrafo como Chalmers se inspiraram nas pinturas de caça do século XVIII e XIX britânico. O resultado são estas imagens, de cães e homens em poses semelhantes e com efeitos de sombreados característicos de uma pintura. A criação figurativa do caçador foi uma das mais notáveis imagens do imperialismo. Volta e meia representado com uma arma, rodeado por jagunços e presas mortas sendo exibidas como troféus da expedição. Inferimos que Chalmers, o caçador, incorporava um arquétipo da cultura visual inglesa. Comparativamente, a foto se assemelha com a pintura intitulada *Retrato de Hugo Francis Meynell Ingram*, feita por Francis Grant no período da Rainha Vitória. Nas imagens 78 e 79, apesar dos cenários diversos, o estereótipo físico do caçador, com o paletó, o chapéu e a arma usada pelos dois ingleses, é muito semelhante.

Além disso, a olhar altivo e sóbrio, a força e a virilidade, com a arma nas mãos, simbolizavam a masculinidade inglesa, retratada através da figura do caçador. Outro elemento

a ser destacado refere-se à caçada, que era percebida como uma aventura heroica, protagonizada por intrépidos exploradores e eficientes empreendedores naturalistas, responsáveis em ditar pela memória fotográfica o que seria “dominado” e “civilizado”. Com uma pedagogia acurada pelo mecenas e pelo fotógrafo, as imagens da caça serviriam para classificação, legitimação, demonstração de habilidades e colaboração técnica para jovens aprendizes conceberem hábitos de civilidade inglesa e conhecimentos científicos. Essas percepções nos levam a conjecturar que Chalmers tentava representar sua visão de mundo, sua cultura inglesa, dentro do ambiente de poder que circunda sua vida social. Essa probabilidade nos leva à análise do conceito de representações de Chartier (1988: p.17):

[...] as representações supõem-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.

Isso tudo tem relação com a construção de imagens no período vitoriano. Dentro das academias, era muito importante o exercício dos artistas na construção de narrativas que serviam como referencial para as pessoas que consumiam e acessavam a arte. E para isso ser eficaz, as pinturas, tanto quanto as fotografias, deveriam notabilizar aspectos, jeitos, poses e sentimentos da cultura que faziam sentido para a existência daqueles que consumiam a arte imagética. No caso de Chalmers e das pinturas que estamos apresentando, deveriam refletir a cultura inglesa do final do XIX.

Na figura 80, encontramos, escrita à lápis, a data de 1904, algo que corrobora nossa hipótese de que a imagem anterior, assim como esta, fora feita antes de Chalmers adquirir a Jaguará. Nos aspectos pré-iconográficos, encontramos, no terceiro plano, mais ao fundo da imagem, o céu aberto sobre as montanhas. Já no segundo plano avistamos, supostamente, um barraco com parede branca, suja pelo tempo, coberto com folhas de zinco, com o madeiramento do telhado provavelmente de eucalipto, remodelado para o formato roliço. A parede, existente na imagem, está escorada em suas laterais por paus roliços com prego. Na lateral esquerda do possível barraco, encontra-se, em posição paralela à construção, um homem de negro, braços cruzados, cabeça um pouco inclinada para baixo à esquerda, observando o ato fotográfico.

Na parte frontal da imagem, no ponto central do triângulo analítico da imagem, encontramos George Chalmers, o único de pele clara, com terno, camisa de botão branca, um laço ou gravata sobre o pescoço, calça de tecido e botas, com uma arma de caça apoiada ao corpo e abraçado com dois cães acorrentados, sentado ou agachado, escorando-se na parede

que está com seis capivaras penduradas. Ainda, descrevendo a foto, observamos o inglês usando um bigode típico do início do século XX, já um pouco calvo e, de acordo com o nosso olhar, com uma expressão de altivez, de satisfação pela caça. Paralelamente ao inglês, do lado esquerdo, dois homens negros, agachados, o mais ao canto com chapéu e com um semblante de descanso, está segurando dois cães acorrentados ao lado de Chalmers. O outro homem, no mesmo alinhamento, encontra-se também com dois cachorros acorrentados, uma carabina escorada na perna e uma expressão de raiva. Do lado direito, outros dois homens com chapéus, quatro cães acorrentados em dupla e novamente. Mais à frente da fotografia, talvez próximo do fotógrafo, visualizamos partes do corpo de cachorros, possivelmente membros da matilha. Aqui, tudo é emoldurado pela parede. O formato do telhado cria um direcionamento delimitando a área de interesse visual da imagem. Tudo nessa imagem “pesa” para a parte inferior. Os animais mortos são dispostos como colunas que sustentam a maior parte da imagem. Na base, de novo Chalmers como uma figura central, simetricamente ladeado por dois homens de cada lado. Observemos como as pernas nos cachorros repetem o padrão de colunas, algo que dá mais destaque para as figuras humanas, da cintura para cima.

Figura 80 – Chalmers e empregados caçando capivaras



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

No sentido iconográfico, observamos alguns aspectos simbólicos: Chalmers, um típico inglês, caçador dos primeiros anos do século XX, conquistador e representante da cultura inglesa imperialista, que tem como lazer desbravar o exótico, dominar a fauna, exibir seus troféus, apresentar os cães de caça, dominados e acorrentados. A imagem também apresenta bravos jagunços negros, paralelos ao dono da caça, o superintendente da mina de ouro do Morro Velho. O posicionamento das pessoas na imagem representa uma categoria de poder e de importância: o caçador, ao centro, mais alto, na pirâmide hierárquica da divisão de classes.

Quanto ao aspecto iconológico, podemos inferir várias convicções mentais. Em relação ao contexto histórico da sociedade moderna capitalista ocidental, da virada do século XIX para XX, prevalecia uma visão de mundo eurocêntrica, na qual ser branco europeu e principalmente britânico, significava ser o dominador da maioria dos países recolonizados e da maior marinha mercante do mundo. Estes apontamentos se configuravam no imaginário da *Belle Époque*; ser inglês denotava ser culto, civilizado, cheio de cultura e ciência técnica industrial. Tratando-se de implicações do fotógrafo, podemos inferir que o artista era detalhista, provavelmente um estrangeiro que montava seus cenários para o ato fotográfico, inspirados nas pinturas do século XIX.

Após observarmos detalhes, chegamos a algumas hipóteses: o superintendente do Morro Velho era o mecenas; o fotógrafo possivelmente estava hospedado com o inglês, afinal, naquela época a locomoção de um local para o outro dependia de logística e horas de viagem. As imagens não falam por si sós; elas nos aguçam a trazer considerações, que se mantiveram escondidas e agora permitem-nos reelaborá-las e divulgá-las. As fotos criaram significações próprias, que na sua gênese não existiam, como: as traças, a oxidação, a data a lápis de 1904, que foi incluída em algum momento.

O cenário da figura 81 indica uma casa em área rural, no meio do caminho da caça. Apesar da opacidade da fotografia deteriorada, identificamos um cenário fotográfico de caça, começando da esquerda, vemos uma pessoa sem função definida, encostado na parede, mais adiante outros dois sujeitos inclinados, segurando e alinhando os cães paralelamente para o ato fotográfico. Mais à frente, um senhor barbudo, provavelmente representando o guia, o nativo das terras que conhece a região. Continuando, avistamos, no plano central da imagem, o caçador de terno e gravata, sentado na parte mais alta das escadas da casa, segurando sua arma com uma mão e com a outra segurando um dos cães da caçada. Mais à direita, afastado da maioria dos indivíduos da foto, um outro homem segura os cavalos da excursão.

Figura 81 – Casa em área rural

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Acima dos cães, dos possíveis jagunços e do caçador, pendurados e mortos, encontrava-se as capivaras e as aves. No sentido iconológico, eram troféus da caça bem-sucedida. Os animais abatidos pendurados por cordas e varal eram como prêmios expostos em uma estante. A composição, ela registra o momento da divulgação do resultado da caçada. Era a demonstração do verdadeiro fascínio por registrar o tempo preciso do evento acontecido.

A Figura 82 seria um recorte do mesmo cenário, modificado e com imagem aproximada para evidenciar o caçador Chalmers, com suas roupas típicas para esse tipo de atividade, seus homens, seus cães adestrados e seus prêmios acima. Presumimos que essa seria a proposta representativa. Ainda visualizamos, curiosamente, um homem que está na varanda posando tanto quanto Chalmers. A sua figuração de indivíduo bem vestido na varanda poderia nos induzir a uma interpretação equivocada. De que ele disputa o foco da imagem com Chalmers. Sua presença na varanda, acima do caçador inglês, poderia sugerir que ele, um homem moreno e bem vestido, era o dono da casa e o personagem fotográfico principal. Mas, se observarmos que as linhas verticais do cercado de madeira criam uma divisão na imagem, que o fato de Chalmers estar quase no centro da imagem e usar roupas claras que combinam com a pelagem dos cachorros em torno dele, fazem os nossos olhos serem atraídos para ele chegaremos à conclusão que ele continua sendo o foco principal, junto com sua caça. Pois de novo a linha

horizontal do cercado de madeira leva o nosso olhar da direita para a esquerda, passando por Chalmers e chegando aos animais caçados.

Figura 82 – Cena de caça em casa de área rural



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Tratando de outros elementos da fotografia, avistamos o empregado acanhado, resabiado, com o peso do corpo apoiado na perna esquerda e os cães dispersos, o que pode sugerir que algumas situações na reprodutibilidade fugiram do controle do fotógrafo. Apesar disso, tanto Chalmers como o sujeito na varanda fixaram os olhares na câmera, o que demonstra que sabiam que o ato fotográfico seria naquele instante. Esta fotografia tornou-se um elemento singular entre as outras imagens. Pois é a única que permite enxergarmos uma quebra de hierarquia entre o inglês civilizado e o nativo inculto, pois todas as outras colocam Chalmers claramente em destaque. Talvez Chalmers e o suposto dono da casa eram amigos, e acabaram projetando uma imagem de quebra de paradigmas entre o imperialista inglês e o jugo do nativo colonizado.

Pela figura 83, pode-se presumir que as excursões de caça inglesa começavam com um acampamento, normalmente em uma área aberta de frente para a mata fechada. As barracas em campo aberto trazem visualidade ao redor e segurança. Para além disso, a amostragem representativa de uma caça de sucesso começaria com a apresentação do seu acampamento organizado, conforme podemos observar.

Figura 83 – Acampamento de caça de G. Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Este era um acampamento de caça de George Chalmers, possivelmente. Com o advento da primeira Revolução Industrial na Inglaterra, que se adentra para o século XIX, aumenta a produção têxtil e conseqüentemente surge a utilização de lonas para uso em barracas de campo. A partir da imagem, supomos que este acampamento era composto de tendas de lona inglesa, organizadas paralelamente, com o poleiro de tronco de árvore, já com dois animais mortos, banquetas de assento, uma churrasqueira e paus fincados no chão para pendurar roupas. Ainda visualizamos ao lado da barraca da direita, um homem de chapéu e, entre as duas barracas do meio, três pessoas conversando.

Já na figura 84, percebemos um retrato da família inglesa, do final do século XIX, no evento de caça. No fundo da imagem, observamos a mata, no segundo plano visualizamos a barraca de lona clara e, à sua frente, o futuro caçador Alexander, com roupa social de caça, sentado, descansando em uma cadeira de campo ao lado de um jovem rapaz branco (que acreditamos ser, devido ao estereótipo, um inglês parente de Chalmers)³⁷, de chapéu, roupas sociais claras, de pé, apoiado na madeira que sustenta a tenda. Mais para a direita, Chalmers, vestido conforme a tradição inglesa para a caça, sentado, posando com uma perna sobre a outra,

³⁷ Em outras fotos do álbum, acreditamos que este personagem seja uma pessoa inglesa, um primo ou irmão de George Chalmers, que se chamava William.

uma mão no calcanhar e a outra sobre o colo junto ao seu *pet*, sustentado entre suas pernas. Além disso, no primeiro plano, o varal de madeira expondo o resultado da caçada, duas capivaras mortas, penduradas ao lado da pele de uma outra estendida, secando, apoiada na madeira.

Figura 84 – Chalmers e seu filho em um acampamento de caça



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

No sentido iconológico, inferimos que, apesar de Chalmers estar fora do centro da imagem, a barra no qual os animais são sustentados criam uma separação entre todas as outras coisas e Chalmers, que reina sozinho no lado direito da imagem, exatamente na quina formado pelo triângulo desenhado pela barraca. Além disso, deduzimos que sua atitude de memorizar, através das imagens, seus hábitos, não era somente para se lembrar dos acontecimentos de outrora, mas legitimar suas ações como homem inglês perante seus filhos, e para aqueles que viessem a contemplar as fotografias produzidas. Quando Chalmers levava e ensinava seu filho a caçar, ele o estava educando para ser um homem inglês. A moral inglesa do final do século XIX e início do XX ensinava que a caçada, a pescaria, a criação de cães, servir sua pátria, empreender para o crescimento industrial e levar a civilidade para terras estrangeiras, são caracteres identitários da masculinidade inglesa que deveriam ser praticados e difundidos. Quando Chalmers chegou no Morro Velho, ele não buscou uma nova identidade a partir da cultura local, ao contrário, ele exportou a sua cultura vitoriana britânica para vivenciá-la e implantá-la integralmente nos ambientes em que vivia e frequentava.

As imagens a seguir exemplificam a visão de mundo imperialista inglesa. A concepção neocolonialista inglesa não visava somente a exploração em prol da sua indústria e a imposição civilizatória da sua cultura; os domínios da natureza, da cultura e da sociedade eram questões

de interesse da ciência e da empresa que exploraria a terra. Conjecturamos que as expedições de caça de Chalmers em Congonhas do Sabará (Nova Lima) e na Fazenda Jaguará não visavam somente experimentar a cultura inglesa da caça, mas também eram uma exploração científica, para coletar dados, capturar animais exóticos para serem enviados a Londres como forma de fazer dinheiro. No item *London Zoo*, do livro *A Chalmers Miscellany*, Ian Chalmers compila as correspondências em que seu avô relatou para Bill e para Maysie a sua caçada de animais silvestres e o envio de exemplares destes animais para o zoológico de Londres, o que, segundo ele, era um bom negócio. Dentre estes ele registrou o envio de quatro raposas, uma jiboia, um gato mourisco, transladados em 1921. Já em 1922, expediu aranhas, sapos e caramujos. E por último, em 1923, mandou jaguatiricas, duas raposas, três gambás, um gato do mato e uma loba. Chalmers contribui para o campo da pesquisa zoológica, pois, além de enviar exemplares, empregou a fotografia como mecanismo de auxílio à pesquisa. A figura 85, provavelmente, é de uma das jaguatiricas que foram enviadas para Londres por Chalmers. Enjaulada e acuada, o animal representava o domínio do homem sobre a natureza.

Figura 85 – Jaguatirica enjaulada



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Segundo o historiador James Ryan³⁸ (1997), em seu livro *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, a reprodução fotográfica de animais, sobretudo daqueles considerados exóticos e selvagens, esteve fortemente relacionada tanto aos interesses financeiros, de pesquisas científicas, quanto ao esforço de registrar os troféus de caça do “inglês civilizado” contra a natureza selvagem dos trópicos. Inferimos que esta relação se apresentou, principalmente, dentro do contexto do imperialismo ocidental do século XIX e da afirmação de uma relação eurocêntrica. A fotografia foi utilizada por empresas inglesas durante viagens exploratórias, científicas e de instalação de seus empreendimentos em territórios estrangeiros; tais ações, na segunda metade do Oitocentos, acabaram por se vincular também, em muitos casos, ao discurso imperialista.

Após a Revolução Industrial e o desenvolvimento econômico capitalista, a *Saint John Del Rey Company* foi criada e se instalou em 1834 em Congonhas do Sabará. Existem vários acervos de fotos que corroboram nossas hipóteses da cultura imperialista vitoriana sendo edificada, através dos ingleses, em terras novalimenses. Dentro desta perspectiva, as ações e as excursões fotográficas sob o financiamento de Chalmers em Nova Lima e na Fazenda da Jaguará são uma amostra da sua visão de mundo imperialista. Que podem ser corroboradas pela gravura de Samuel Howitt³⁹, intitulada *Oriental Field Sports*, de 1807, que representa a visão britânica de submeter a natureza a suas vontades imperialistas. A figura 86 representa a caça predatória inglesa buscando capturar o tigre-de-bengala. Como nas fotografias do álbum do Chalmers, os colonizadores ingleses contavam com a ajuda dos nativos, do meio de transporte típico da região e dos cães de caça ingleses para conquistarem seus objetivos.

³⁸ James R. Ryan é professor associado de Geografia histórica e cultural na Universidade de Exeter. É autor de *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire* (Reaktion, 1997), *Photography and Exploration* (Reaktion, 2013). Ele é coeditor de *Novos espaços de exploração: geografias de descoberta no século XX* (2010).

³⁹ Samuel Howitt foi um pintor, ilustrador e gravador inglês de animais, caça, corridas de cavalos e cenas de paisagens.

Figura 86 – *Oriental Field Sports* – Samuel Howitt – 1807 – aquarela – ilustração para livro



Fonte: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Oriental-Field-Sports/ECCA2A24E79424DC>>. Acesso em 11 jul 2024.

Inferimos, a partir das imagens, que do mesmo modo que os ingleses se sentiam orgulhosos da caçada para a captura do tigre-de-bengala na Índia, Chalmers deveria se sentir realizado em capturar a jaguatirica e fotografá-la em cela como feito a ser exibido para seus conterrâneos. Do mesmo modo, abater em caça os filhotes de onça e de jaguatirica, mostrados nas imagens 87 e 88, era um fato digno de registro para que seus pares visualizassem os feitos do caçador imperialista britânico em terras estrangeiras brasileiras. Segundo Ian Chalmers (2008), nas cartas endereçadas a Maysie e Bill, Chalmers apontou as minúcias da sua prática de caçador, arrolando quantos animais selvagens que caçou (onças, pacas, veados, porcos-domato, aves diversas, etc.) e abateu por cada dia de atividade.

Figura 87 – Filhote de jaguatirica abatido



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A figura 84 é uma amostragem do animal exótico, dominado pelo poder de fogo do homem. Ela tem um forte apelo simbólico, pois possivelmente o animal não foi abatido pelo revólver acima, mas a arma ilustra o método utilizado para abater o animal. Na figura 85 vemos mais um animal abatido, figurando no álbum de fotografias de Chalmers. Dessa vez, um filhote de onça parda, vítima do encontro com o caçador na selva. Com certeza, muitos caçadores do final do XIX justificavam suas matanças sob o discurso de estarem contribuindo ativamente para o desenvolvimento da ciência zoológica. Nesse aspecto, a fotografia era entendida como importante meio visual de orientação sobre as características e habitats de animais ferozes e exóticos que, no nosso caso, certamente viviam ao redor do Morro Velho e da Jaguará. Podemos considerar que também se tratava de um registro que se configurava como uma espécie de contagem, já que o animal desaparecia, depois de sua morte.

Figura 88 – Filhote de onça parda abatido



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A onça parda morta, exposta na fotografia, seja como troféu de caça ou amostragem científica, simboliza a prática deliberada que George Chalmers exercia em Nova Lima e na fazenda da Jaguará. Segundo os estudos biográficos, o inglês somente permitia o exercício da caça na Jaguará com sua participação ou autorização. Pois os ingleses creditavam e financiavam a construção de santuários e zoológicos para exposição dos animais exóticos e selvagens. E para Chalmers a Jaguará era um destes santuários, criados para seu prazer pessoal. Dentro dessa perspectiva, como um bom britânico, inferimos que Chalmers defendia uma cultura de caça praticada com moderação e controle, com o objetivo de impedir a extinção animal e consequentemente para impedir o findar das temporadas de caçada, que eram uma prática social da qual ele era adepto.

Através das suas cartas, biografias e coleção de fotos, Chalmers mostra-nos que, ao longo de sua vida como explorador inglês, recolheu inúmeros exemplares de animais vivos e abatidos para os estudos científicos, para enviá-los para o zoológico de Londres e para seu regozijo, fruto da sua formação cultural. As imagens produzidas durante as campanhas de caça eram ao mesmo tempo registros do ecossistema, da geografia, e da história natural das localidades em que ocorriam as excursões. Apesar do realismo e dos pormenores detalhados

nas fotografias zoológicas, presumimos que mais do que uma ilustração, foram utilizadas com intenções e estratégias visuais, adequando-se as diferentes camadas discursivas e visuais inglesas. O próprio termo “missão fotográfica”, conforme utilizado por Turazzi (1995, p. 77), foi usado na época, denunciando o poder que a sociedade ocidental atribuía aos seus fotógrafos na tarefa de explorar e documentar visualmente os eventos do mundo. Inferimos que esta missão fotográfica, também ocorreu em Morro Velho e Congonhas do Sabará quando Chalmers, possivelmente, orientou seu fotógrafo, a missão de eternizar em suas coleções de fotos o caçador de sucesso que ele acreditava ser.

3.3.2 - A pesca

A cultura pesqueira inglesa, vivida por Chalmers em *Lyme Regis*, foi externada por vários relatos biográficos, pelos seus próprios depoimentos em cartas, e pelas imagens do seu álbum de fotos. Dentre vários depoimentos escritos, um deles nos chamou a atenção, por ser advinda de uma tradição oral, relatada pelos descendentes de George Chalmers ao médico e memorialista Ricardo Salgado Guimarães (2014, p. 44-48):

A época era o entardecer do século dezenove após a primavera. É sabido que os ingleses são apaixonados por apostas, ações, disputas e desafios. Era o que estava acontecendo em uma pequena cidade, onde trabalhava George Chalmers – Brentford. [...] Aconteceu que uma grande truta ficou presa em um destes lagos, iniciando aí a tentativa de pescá-la; no início uma mera curiosidade, todavia com a dificuldade que foi se apresentando na captura do peixe, iniciaram as apostas e desafios. [...] As apostas eram muito simples: se a truta continuasse solta, ela vencia a disputa e os pescadores perdedores pagavam uma rodada de cerveja Guinness para os apostadores; caso a truta fosse capturada, os apostadores pagavam a mesma cerveja para os pescadores. Não era possível capturar a truta; a maioria desistia do torneio [...]. Uma tarde um dos amigos de Chalmers lançou um desafio a ele, que era sabidamente um grande atleta [...] não podia imaginar que, ao aceitar o desafio, ele estaria mudando o curso de sua vida para sempre [...]. Várias tentativas foram feitas e a tarde já ia para o fim, não havia outro pescador, apenas Chalmers, quando em torno das dezesseis horas a truta foi finalmente vencida. Era um peixe magnífico, exuberante (falas textuais da família), aproximadamente 7 kg. [...] Uma das pessoas que participou destas últimas disputas entre o pescador e a truta tinha uma casa de campo nas proximidades e estava atravessando momentos difíceis em seu trabalho. Era o diretor da Saint John Del Rey Company que estava fracassando na exploração de ouro no Brasil [...]. Quinze dias depois destes eventos este mesmo diretor convidou o Sr. George Chalmers, que na época era engenheiro de uma companhia de gás, para uma visita à sede da Saint John em Londres e apresentou-lhe um desafio, trabalhar em uma mina de ouro do interior do Brasil que estava apresentando dificuldade de toda ordem, uma empreitada do outro lado do mundo.

A crônica acima aponta para o amor que Chalmers tinha pela pesca, sendo que suas imagens fotográficas corroboram isso, apresentando a forte relação que o inglês tinha com a atividade pesqueira. Ele viveu sua infância e juventude em Lyme Regis, uma cidade litorânea do interior da Inglaterra, que tinha a atividade pesqueira como uma das suas bases econômica. Segundo um dos seus biógrafos, Daniel Carvalho: “[...] a imagem de um homem muito alto, louro, de olhos azuis, longos bigodes caídos aos cantos dos lábios [...] Era George Chalmers [...] exemplar humano [...] ia caçar e pescar no rio Doce”. (CARVALHO, 1959, p. 135). Além disso, o autor indicou que, para cair na simpatia do superintendente, concorreu que os dois eram amantes da natureza e da pesca. Em suas conversas, falavam da derrubada de matas, da caça desordenada aos animais silvestres, da diminuição da fauna ictiológica nos rios, sobre o uso da carretilha para pescar o Piau e o Dourado.

A primeira imagem de pesca que vamos analisar apresenta-nos uma visualidade totalmente artística, com uma composição impecável, organizada entre as linhas horizontais e verticais determinadas pela posição dos elementos. O que nos aponta que somente um fotógrafo com bastante repertório e com um olhar muito bem treinado faria um registro desses.

Figura 89 – Materiais de pesca e peixes pescados por G. Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A figura 86 foi reproduzida com o intuito de apresentar as naturezas mortas como inspiração para a atividade pesqueira. A sua presença no álbum é um indicativo de que a atividade era um aspecto identitário do dono e do criador da coleção de fotos. No sentido iconológico esta imagem tem forte apelo identitário. Afinal de contas, o símbolo de todo pescador é o seu material de pesca.

Na figura 90 observamos um grande peixe pescado, pendurado ao lado de um homem idoso negro, talvez o mesmo da figura 54. Sobre um toco com tampa de madeira parecido com um banco, descalço, com calças claras, cinto, camisa clara social com mangas puxadas até os cotovelos. Detrás do peixe e do sujeito, havia uma tela com um aparente tecido escuro pendurado, provavelmente colocado para montar o cenário do ato fotográfico. Não obstante, a reprodução fotográfica indicava a representação de uma pesca bem-sucedida através de um pescado do tamanho aproximado de um velho senhor negro. Supomos que ao permitir que o fotografassem, sendo comparado ao tamanho de peixe, o homem, possivelmente, era um empregado da família Chalmers ou do Morro Velho.

Figura 90 – Homem idoso negro ao lado de um peixe pescado



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Em uma pesca, o peixe maior e arredo é o mais difícil de fisgar. Exige habilidade, perseverança e paciência. A pesca de um peixe do tamanho do apresentado na imagem era um triunfo, algo circunstancial e singular, que exige conhecimento técnico do pescador. Conjecturamos que o registro fotográfico tinha como intenção não permitir que as pessoas duvidassem, quando Chalmers contasse que pescou um peixe grande.

De acordo com o jornalista Frederico Morais (1962), na sua coluna no jornal *Estado de Minas*, Chalmers promovia suas ações e experiências na natureza escrevendo artigos para a revista *Field* da Inglaterra e mandava exemplares de animais como lobo, paca e peixes para sua terra natal. Em mais um apontamento das práticas identitárias habituais, segundo Ian Chalmers (2008), em correspondências indicadas em seu livro, seu avô apresentou os dois iates que enviara da Inglaterra para Minas Gerais. Um deles para a fazenda da Jaguará e o outro para uma região de Nova Lima, conhecida como Lagoa Grande. Ainda nestas cartas, descreveu para seu filho John William os pormenores dos dias de pescas, os contratemplos acometidos, ao descrever como pescar, estratégias, espécies de peixes, etc. Também é exposta uma carta de Chalmers ao Dr. Hosken, médico assistente do Morro Velho, indicando-lhe livros que o ensinariam a pescar. Essas correspondências apresentam várias informações que podem ser testificadas através das fotografias do seu cotidiano de pesca na Jaguará.

No álbum, encontramos uma página inteira com o intuito de criar uma narrativa visual que confirme a pesca do enorme peixe. Pois, provavelmente, o dono da coleção de fotos entedia que sua pesca foi um fato tão singular que merecia uma sequência inteira, organizada de forma bem minuciosa. Pelos relatos biográficos e pelas imagens, supomos que a pesca do grande peixe ocorreu na fazenda da Jaguará, no Rio das Velhas. Além disso, tanto as terras do Morro Velho como as da Jaguará margeiam o Rio das Velhas, o que ocasionava o encontro das duas localidades pelas águas do rio.

Figura 91 – Página com sequência de pesca do álbum de G. Chalmers



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Vemos, na página, seis fotografias menores, com uma maior ao centro da página, escolhida como a principal. Nela, visualizamos Chalmers sentado, com veste social escura, segurando sua boina, com uma expressão de alegria, observando atentamente seu peixe preso ao anzol e suspenso pela vara de pesca que ele segura. Observamos que o enorme peixe está exatamente no centro da imagem, como o assunto principal da fotografia e dessa página. Do lado direito da imagem, seu serviçal, descalço, com chapéu, calça escura, blusas claras, sendo a peça de cima xadrez, visivelmente orientado sobre como deveria posar para a foto. Com uma mão na cintura, e a outra apoiada no porrete de madeira, o empregado encontrava-se com o olhar vazio, distante.

As imagens seguintes são as fotografias menores encontradas na página do álbum, possivelmente guardadas por causa da pesca inusitada e devido à reação curiosa daqueles que vieram recepcionar o gigante peixe abatido pelo pescador George Chalmers. Para enfatizar

tamanha façanha pesqueira, inferimos que o fotógrafo aproveitou a situação de euforia dos humildes empregados da fazenda ou populares da comunidade local carregando o peixe fígado e reproduziu várias imagens com poses inusitadas e espontâneas. Seguindo a sequência de acordo com sua disposição na página, na primeira, no alto, à esquerda, observamos uma rua de terra, com casas populares padronizadas.

Em frente à porta de uma delas, vemos cinco homens, sendo que um deles segura uma das pontas da ripa que sustenta o peixe. Era um jovem negro, magro, descalço, com calça clara, camisa suja, com um chapelão sobre a cabeça e um pano nas mãos para ajudar a sustentar a ponta da ripa sem se machucar. Com o corpo encurvado e olhar fixo para a câmara, ajuda um outro sujeito, de sapatos, calça escura, camisa social e colete escuro, segurando a ripa com uma mão e a outra abaixada com um cigarro na mão, olhando para o pescado. Na mesma foto, em um segundo plano, dois homens vestidos com roupas claras, calçados, com chapéus escuros, um observando o peixe e o outro a aparelhagem fotográfica. Por fim, mais ao canto da fotografia, um senhor, com chapéu escuro, de perfil, fixa seus olhos para o trabalho do fotógrafo. Um detalhe circunstancial, que chama nossa atenção, são as figurações dos personagens, pouco acostumados com atos de reprodução fotográfica e que ficaram divididos quanto ao lugar onde deveriam fixar seus olhares. É possível perceber que uns admiraram o grande peixe e outros deslumbraram-se com toda a produção imagética.

Figura 92 – Reações populares à pesca



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A figura 93, que está no alto e no centro da composição, parece ser a única espontânea do álbum. Não sabemos se por algum erro técnico, o fato é que nenhum dos personagens estava preocupado em olhar para as câmeras. Pois um peixe de quase 1,60m atrai o olhar dos populares. Além disso, possivelmente o fotógrafo quis fazer um registro espontâneo da reação de todos os personagens que estão de costas ou de perfil. Os que carregavam o peixe estavam sorrindo e distraídos; uma criança de costas, externando curiosidade, buscava pegar na barbatana do animal. Uma outra criança, atrás do pescador, de boina, olha admirado. Um outro sujeito, quase completamente tampado por um dos homens que segura a ripa, olha para o peixe fígado. A imagem acontece no mesmo local da fotografia anterior, mas de um ângulo diferente. Vemos o mesmo homem negro de colete da outra imagem, figurando por dentro da porta da casa, com a mão encostada no marco de madeira, observando a cena. Tais mudanças de quem segura o peixe, de uma imagem para a outra, leva-nos a supor que eles estavam se divertindo, revezando-se para pegar o peixe. Mesmo sendo uma foto espontânea, inferimos que o fotógrafo desejou registrar as poses e flagrantes de todos eles.

Figura 93 – Reações populares à pesca



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

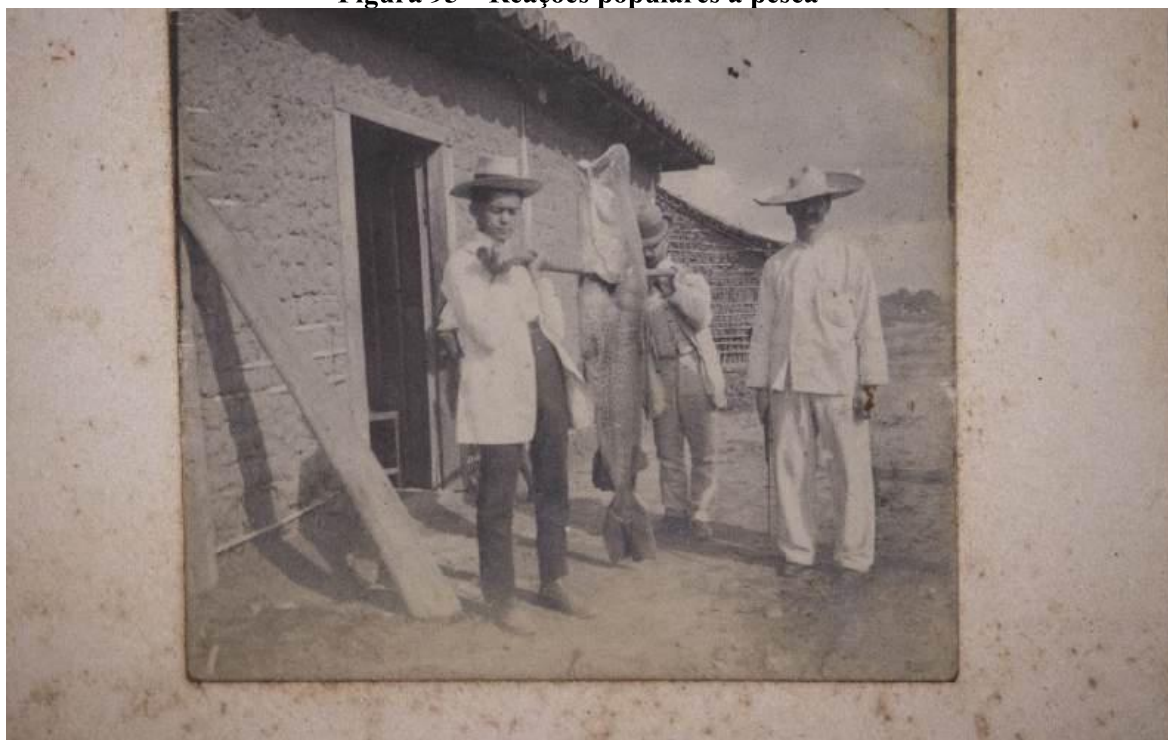
Figura 94 – Reações populares à pesca



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A figura 94 é a última da linha superior, seguindo a disposição na página do álbum. Visualizamos o mesmo local, só que em profundidade. Destacamos que o lugar onde as fotografias foram feitas é composto por casas do vilarejo, de um lado e de outro. Com cães, galinhas, um homem ao fundo caminhando em direção ao peixe, e pessoas ao fundo admirando o ato fotográfico. Em primeiro plano, vemos um homem com roupas escuras e o outro com roupas claras segurando o pescado e perceptivelmente orientados a olharem para as câmeras.

A figura 95 é a primeira da sequência que segue na parte inferior da página. Agora, eles estão em frente a uma casa sem reboco. Um jovem, com roupas sociais de adulto, olha para suas mãos. Um outro senhor, detrás do peixe, segura a ripa, de vestes claras, e olha para o chão. Tais ações indicam claramente que estão preocupados com o peso do bicho. É possível observar que, se eles tirarem o chapéu, o peixe é maior que os dois. Ao lado, um outro homem com um chapelão, roupas claras brancas, segurando um objeto pontiagudo e olhando fixamente para a câmera.

Figura 95 – Reações populares à pesca

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Na segunda imagem da parte inferior da página, observamos os mesmos personagens da fotografia anterior, do lado esquerdo; a diferença é que giraram e mudaram de posição. Essa alteração é perceptível porque o lado de exposição do peixe para a câmara mudou, junto com os homens que seguram a ripa que sustenta o pescado. O homem de roupas claras brancas continua na mesma pose, mas agora sem o chapelão, com a cabeça inclinada, olhando fixamente para a câmara. Nesta cena surge um novo sujeito encostado na parede de adobe da casa, com pernas esticadas e com a face tampada pela ripa que sustenta o animal fígado.

Figura 96 – Reações populares à pesca

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

A última imagem inferior, da esquerda para direita, é das mesmas pessoas carregando o pescado da primeira fotografia da parte superior da página. A diferença é que o foco da imagem está mais fechado, diminuindo para duas as quatro casas que eram vistas na primeira imagem. Além disso os indivíduos que carregam o peixe giraram com o animal, modificando o lado de exposição. Observamos também que a quantidade de pessoas fotografadas diminuiu para quatro. O jovem negro, magro, descalço, com calça clara, camisa suja, com um chapelão sobre a cabeça, continua sustentando o peixe, mas agora do lado contrário da imagem. O outro rapaz, de colete escuro, agora de perfil, continua segurando a ripa, olhando para o pescado. E ainda em um segundo plano, continuamos visualizando dois homens vestidos com roupas claras observando o peixe.

Figura 97 – Reações populares à pesca

Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Já sobre a figura 98, inferimos representar a figuração de um exímio pescador com sua presa abatida. Que presumimos, novamente, posou para seu triunfo pesqueiro da mesma forma ativa que se exibiu nas imagens de caça do álbum. Nesta fotografia, ainda notamos a figuração de um pescador com sua vara e o molinete que físgou o grande peixe. Os sapatos lustrados, o terno e calças pretas foram possivelmente escolhidas para fazerem parte da criação de um ilustre pescador de sucesso, apresentando seu prêmio junto com seu empregado de pesca. Além disso, supomos que a imagem maior era a representação simbólica do domínio do pescador sobre o poderoso peixe gigante abatido. Além disso, o pescado, com sua grandiosidade e imponência, era um prêmio, um troféu para seu pescador.

Figura 98 – George Chalmers, um empregado e um peixe abatido



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Figura 99 – George Chalmers, um empregado e um peixe abatido



Fonte: Reprodução fotográfica feita pelo fotógrafo Naum John dos Santos Almeida.

Nestas últimas fotografias da nossa análise, compreendemos um interesse pessoal de Chalmers em criar uma narrativa de pesca com as imagens. O conjunto das seis imagens menores passa-nos a mensagem de um desfile, uma procissão, uma invocação a todos para admirar. Outro aspecto que chama nossa atenção refere-se à provável ideia de registrar o espanto de todos com o pescado como uma forma para que fosse memorizada a grande festa da pesca promovida pelo senhor pescador George Chalmers. Uma autopromoção pelo feito grandioso, um desejo de registrar seus feitos, sua personalidade, sua visão de mundo, sua civilidade vitoriana. As imagens criaram uma aura em torno do inglês, que se utilizou da técnica fotográfica para apresentar sua identidade. Deu origem a um personagem que todos admiravam, um inglês de sucesso nos empreendimentos, um astuto caçador e um exímio pescador advindo das terras inglesas. Chalmers soube representar muito bem suas convicções mentais, seus pormenores identitários de um homem imperialista. Um promulgador, difusor da civilidade britânica em terras estrangeiras no final do século XIX para início do XX.

Conclusão

Na primeira etapa da nossa pesquisa procuramos apresentar que o George Chalmers que todos conhecem pelos relatos biográficos é diferente do Chalmers (1884 a 1928) do álbum de fotografias. O inglês que a história já conhecia era um estrangeiro de sucesso, que mudou a dinâmica econômica de Congonhas do Sabará e Minas Gerais. Nos relatos biográficos, o superintendente inglês da *Saint John Del Rey Company* é apresentado como alguém que trouxe progresso, industrialização, emprego e tecnologia inglesa para o Brasil. Um sujeito de diversos empreendimentos e forte influência política em prol do Morro Velho.

Já o Chalmers do seu próprio álbum de fotografia foi um indivíduo até hoje não relatado e estudado. Um inglês que se mantinha escondido, e nós o encontramos em um álbum abandonado, num galpão, dentro de uma coleção de fotos que persistia em sobreviver ao longo do tempo. O livro de imagens foi encontrado deteriorado, com páginas cheias de marcas de oxidação no papel, e corroído, em algumas partes, por traças. Seu aspecto físico, junto com os relatos biográficos do Chalmers, proporcionou-nos inferir que estávamos lidando com fotografias com mais de 115 anos de existência. O artefato encontrado contém memórias e lembranças pessoais e de trabalho, de quando Chalmers trabalhava no Morro Velho.

No decorrer da dissertação, observamos, através de conjuntos de fotografias por página, signos e significados formativos das imagens. Isso foi possível através do método iconológico e dos pressupostos warburguanos interpretados por Jorge Coli e Etienne Samain. Os significados indicados pelas imagens apontaram para a visão de mundo do dono do álbum, imbuída de costumes e hábitos tradicionais da Inglaterra do século XIX. Além disso, mesmos sem identificarmos a identidade do fotógrafo ou fotógrafos, as imagens permitiram-nos inferir algumas técnicas e padrões utilizados na formação das imagens. A visualidade encontrada nas imagens indicou o trabalho de um profissional que sabia utilizar técnicas de profundidade, perspectiva e divisão das imagens em partes dentro da foto. Não obstante, concluímos, pela dificuldade de deslocamento de um fotógrafo, com toda a aparelhagem, até Congonhas do Sabará e para a Fazenda da Jaguará, que o profissional se estabeleceu no local para o trabalho de reprodução imagética.

Não obstante, conjecturamos que se Chalmers organizou as fotos do álbum, talvez o tenha feito de acordo com seu gosto pelas coisas que traziam satisfação em sua vida. Todo o conjunto de imagens tem fortes elementos simbólicos, e as organizamos presumindo possíveis temáticas: pesca, natureza, cães, trabalho, retratos de família. O objetivo era ler a narrativas das imagens como parágrafos de um livro, no qual cada grupo de imagens tinha contos e

explicações do porquê as imagens terem sido agrupadas daquela maneira. Apesar da nossa distância do fato histórico, pudemos indicar que a montagem e a organização do álbum advinham das práticas sociais do inglês, ou de alguém próximo dele, e das paisagens que estavam ao seu redor. O ato fotográfico tinha o objetivo de congelar, rememorar, reproduzir para a posteridade seu jeito de ser um inglês vitoriano em terras estrangeiras. Percebemos elementos iconográficos que sugerem a montagem de cenários para a reprodutibilidade técnica das imagens. Em algumas imagens, notamos uma tentativa de replicar uma espontaneidade no momento da criação das fotos.

Ainda no início da nossa pesquisa, propusemo-nos indicar uma leitura individual de algumas fotografias, da sua esposa, filhos e outros parentes em Lyme Regis, na Inglaterra. Pela nossa perspectiva, as fotos dos seus entes familiares e da sua terra natal provocavam-lhe saudosismo e nostalgia, por isso ele resolveu registrá-las, e acreditamos serem as mais antigas do álbum. Nesse conjunto, visualizamos indícios e sinais que apontam para uma cultura familiar, um estilo de vida interiorano, com hábitos de domesticação de cães e de momentos de lazer através, por exemplo, da prática da atividade pesqueira.

Na segunda parte, visualizamos construções imagéticas feitas na cidade de Nova Lima, em Morro Velho. Buscamos compreender as fotografias das paisagens naturais, descrevendo estratégias usadas na formação da imagem, em uma tentativa de indicar as singularidades técnicas e profissionais do fotógrafo. Indicamos os elementos da floresta de Mata Atlântica, rica em flora e fauna. Presumimos que as motivações em apresentar as paisagens da natureza novalimense no álbum referem-se à sua semelhança com a da região de Lyme Regis, onde Chalmers viveu. Não obstante, as diferenças das duas florestas, e das espécies de plantas e mamíferos, são indicativos motivacionais para preservar na coleção este tipo de visualidade. Nas campanhas imperialistas do período vitoriano, era comum, por parte dos ingleses, registrar por pinturas e fotos o que eles entendiam ser exótico na natureza estrangeira, por interesse científico ou até mesmo por representar uma estética diferente da que se encontrava em suas terras. Por outro lado, sinalizamos que, no decorrer do tempo, as imagens distanciam-se do seu *ethos* fundador, provocando novas interpretações e reelaborações identitárias.

Algo que chamou a atenção no álbum de fotografias foi a presença de imagens de trabalhadores na montagem de uma tubulação em meio à mata. Bem sabemos que a Morro Velho usava fotografias como documentos a serem enviados para a diretoria em Londres, como forma de comprovar que o dinheiro enviado pelos acionistas estava sendo utilizado para a modernização da empresa. Mas, por que havia estas fotos no álbum pessoal de Chalmers? Parecia destoante ou estranho encontrar fotos de trabalhadores em uma tal coleção. Mas,

buscando os pormenores e pistas das motivações para inclusão dessas fotos na coleção, inferimos, ao contemplar o conjunto iconográfico, que o foco delas não estava nos trabalhadores, mas na tubulação que estava sendo feita. O objetivo fotográfico, possivelmente, não era registrar os caracteres dos operários negros, e nem a disparidade entre mata virgem e destruição ecológica. O foco do ato fotográfico era criar representações do chefe do Morro Velho, das suas obras empreendedoras, que envolviam classificação, legitimação, reconhecimento de grupos ou de indivíduos, fossem elas no cotidiano, na empresa ou para a memória da sua família. Guardar em sua coleção fotografias dos seus empreendimentos era uma maneira de memorizar sua eficiência, exemplificar para seus filhos sua liderança masculina como gestor.

A ideia de registrar o desenvolvimento industrial inglês, de testemunhar, através das imagens, os investimentos do capital estrangeiro, foram estratégias utilizadas por muitos colonizadores imperialistas como forma de legitimar seu domínio e autoridade em terras estrangeiras. No nosso caso, presumimos que Chalmers, um inglês fruto da cultura vitoriana do século XIX, era este colonizador. Por vezes, no final do século XIX e início do XX, encontramos fotografias de negros libertos, filhos e netos destes, figurando como modelos exóticos. É o caso do álbum de Chalmers. Seu fotógrafo montou cenários e reproduziu imagens destes negros na Casa Grande.

Outros caracteres imagéticos que prenderam nosso olhar referem-se às fotografias feitas na Casa Grande. São imagens intimistas com caracteres do que o inglês valorizava e achava prudente registrar para a posteridade. Nas fotografias que continham a figura de Chalmers, suas poses transmitiam altivez e respeitabilidade. Além disso, as imagens na residência oficial do superintendente apontaram para o intuito de registrar a relação de família entre pai e filho no jardim, com os cães de estimação, com uma centralidade clara na figura de Chalmers. Não obstante, signos peculiares, simbólicos, da prática de caça, da afinidade da criança com o cão domesticado e a anta selvagem, dentro do escritório e da residência oficial do superintendente da empresa, foram apresentados como arquétipos identitários da cultura inglesa do século XIX. Como sinais imagéticos do domínio inglês sobre os animais silvestres e como modelo de masculinidade e liderança que Chalmers ansiava para seus filhos.

Outra situação que chamou nossa atenção foram as representações imagéticas de uma ave solta e outra aprisionada. Observamos e inferimos que havia o objetivo de simbolizar a harmonia entre plantas e aves, em convívio com o habitat humano, junto à família Chalmers, que admirava a natureza. Paradoxalmente, as fotografias acabaram demonstrando que Chalmers era um sujeito que admirava o ecossistema e, ao mesmo tempo, caçava, matava e criava em

cativeiro animais silvestres. Cultivar animais trancafiados, caçar, escarpelar, empalhar era algo comum para um típico inglês imperialista do século XIX. Dominar a natureza e usufruir dos mananciais da terra era compreendido como parte do ciclo natural da vida humana. Concluímos que o que Chalmers fez na Casa Grande e na Jaguara foi reproduzir os hábitos culturais e educacionais do ambiente em que foi criado. Mais do que isso, ele buscou viver e ensinar a seus filhos esses hábitos, como genuínos ingleses.

Perante tantos pressupostos e perspectivas explanadas é possível indicarmos George Chalmers como o dono e organizador das fotos, em um artefato que expressa sua biografia através das imagens. A coleção fotográfica apresenta-nos caracteres de um homem inglês, que soube preservar seus hábitos vitorianos, na domesticação de cães, nas práticas de caçador e pescador. Um britânico culturalmente voltado a representar sua masculinidade para seus filhos a partir dos seus hábitos e costumes tradicionais. Um homem que contemplava a natureza, colecionava fotos de família e mandou registrar cenários construídos do que achava diferente e exótico no mundo animal, na natureza selvagem, nas atitudes dos cães e na visualidade dos negros que faziam parte do seu cotidiano. A dissertação também nos permitiu inferir a presença de um ou mais fotógrafo(s) profissional(is), com toda sua técnica e aparelhagem na construção das imagens. Nossa dissertação permitiu apresentar novas abordagens, problemáticas e interpretações a partir de um novo material imagético, o álbum de fotografias de George Chalmers, para estudos sobre a visualidade inglesa no Brasil do final do século XIX e início do XX.

Referências

Depoimentos

GUIMARÃES, Ricardo Salgado. **Depoimento concedido a Fernando Antônio Cardoso Leite em forma oral e informal**. Nova Lima: 20 de junho de 2024.

JONES, Edgar. **Depoimento concedido a Fernando Antônio Cardoso Leite em forma eletrônica**. Nova Lima: 22 de maio de 2023.

JONES, Rachel. **Depoimento concedido a Fernando Antônio Cardoso Leite em forma eletrônica**. Nova Lima: 22 de maio de 2023.

Fontes primárias

Excursão presidencial. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, ano IV, n. 1151, 7 de agosto de 1904.

MEDRADO, Alcides. Minas, mettallurgia, engenharia, viação, obras públicas, manufacturas, artes mechanicas, hygiene, electricidades, sciencias, indústria, agricultura, commercio, finanças, estatísticas, geographia, viagens, associações, imigração e colonização: G. Chalmers. **Revista Industrial de Minas Gerais**, Ouro Preto, ano 5, n. 36, 30 de dezembro de 1897.

Mineração do Morro Velho. **A Ordem**, Ouro Preto, ano IV, n. 185, 9 de dezembro de 1892.

MORAIS, Frederico. Eles construíram Minas: George Chalmers, um inglês com vontade de ferro, constrói uma mina de ouro. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 18 de agosto de 1963.

O Pharol, Juiz de Fora, ano 38, n 2023, 13 de julho de 1904.

Será Verdade?! **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 833, 23 de julho de 1896.

Bibliografia

BARBOSA, Waldemar de Almeida. **Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais**. Promoções da Família Editora, 1971.

BLOM, Philipp. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso das imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BURTON, Richard Francis. **Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

- COELHO, Marco Antônio Tavares. **Rio das Velhas: memórias e desafios**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CARVALHO, Daniel de. **Novos estudos e depoimentos**. São Paulo: José Olympio, 1953.
- CHALMERS, Ian. **A Chalmers Miscellany**. Norfolk: Mpg Bidden, Kings Lynn, 2008.
- CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- DARTON, Robert. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DILTHEY, Wilhelm. **Os tipos de concepções de mundo**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Lusosofia Press, 1992.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Prós, 1999.
- EAKIN, C. Marshal. **British Enterprise in Brazil: The St. John Rei Mining Company**, UK. 1999.
- ESCHWEGE, L.Von. **Pluto Brasiliensis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- GASKELL, Ivan. História e imagens. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**. São Paulo: UNESP, 1997.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Indagações sobre Piero**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GROSSI, Yonne de Souza. **Mina de Morro Velho: a extração do homem**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GUIMARÃES, Ricardo Salgado (org.). **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Alto Rio das Velhas**. Nova Lima: Atividade 920, 2014.
- GURAN, Milton. Apresentação. In: MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: EdUFF, 2008.
- HOLLOWOOD, Bernard. **História da Morro Velho**. Londres: Samson Clark & Co Ltd, 1954.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1998.
- LIBBY, Douglas Cole. **Trabalho escravo e capital estrangeiro no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- LEONARDOS, Othon Henry. **Geociências no Brasil: a contribuição britânica**. Rio de Janeiro: Fórum, 1970.
- LORIGA, Sabina. **O pequeno x: da biografia à história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- MAGALHAES, Basílio de. **Expansão geográfica do Brasil colonial**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: EdUFF, 2008.

MENESES, José Newton Coelho. Os elementos materiais da cultura e a percepção do banal e do óbvio ou, de como render-se ao óbvio. **Primeiro simpósio de Arqueologia dos vales do Jequitinhonha e Mucuri**. Diamantina, 08 a 11 de maio de 2017.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PESAVENTO, Sandra. **História e História cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RODRIGUES, Victor. **Nova Lima dos Ingleses**: A história do pioneiro George Chalmers. Belo Horizonte: É Editora, 2012.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TRAVASSOS, Celso Gomes. **Uma janela para o passado**: A memória fotográfica de Nova Lima e região. Nova Lima: Rona Editora, 2012.

VASCONCELLOS, Diogo de. **Histórias antiga e média das Minas Gerais**. São Paulo: Imprensa Nacional, 1948.

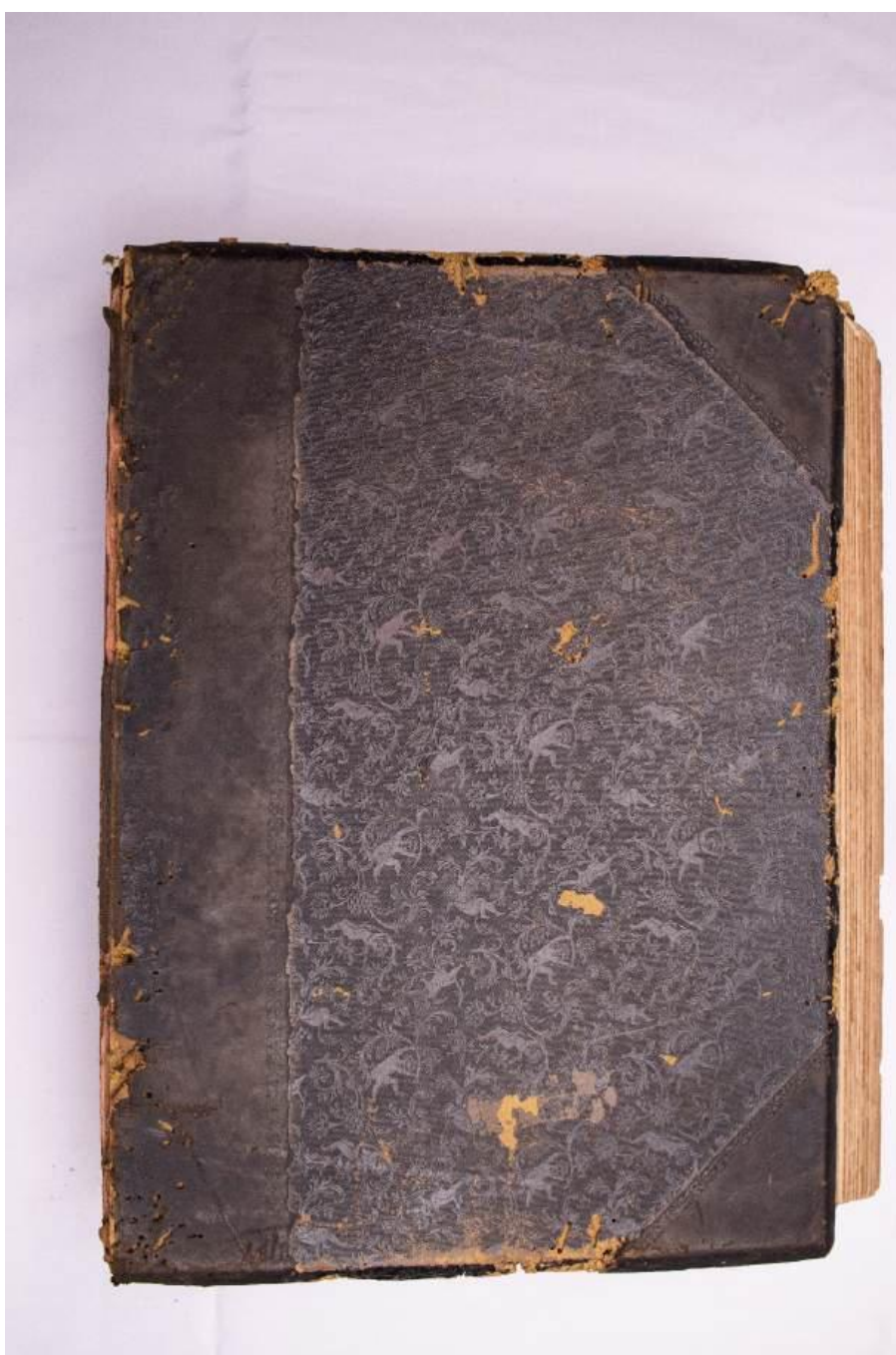
VILELA, Bráulio Carsalade. **Nova Lima**: formação histórica. Cultura, 1998.

WARBURG, Aby. Dürer e a antiguidade italiana. In: **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

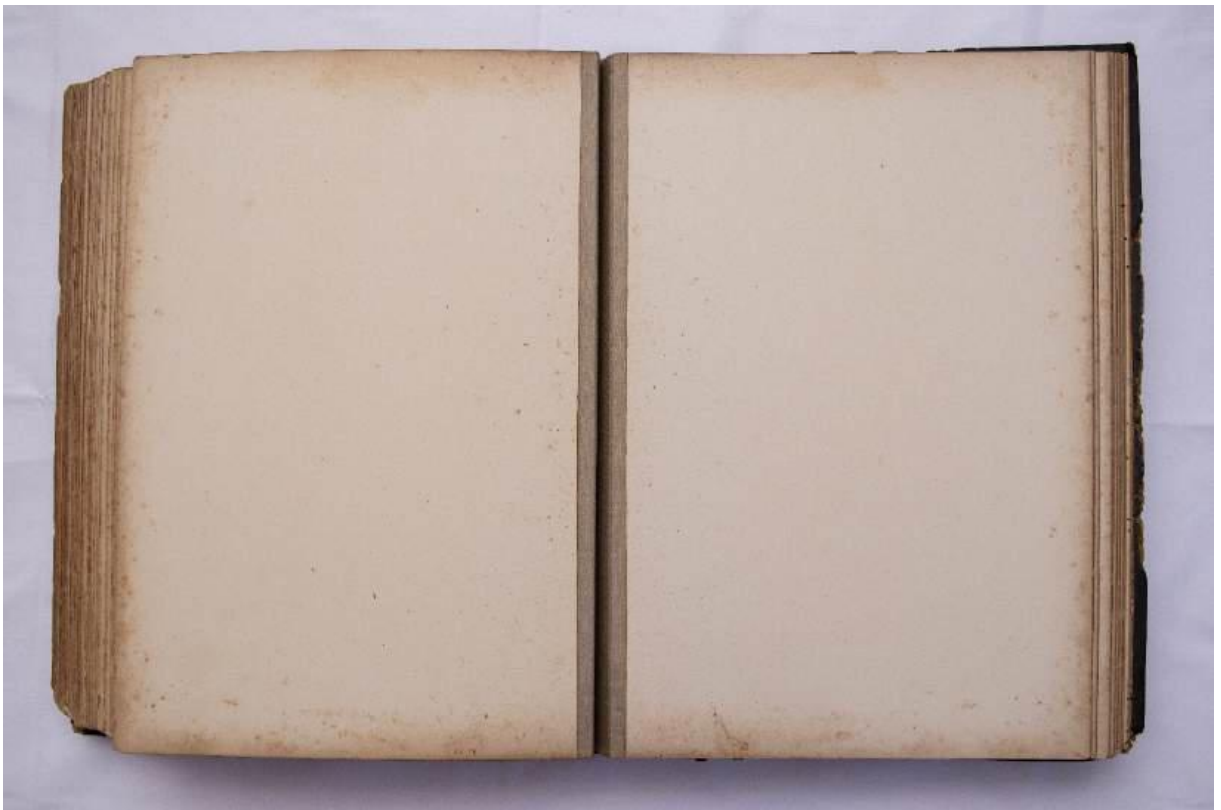
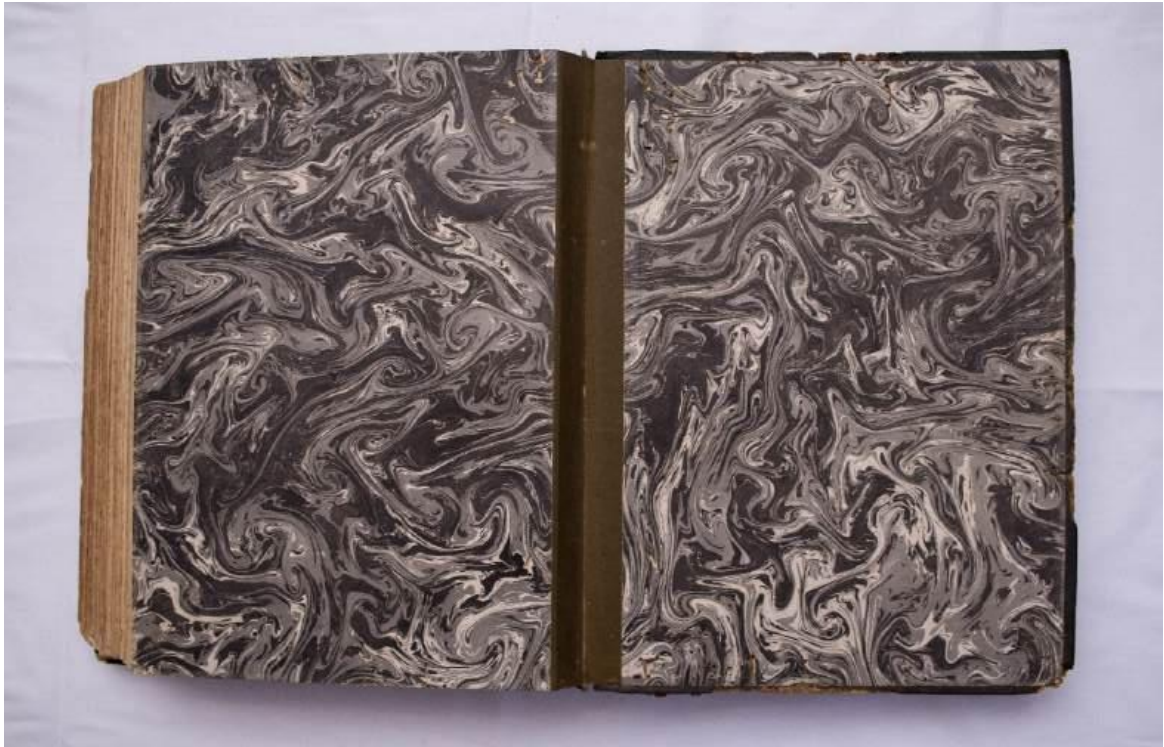
Anexos

O álbum de George Chalmers: O fotógrafo Naum John dos Santos fez 124 fotocópias incluindo, fotos juntas na mesma página, fotos individuais e fotocópias das capas. O álbum contém 150 fotografias, 40 páginas. A ordem das fotos apresentadas, neste anexo, segundo Naum é a mesma organização da distribuição das fotografias no álbum.

Aspectos físicos: capa, guardas e primeiras páginas







Páginas abertas com mais de uma fotografia (das fotos finais do álbum para o início) conforme organização do fotógrafo Naum, que fez o trabalho de fotocópia.











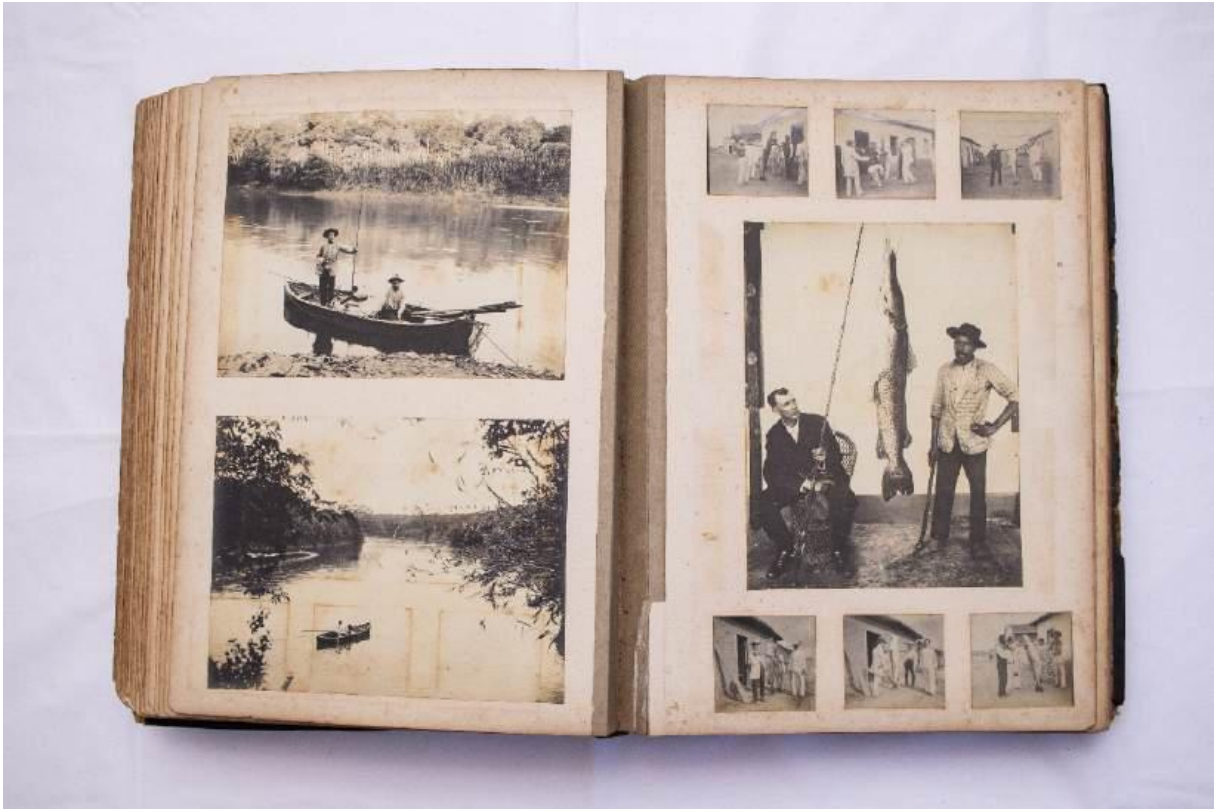










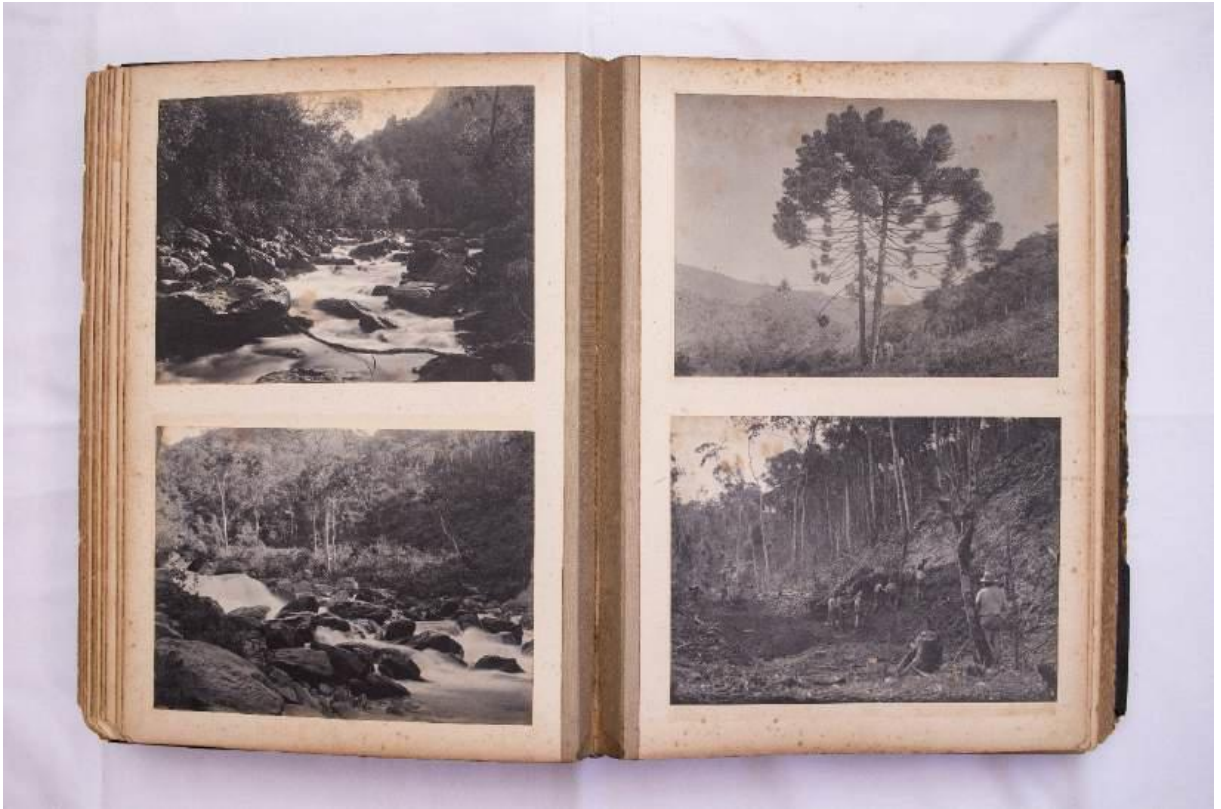






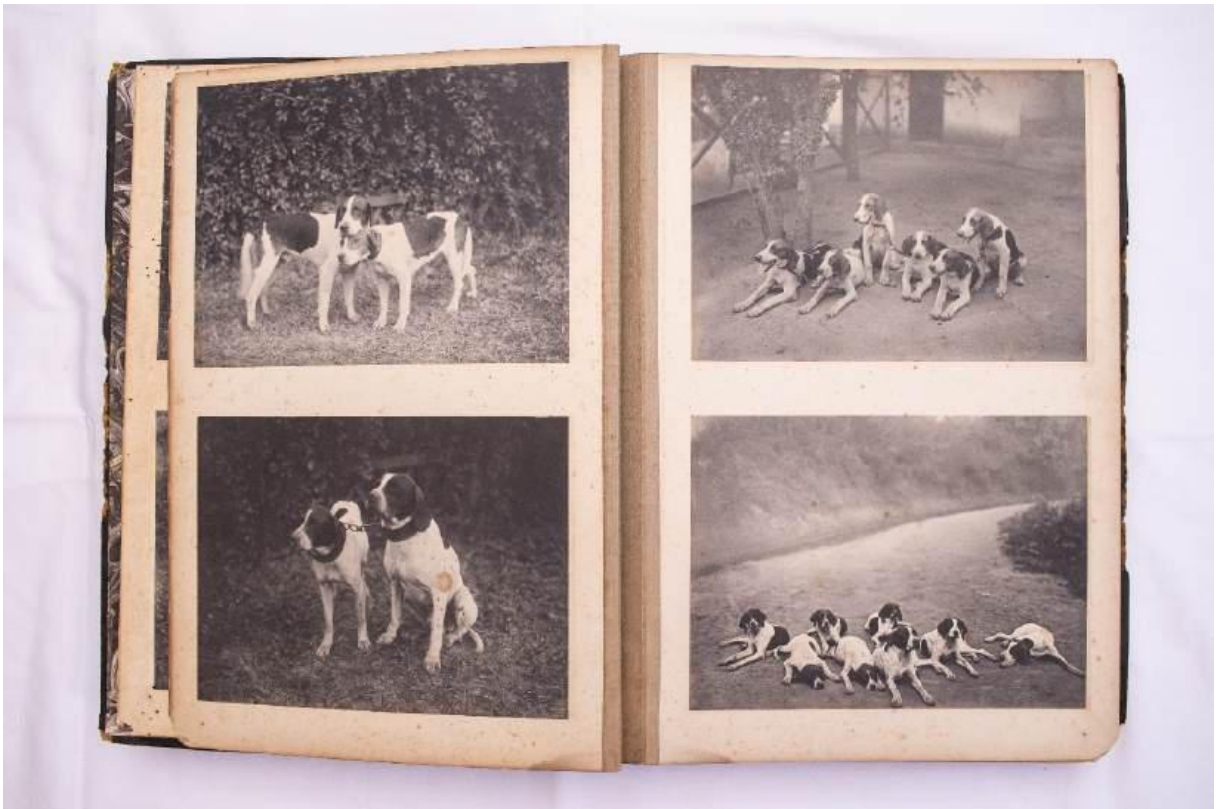


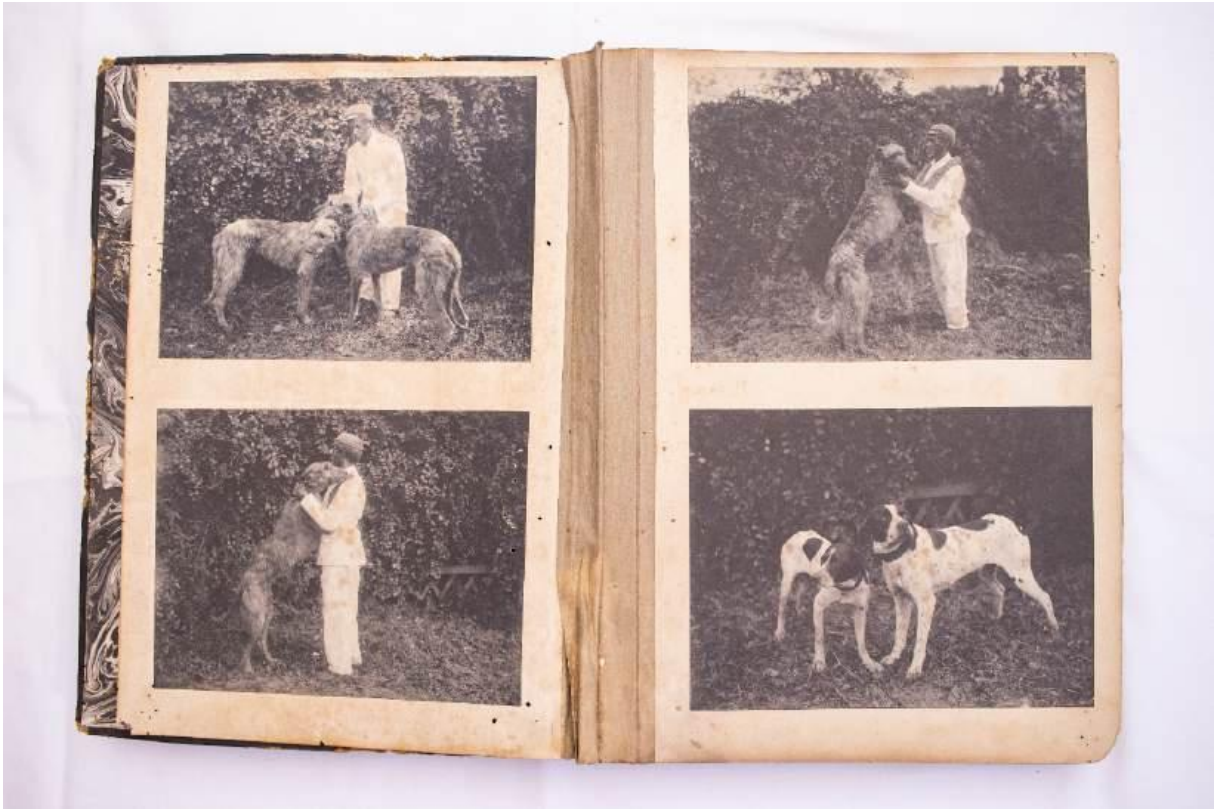












Fotografias individuais

























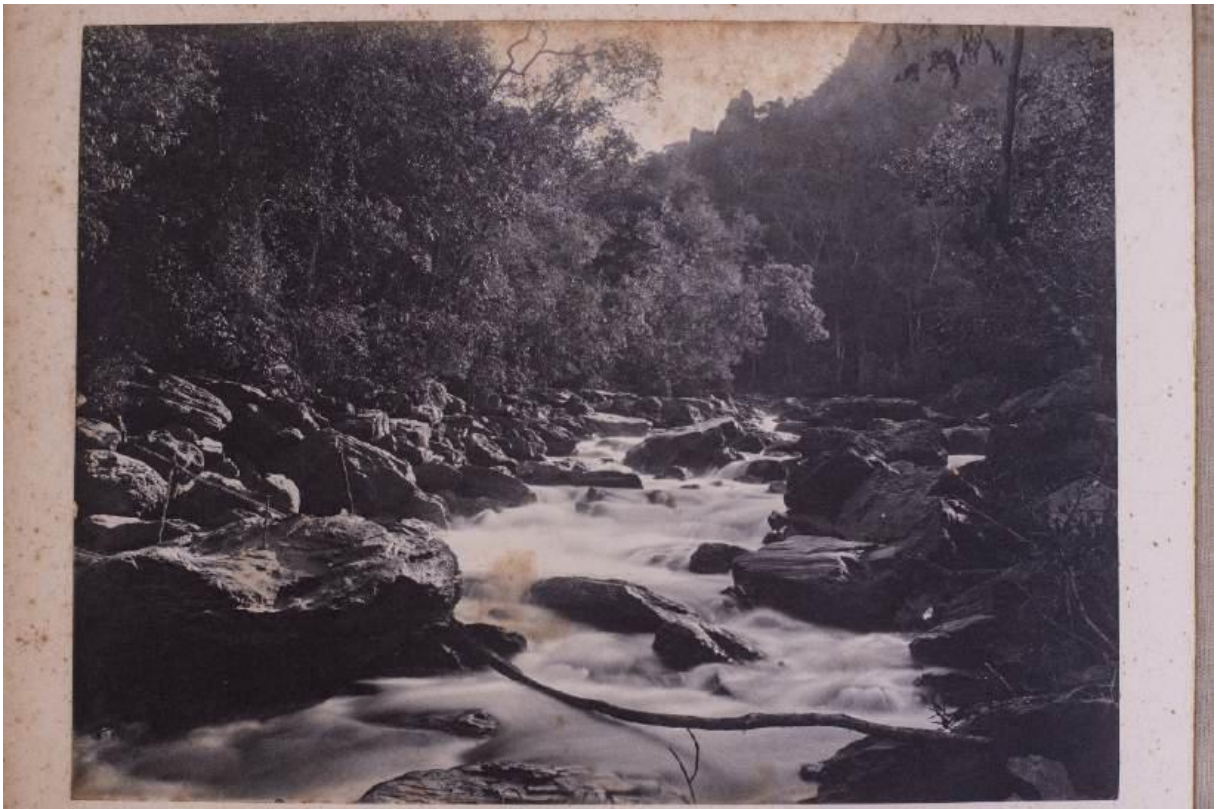




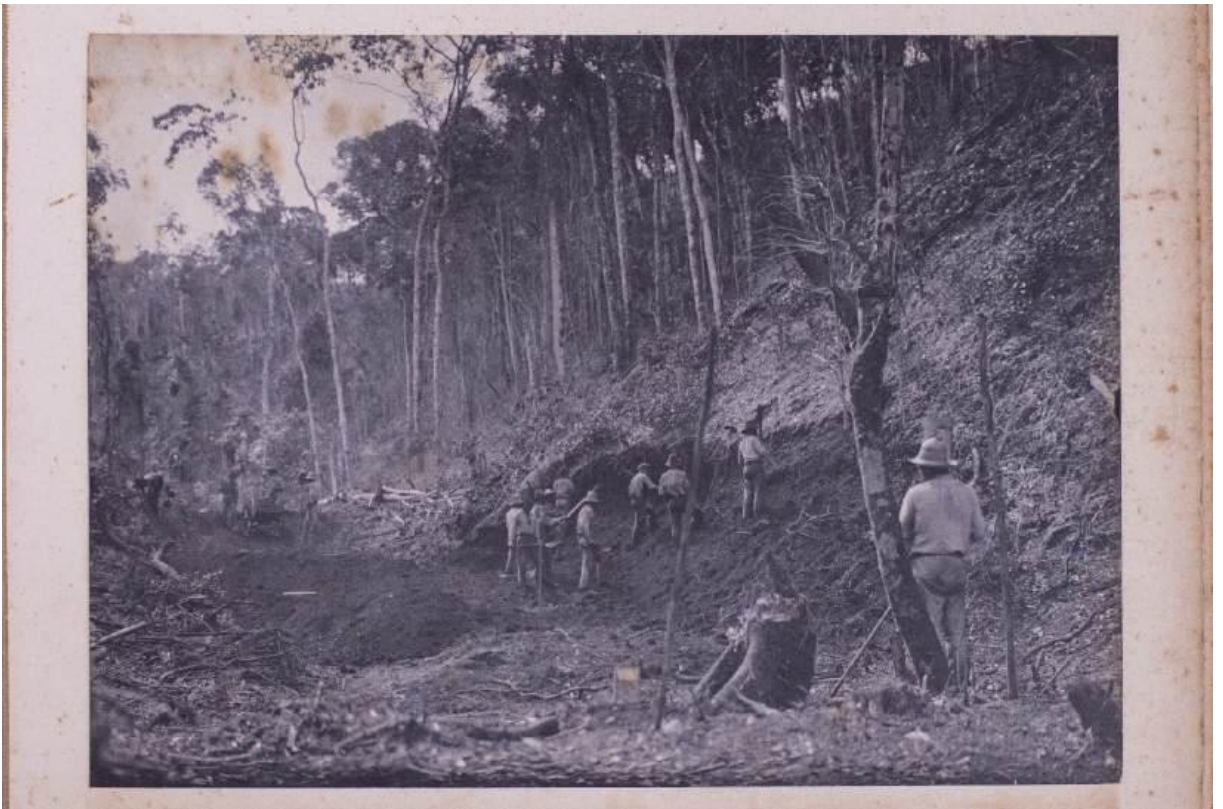






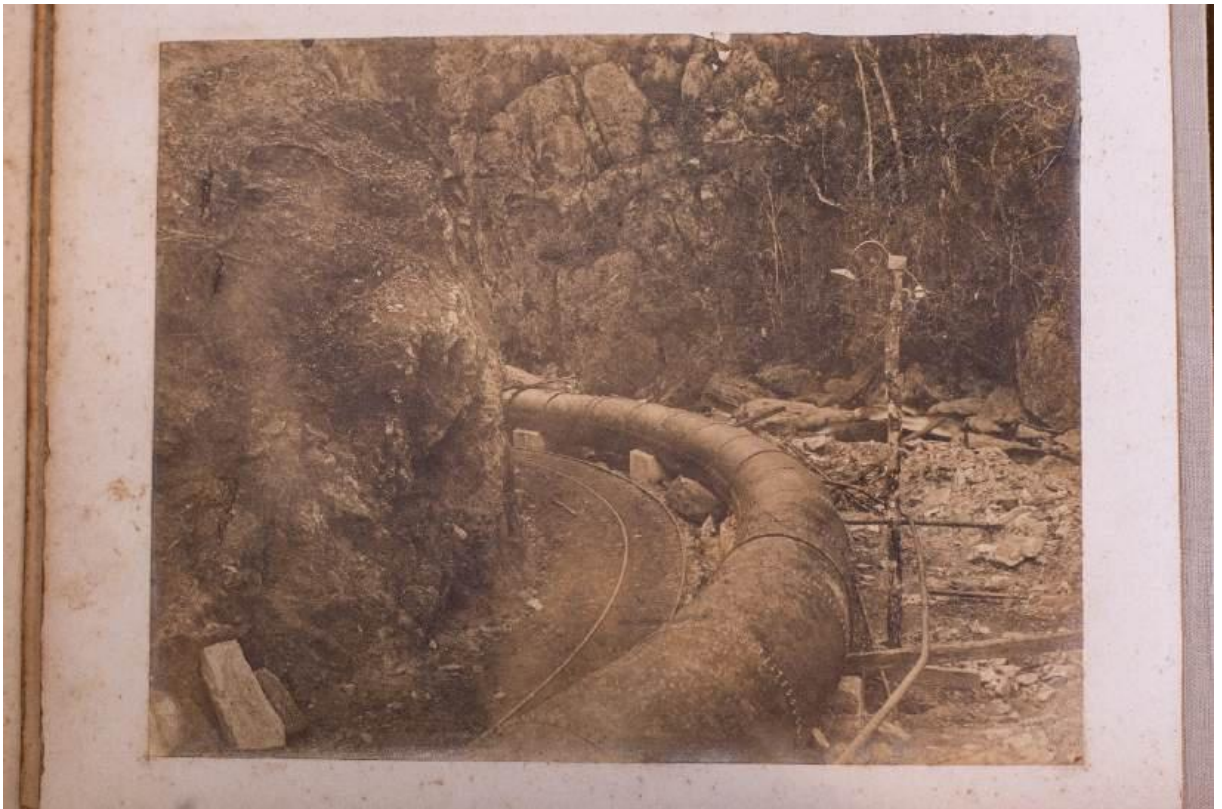










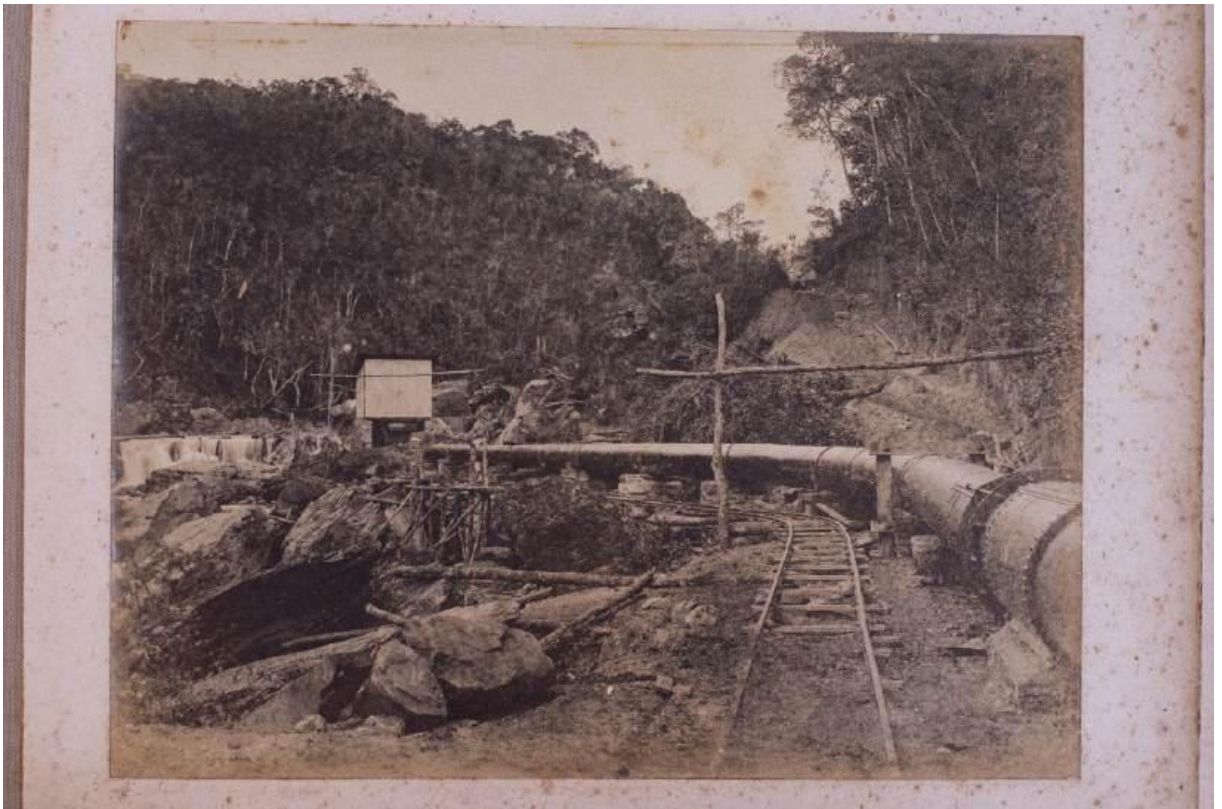


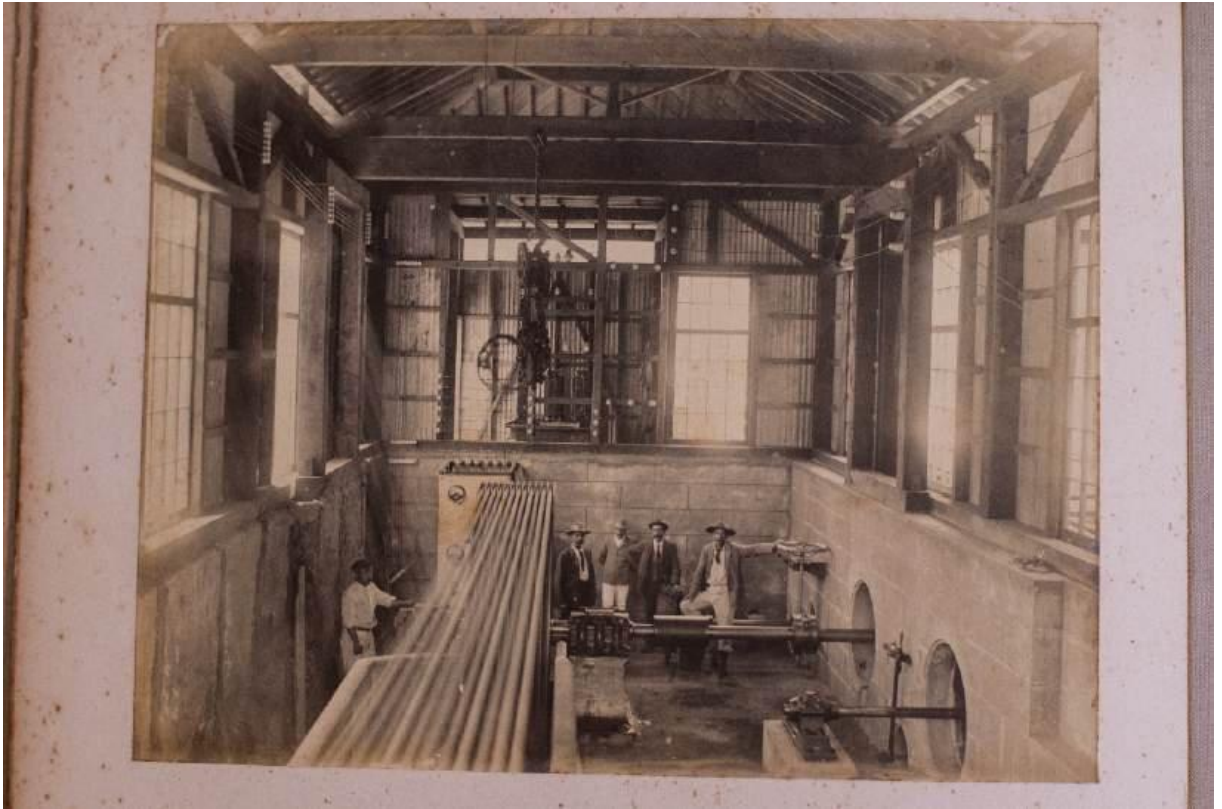








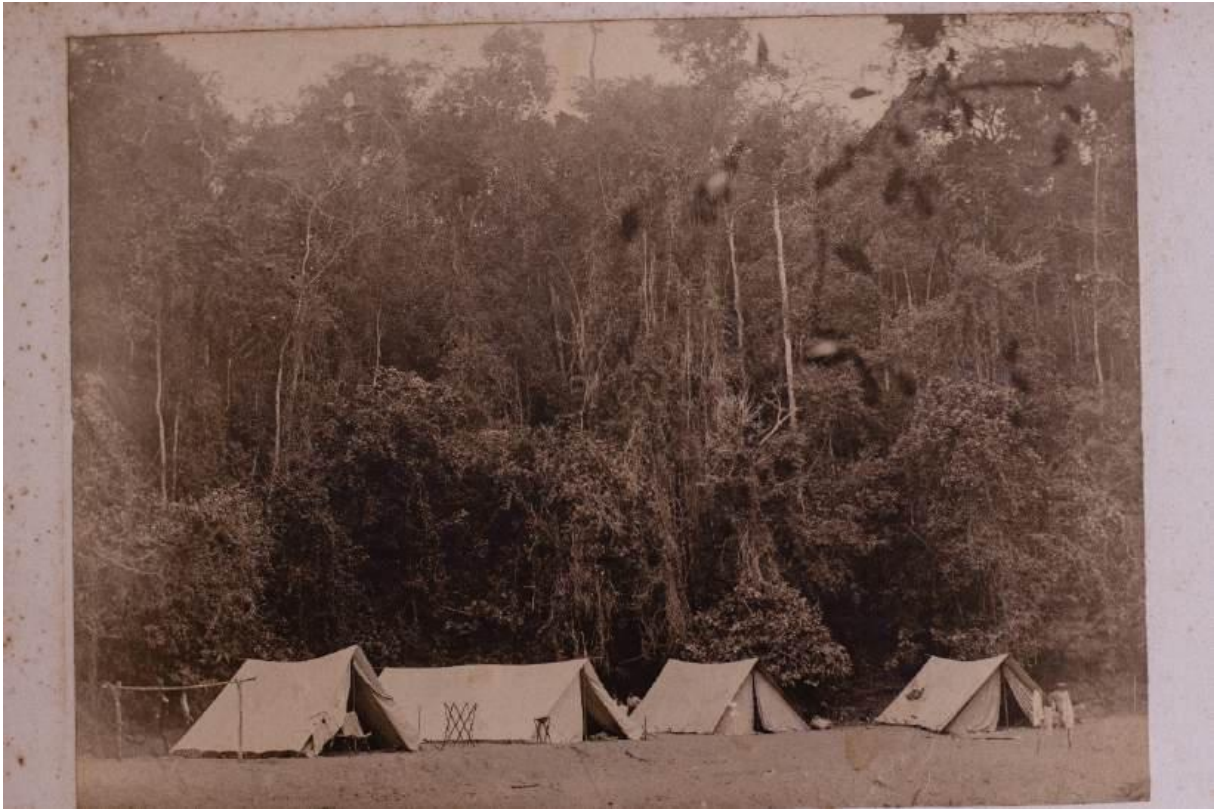














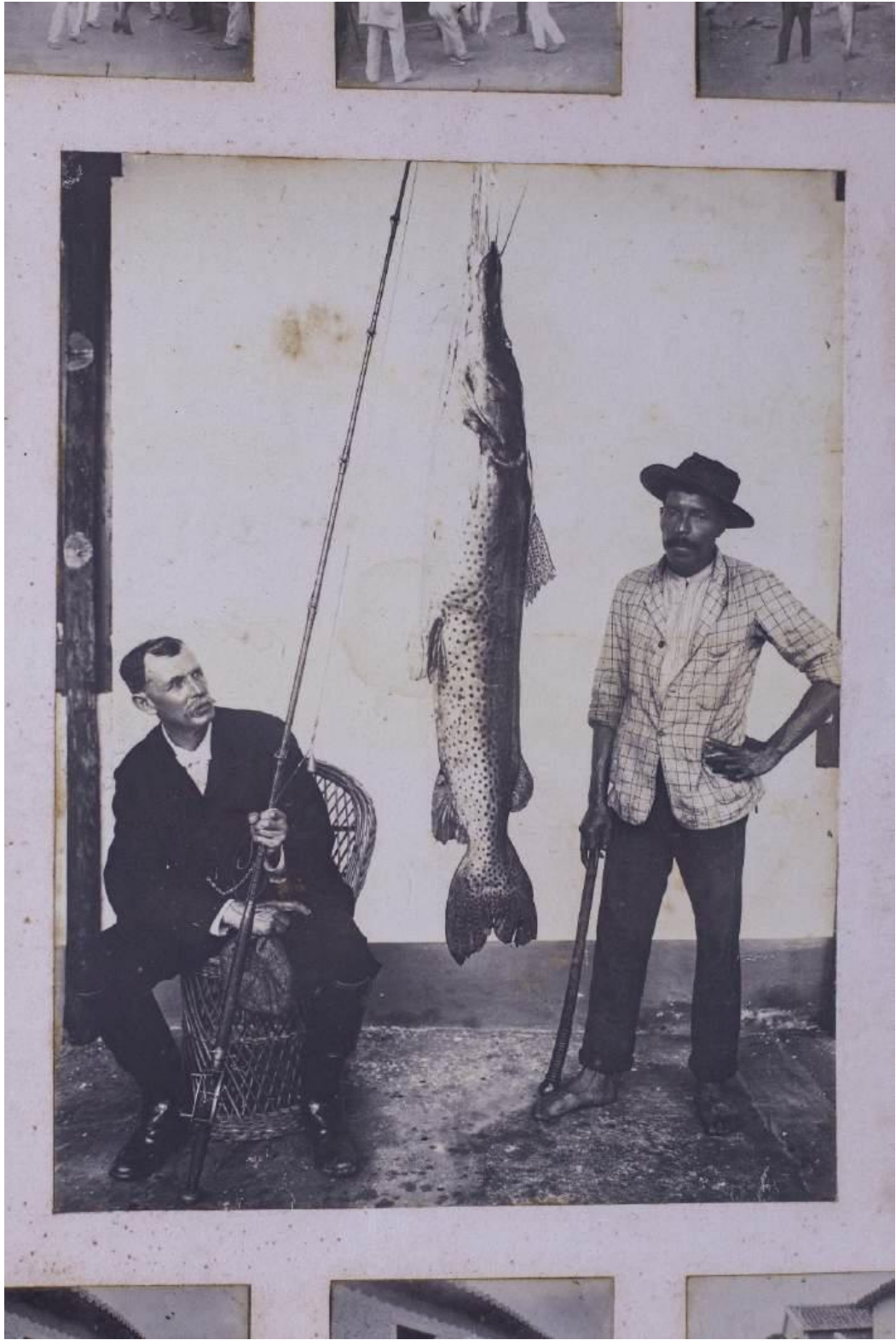




























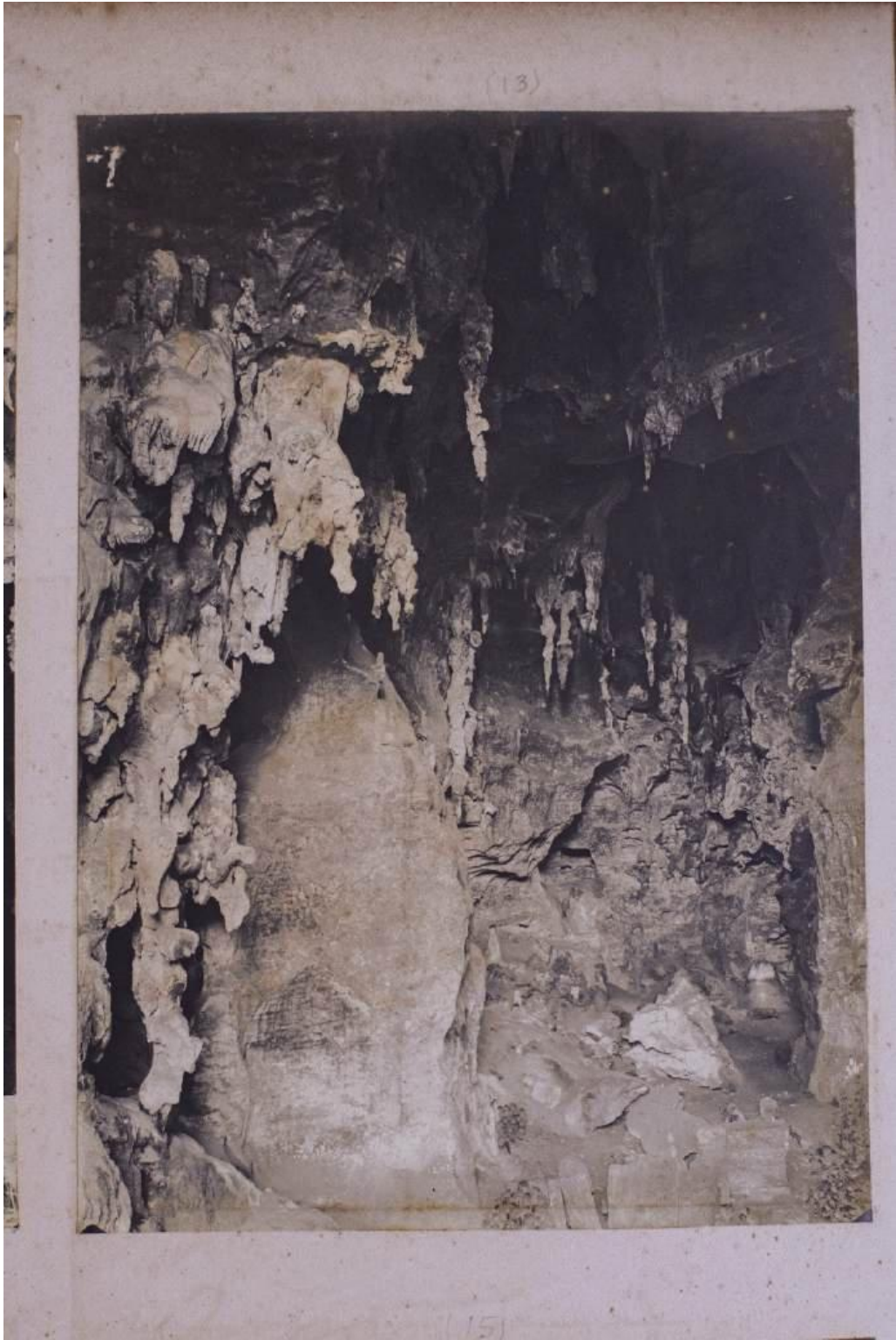


































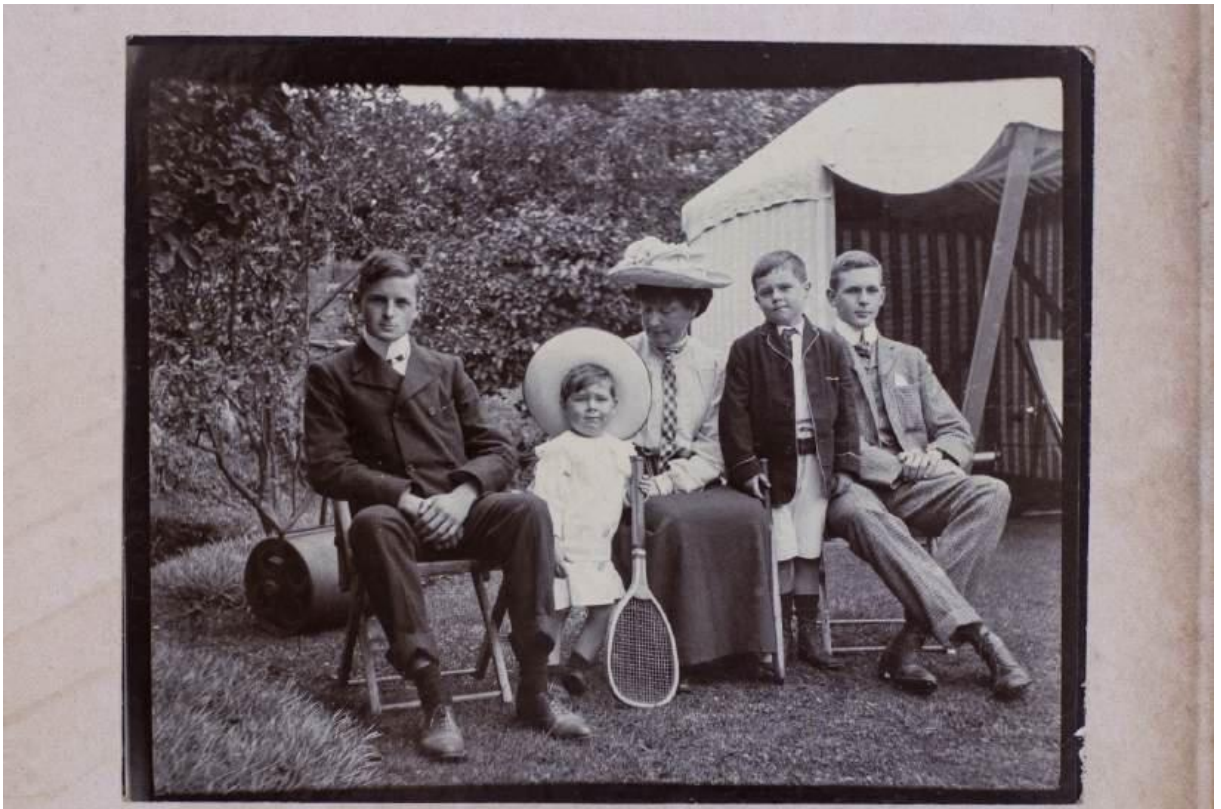






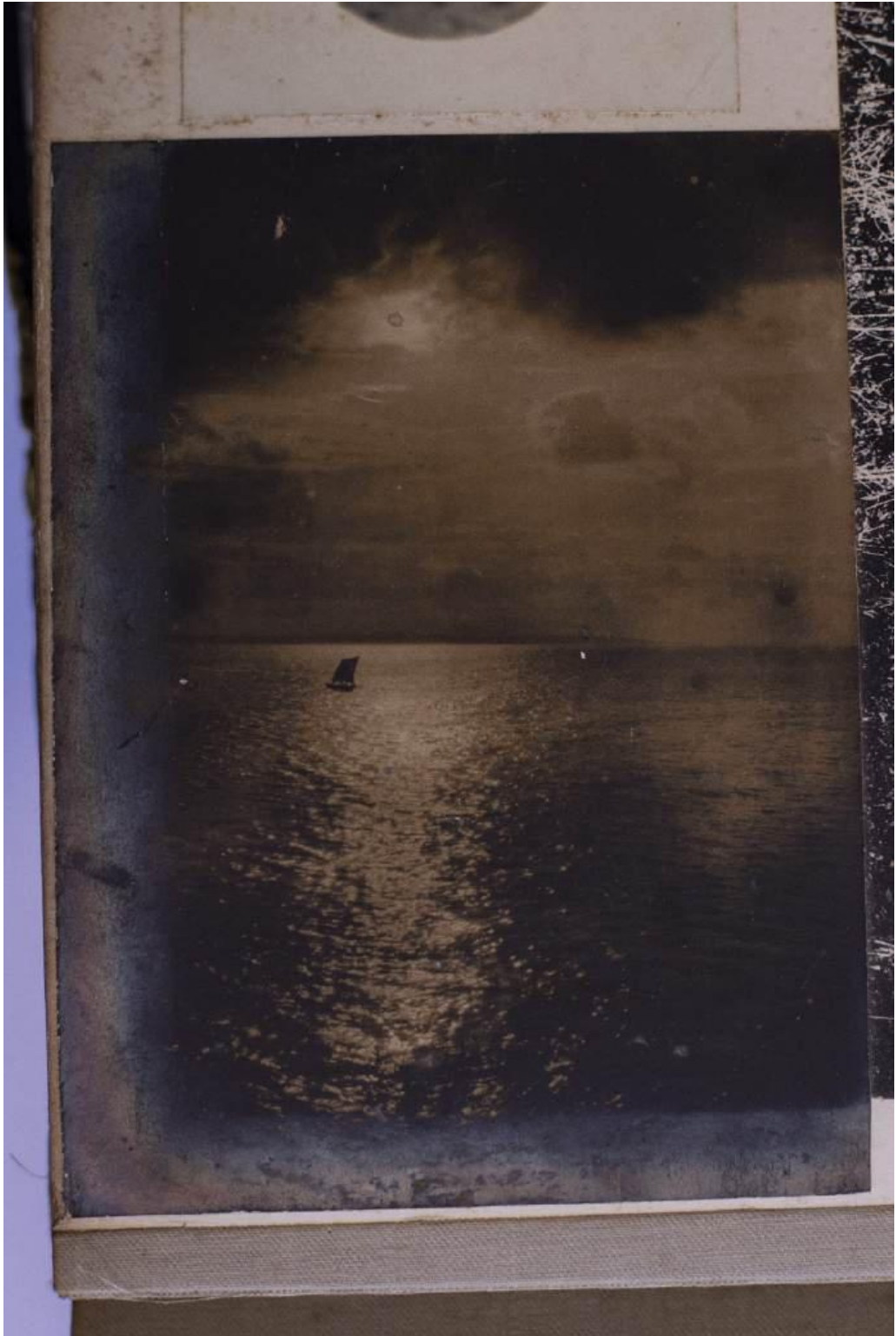






















By the sea from Charmouth Road, W. Ass.





































