

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Cleber Soares da Silva

**O olhar de Assis Horta: Tradição e dignidade
em retratos de operários**

Juiz de Fora

2017

Cleber Soares da Silva

**O olhar de Assis Horta: Tradição e dignidade
em retratos de operários**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Arte, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e processos poéticos interdisciplinares.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Raquel Quinet de Andrade Pifano

Juiz de Fora

2017

**TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

Cleber Soares da Silva

O olhar de Assis Horta: Tradição e dignidade em retratos de operários

Profª Drª Raquel Quinet de Andrade Pifano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 21/08/2017.

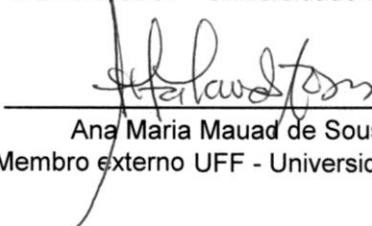
Banca Examinadora:



Profª Drª Raquel Quinet de Andrade Pifano
Orientadora – Universidade Federal de Juiz de Fora



Luís Alberto Rocha Melo
Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora



Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus
Membro externo UFF - Universidade Federal Fluminense

À Ana, Clara, Bia e Alice.

AGRADECIMENTOS

Sou grato a todos os que de uma maneira ou outra contribuíram para essa pesquisa. Agradeço primeiramente à minha orientadora, professora Raquel Quinet de Andrade Pifano, pela confiança em mim e pela dedicação dispensada a essa pesquisa. Suas leituras críticas e pertinentes e as muitas horas de orientação me ajudaram a refletir sobre as várias possibilidades que se apresentavam e contribuíram na escolha do melhor caminho a seguir. Suas análises sempre inteligentes permitiram que refletíssemos juntos sobre arte, fotografia e história.

Agradeço à professora Ana Maria Mauad, que ao participar da banca de qualificação me ajudou a situar historicamente e de forma mais objetiva a figura de Assis Horta indicando leituras essenciais para que isso fosse feito. Nessa mesma ocasião o professor Luís Alberto Rocha Melo sugeriu ajustes e incentivou a pesquisa mais aprofundada sobre questões trabalhistas e relações de classe. Foram essas sugestões que enriqueceram e direcionaram melhor o trabalho.

À professora Maraliz de Castro Vieira Christo agradeço pela boa vontade, pelos ensinamentos e dicas sobre a história da fotografia de negros no século XIX, pelos vários livros emprestados e principalmente pelas palavras sempre encorajadoras.

Sou grato aos professores do PPG-ACL/IAD-UFJF, às secretária Lara Velloso e Flaviana Polisseni e aos colegas mestrandos com os quais pude conviver nesses últimos dois anos e com os quais aprendi tantas coisas sobre tantos assuntos diversos.

Agradeço também aos funcionários e colaboradores do IPHAN, principalmente às pesquisadoras Bettina Zellner Grieco e Brenda Coelho pelas dicas fundamentais. Não posso deixar de agradecer e ressaltar a atenção com que fui recebido pelos funcionários do Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ) no Rio de Janeiro. Com a mesma atenção e boa vontade fui recebido por Joanna Balabram para pesquisar a coleção de Chichico Alkmim no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Agradeço muito a cooperação dos dedicados profissionais dessas duas instituições tão importantes.

Ao designer e curador Guilherme Horta agradeço tanto pelas informações a mim fornecidas como também pela iniciativa de ter dado visibilidade às fotos de operários do acervo de Horta, em Belo Horizonte. Sem esse primeiro olhar, que gerou o projeto *Assis Horta: A democratização do retrato fotográfico através da CLT*, contemplado com prêmio Marc Ferrez de fotografia/Funarte, em 2012, certamente levaríamos mais tempo para conhecer essas belas fotografias.

Agradeço à todos da família Horta, especialmente ao atencioso e paciente Isnard Horta pelas respostas a tantos e-mails, pelas conversas informais, pela disposição em atender minhas solicitações da melhor maneira possível e pela autorização do uso das imagens do acervo de Assis Horta que ilustram esse texto. Agradeço também à Sávio Horta e irmãs por me receberam gentilmente em Belo Horizonte para a realização da entrevista que impulsionou meu trabalho e contribuiu para essa dissertação.

Finalmente e principalmente, agradeço a Assis Alves Horta, o *seu* Assis, de quem serei sempre um grande admirador, pelo talento e dignidade com que construiu sua história de vida e sua fotografia. Obrigado!

RESUMO

O mineiro Assis Horta foi um dos mais importantes fotógrafos a prestar serviços ao SPHAN, atual IPHAN, na chamada fase heroica da instituição, quando esta foi dirigida por Rodrigo Melo Franco de Andrade e contava em seu quadro de funcionários com grandes intelectuais ligados ao movimento modernista brasileiro. Os registros fotográficos feitos por Horta contribuíram para o tombamento de Diamantina em 1938 e, mais tarde, em 1999, para o reconhecimento da cidade como Patrimônio da Humanidade, pela Unesco. Em paralelo ao trabalho documental, Horta desenvolveu sua carreira bem-sucedida de retratista com grande produção, como comprovam os mais de cinco mil negativos em vidro que compõem seu acervo. Por seu estúdio fotográfico e sob seu olhar, passou toda a sociedade diamantinense entre as décadas de 1930 a 1980, mas foram os retratos de operários, feitos entre os anos 1930 e 1940, que lhe deram maior projeção a partir de 2008. Foi graças à Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), decretada pelo governo de Getúlio Vargas, em 1943, e à obrigação das fotos 3x4 em carteiras de trabalho que muitos operários tiveram contato com a fotografia pela primeira vez. Os retratos de afro-brasileiros e mestiços pobres, seus familiares e amigos feitos no *Photo Assis* são herdeiros das tradições da fotografia oitocentista e dos *carte de visite*. Os cerca de 200 registros visuais divulgados em exposições e mostras até o momento só encontram analogia nos retratos de Militão Augusto de Azevedo, produzidos em fins do século XIX na cidade de São Paulo e na obra do também diamantinense Chichico Alkmim, realizada no começo do século XX. Os retratos aqui destacados são a comprovação da empatia entre o talentoso fotógrafo e sua nova clientela, parcela da população brasileira que, segundo a historiografia, foi tradicionalmente explorada comercialmente em fotografias de cunho pitoresco ou exótico e depois relegada ao esquecimento. Nas belas imagens feitas por Assis Horta analisadas nessa pesquisa, percebe-se que o jogo fotográfico se completa de maneira eficaz e o fotografado, não mais um objeto de cena, se mostra dignamente sujeito do próprio retrato... enfim um cidadão.

Palavras-chave: Fotografia; Retrato; Patrimônio; Negros e mestiços; Assis Horta.

ABSTRACT

Assis Horta, one of the most important photographers of Minas Gerais worked for SPHAN, current IPHAN, in the so-called heroic phase of the institution, when it was directed by Rodrigo Melo Franco de Andrade and had as part of its staff great intellectuals linked to the Brazilian modernist movement. Horta's photographic records contributed for the listing of Diamantina in 1938 and later, in 1999, for the recognition of the city as Unesco World Cultural Heritage Site. Together with the documentary work, Horta developed his successful career as a portraitist with great production as evidenced by more than five thousand negative glass plates that are part of his collection. In his photographic studio and under his attentive observation, the whole society of Diamantina passed between the 1930s and the 1980s, but it was the portraits of workers, made between the 1930s and the 1940s, that gave him greater projection since 2008. It was thanks to the Consolidation Of Labor Laws (CLT), decreed by Getulio Vargas' government in 1943, and the obligation of 3x4 photos in work documents that many workers had contact with photographs for the first time ever. The portraits of poor Afro-Brazilians, their relatives and friends made at *Photo Assis* are heirs to the traditions of the nineteenth-century photography and of the *carte de visite*. The approximately 200 visual records published in exhibitions and cultural fairs so far are only analogous to the portraits of Militão Augusto de Azevedo, produced at the end of the 19th century in the city of São Paulo and in the work of Chichico Alkmim, also from the city of Diamantina, held at the beginning of the XX century. The photographs highlighted here are a proof of the empathy between the talented photographer and his new clients, a part of the Brazilian population that, according to historiography, was traditionally commercially exploited in picturesque or exotic photographs and then forgotten. In the beautiful images made by Assis Horta that are analyzed in this research we can notice that the photographic game is completed in an effective way and the ones photographed, are no longer an object of scene. They are worthily subjects of their own portrait ... ultimately, citizens.

Keywords: Photography; Portrait; Patrimony; Black and mixed race; Assis Horta.

LISTA DE FIGURAS

O Caderno de figuras que ilustram essa dissertação encontra-se no Anexo 1, a partir da p. 201.

- Figura 1:** Atestado da prestação de serviço de Assis Horta como fotógrafo ao IPHAN.
- Figura 2:** Mapa de Diamantina com delimitação do sítio histórico tombado em 1938 pelo IPHAN e pela Unesco em 1999.
- Figura 3:** Fotografia de cálices e custódia (ostensório) em prata. Diamantina, MG. 1962. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 4:** Verso com anotações sobre fotografia de cálices e custódia. Igreja de Santa Cruz. Diamantina. Fotografia. **Assis Horta**
- Figura 5:** Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Diamantina, 1949. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 6:** Missal “Ressureição de Cristo”, do acervo da Igreja de São Francisco de Assis. Diamantina, s/d. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 7:** Recibo de ordem de pagamento. 1949.
- Figura 8:** Recibo com relação de fotos feitas. 1945.
- Figura 9:** *Interior do Mercado de Diamantina*. Diamantina. 1938. Fotografia. **Erich Hess**.
- Figura 10:** *Alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores*. Diamantina. 1938. Fotografia. **Erich Hess**.
- Figura 11:** *Garimpeiros* (mineração no rio Paraúna/apuração de ouro). Diamantina, s/d. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 12:** *Vista de Diamantina*, Largo de Santo Antônio. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 13:** *Vista de Diamantina*, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 14:** *Vista Diamantina 360°* (reprodução). Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 15:** *Mineração do rio Paraúna*. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 16:** *Área de garimpo*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 17:** *Oficina de Lapidação e corte de diamantes de José Neves Sobrinho*. Diamantina, 1922. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 18:** *Aspecto externo da oficina de lapidação de Diamantes de Luiz Durães*. Diamantina, s/d. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 19:** *Mineração no rio Paraúna. Lavagem de cascalho em canoa*. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 20:** *Filhos do garimpeiro do bairro da Palha*, Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 21:** *Mineração na lavra*. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 22:** *O quebra pedras*, 1849. Dresden, Germäldgalerie. Óleo sobre tela. **Gustave Coubert**.
- Figura 23:** *Evento religioso*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 24:** *Irmã Eugênia e seu irmão General Rabelo*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 25:** *Mário Prado*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 26:** *D. Pedro II*. Paris, 1891. Fotografia. **Pierre Petit**.
- Figura 27:** *Juscelino inaugurando a central telefônica*. Diamantina, c. década de 1950. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 28:** *Alberto da Veiga Guignard*. Diamantina, c. 1940. Assis Horta. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 29:** *Autorretrato*. 1940. Desenho. **Alberto da Veiga Guignard**.
- Figura 30:** *Fotografias de crianças em carroça puxada por carneiro*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 31:** *Fotografias de crianças em carroça puxada por carneiro*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 32:** *D. Pedro de Alcântara, D. Antônio Gastão e D. Luis Maria em carroça*. RJ, c. 1883. Fotografia. **Marc Ferrez**.
- Figura 33:** *Crianças sorridentes*. Diamantina, c. 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 34:** *Anjinho*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 35:** *Anjinho*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 36:** *Anjinho*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 37:** *Assis Horta e Alkmim*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Autor desconhecido**.
- Figura 38:** *Montagem - retratos funcionais*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 39:** *Grupo de pessoas*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 40:** *Homem*. C. 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 41:** *Grupo masculino*. C. 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 42:** *Mulher*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 43:** *Madame Pavie*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 44:** *Casal*, Diamantina, c. década de 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 45:** *Mulher e filha*. Diamantina, c. década de 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 46:** *Alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores*. Diamantina, c. década de 1920. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 47:** *Festa*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 48:** *Carnaval*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 49:** *Bernardo Vieira leite Lopes, Imperador da festa do divino...* Diamantina, 1949. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 50:** *Parque Municipal da cavalhada Velha, atual praça Dr. Prado*. Diamantina, 1945. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 51:** *Piquenique na Serra do Barão; José Lota e Pedro...* Diamantina, 1915. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 52:** *Maria Bernadeth Alkmim*. Diamantina, 1926. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 53:** *Non Angeli sed Angli*. Londres, 1857. Fotografia. **Oscar Gustave Rejlander**.
- Figura 54:** *Montagem – retratos funcionais*. Diamantina, c. década de 1930. Col. Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 55:** *Montagem – retratos funcionais*. Diamantina, entre as décadas de 1930 e 1940. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 56:** *Montagem*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 57:** *Casal*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 58:** *Montagem*. Diamantina, entre as décadas de 1930 e 1940. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
- Figura 59:** *Montagem com 6 fotografias 3x4*. Diamantina, 1943. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 60:** *Soldado*. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.
- Figura 61:** *Homem*. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 62: *Operário*. Diamantina, 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 63: *Operária*. Diamantina, 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 64: *Operária*. Diamantina, 1943. Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG). Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 65: Folha do bloco de pedidos de serviços. Diamantina, c. 1940.

Figura 66: Folha do bloco de pedidos de serviços. Diamantina, c. 1960.

Figura 67: Placa de anúncio Kodak. Diamantina, c. 1940. Fotografia. **Cleber Soares**

Figura 68: *Assis Horta (à esquerda) com assistente, no seu estúdio*. Diamantina, 1934. Fotografia. **Autor desconhecido**.

Figura 69: *Família de operários*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 70: *Operário*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 71: *Homem*. Diamantina, c. década de 1910. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 72: *Homem*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 73: *Mulher*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 74: *Criança*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 75: *Grupo familiar*. Diamantina, c. 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 76: *Oficial do 3º batalhão da Polícia Militar*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 77: *Grupo familiar*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 78: *Três rapazes*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 79: *Grupo familiar*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 80: *Três moças*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 81: *Menina com laço*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 82: *Menino vestido de príncipe*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 83: *Menino com gorro*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 84: *Mulher e filho*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 85: *Criança vestida de boneca*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 86: *Criança vestida de boneca*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.

Figura 87: Réplica do painel original do *Photo Assis*. Belo Horizonte, 2016. Fotografia. **Cleber Soares**

Figura 88: Detalhe – réplica do painel original do *Photo Assis*. Belo Horizonte, 2016. Fotografia. **Cleber Soares**

Figura 89: *Soldado*. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 90: *Jacinto, figura popular*. Diamantina, c. 1950. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 91: “*Rabo-mole*”, *figura popular*. Diamantina, c. 1950. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 92: *Casamento de operários*. Diamantina, c.1940. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 93: *Casamento de Assis Horta e Maria*. Diamantina, 1932. Fotografia. **Chichico Alkmim**

Figura 94: *Operário com filho*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 95: *Família de operário*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 96: *Família de operário*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 97: *Soldados*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 98: *Amigos*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 99: *Família*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 100: *Família do velho trabalhador*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 101: *Francisca da Veiga Ferreira Lopes e seus filhos*, c.1886. Fotografia. **João Passig & Irmão**.

Figura 102: *Amigos (ou irmãos)*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 103: *Operária*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 104: *Professor de ginástica*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta**.

Figura 105: *Homem*, c. 1885. Fotografia *Carte de visite*. **M. B. de Sá Vasconcellos**.

Figura 106: *Princesa Isabel, Conde D’Eu e filhos*. Rio de Janeiro, c. 1870. Fotografia *Cabinet portrait*. **Joaquim Insley Pacheco**.

Figura 107: *As respigadoras*. Paris, 1857. Óleo sobre tela, 83,8 x 111 cm. Acervo do Musée d’Orsay. **Jean-François Millet**.

Figura 108: *Apertando o Lombilho*. 1895. Óleo sobre tela, 64 x 88 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de SP. **Almeida Júnior**.

Figura 109: *Cozinha Caipira*. 1895. Óleo sobre tela, 63 x 77 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de SP. **Almeida Júnior**.

Figura 110: *Engenho de Mandioca*. Rio de Janeiro, 1892. Óleo sobre tela. Acervo do MNBA. **Modesto Brocos**.

Figura 111: *Descascando mandioca*. Paris, Lemerrier, c. 1859. Litografia. Coleção G. Ermakoff. Rio de Janeiro. **Victor Frond**.

Figura 112: *Negros após o trabalho*. Paris, Lemerrier, c. 1859. Litografia. Coleção G. Ermakoff. Rio de Janeiro. **Victor Frond**.

Figura 113: *Socando café no pilão*. Paris, Lemerrier, c. 1859. Litografia. Coleção G. Ermakoff. Rio de Janeiro. **Victor Frond**.

Figura 114: *Tríptico somatológico de Mina Aouni*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.

Figura 115: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Mondri*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.

Figura 116: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Ondo*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.

Figura 117: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Yoba*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.

Figura 118: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Tapa*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.

Figura 119: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Aouni*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.

Figura 120: *Retrato racial do tipo frenológico de Monjolo*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.

- Figura 121:** Retrato racial do tipo frenológico de homem não identificado. Rio de Janeiro, 1865. Col. Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**
- Figura 122:** Retrato racial do tipo frenológico de Mina Nago. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**
- Figura 123:** Barbeiros ambulantes. RJ, 1826. Aquarela sobre papel. Museu Castro Maya, IPHAN, MinC. **Jean-Baptiste Debret.**
- Figura 124:** Barbeiro. 1865. Coleção Tipos de Negros de Ganho. Col. Gilberto Ferrez / RJ. Fotografia. **Christiano Junior.**
- Figura 125:** Jogar capoeira / Danse de la guerre, 1835. Col. Brasileira. RJ. Litografia colorida. **Johann Moritz Rugendas.**
- Figura 126:** Capoeira. 1865. Coleção Tipos de Negros de Ganho. Acervo do IPHAN / RJ. Fotografia. **Christiano Júnior.**
- Figura 127:** Negras do Rio de Janeiro, c. 1835. Litografia. **Johann Moritz Rugendas.**
- Figura 128:** Vendedora com criança nas costas, 1865. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis. Fotografia. **Christiano Júnior.**
- Figura 129:** Simulação de venda. 1865. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis (RJ). Fotografia. **Christiano Júnior.**
- Figura 130:** Simulação de cumprimento. 1865. Col. Tipos de Negros. Acervo do IPHAN/RJ. Fotografia. **Christiano Júnior.**
- Figura 131:** Série de bilhetes postais "Vendeurs ambulants". Rio de Janeiro, 1904. Col. particular. Litografia. **Casa Marc Ferrez.**
- Figura 132:** Negra da Bahia. c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez. Fotografia. **Marc Ferrez.**
- Figura 133:** Negra da Bahia. c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez. Fotografia. **Marc Ferrez.**
- Figura 134:** Negra da Bahia. c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez. Fotografia. **Marc Ferrez.**
- Figura 135:** Negra da Bahia. c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez. Fotografia. **Marc Ferrez.**
- Figura 136:** Postal: Negra da Bahia e Índia Botocudo. c. 1885. Col. Mestres do Séc. XIX. Fotografia. **Marc Ferrez.**
- Figura 137:** Retrato de mulher negra com criança às costas e cesto de bananas na cabeça. c. 1885. Fotografia. **Marc Ferrez.**
- Figura 138:** Vendedora de bananas. Salvador, s/d. Fundação Gregório de Mattos. Fotografia. **Rodolpho Lindemann.**
- Figura 139:** Escrava doméstica. c. 1870. Fotografia. **João Goston.**
- Figura 140:** Escrava doméstica. c. 1870. Fotografia. **João Goston.**
- Figura 141:** B. Uma criada – Bahia. Salvador, s/d. Col. Aparecido J. Salatini. Salvador (BA). Fotografia. **Rodolpho Lindemann.**
- Figura 142:** K. Creoula – Bahia. c. 1909. Coleção Antonio Marcelino, 1982. Rio de Janeiro. Fotografia. **Rodolpho Lindemann.**
- Figura 143:** Babá com menino Eugen Keller em Pernambuco, c. 1874. Coleção George Ermakoff. Fotografia. **Alberto Henschel.**
- Figura 144:** Babá brincando com criança em Petrópolis, c.1899. Col. George Ermakoff. Fotografia. **Jorge Henrique Papf.**
- Figura 145:** Retrato de busto de mãe com criança. SP, 1876. Acervo do Museu Paulista. Fotografia. **Militão Augusto de Azevedo.**
- Figura 146:** Retrato de busto de ama com criança. SP, 1870-1874. Acervo do Museu Paulista. Fotografia. **Militão A. de Azevedo.**
- Figura 147:** Casal. São Paulo, c. 1879. Acervo do Museu Paulista. Fotografia *carte de visite*. **Militão Augusto de Azevedo.**
- Figura 148:** Pai e filha. São Paulo, c. 1879. Acervo do Museu Paulista. Fotografia *carte de visite*. **Militão Augusto de Azevedo.**
- Figura 149:** Mulher. São Paulo, c. 1879. Acervo do Museu Paulista. Fotografia *carte de visite*. **Militão Augusto de Azevedo.**
- Figura 150:** Homem. São Paulo, c. década de 1870. Acervo do Museu Paulista. Fotografia *carte de visite*. **Militão A. de Azevedo.**
- Figura 151:** Moça. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 152:** Operária. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 153:** Operário. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 154:** Operário. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 155:** Homem de uniforme. Brooklin, NY, s/d. Fotografia *cabinet portrait*. **Autor desconhecido.**
- Figura 156:** D. Pedro II. Paris, 1891. Fotografia. **Valery.**
- Figura 157:** Caipira picando fumo, 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de SP. **Almeida Júnior.**
- Figura 158:** Mestiço, 1934. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Cândido Portinari.**
- Figura 159:** Saturday Night. Birmingham, Alabama, c. 1940. Fotografia. **Arthur Rothstein.**
- Figura 160:** Operário. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 161:** Operária. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 162:** Retrato de menina. 1936. Óleo s/tela. 50 x 60 cm. Coleção particular. **Alberto da Veiga Guignard.**
- Figura 163:** Primeira comunhão. Diamantina, c. 1940. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 164:** Moça. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 165:** Casal. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 166:** Dupla de amigos (ou irmãos). Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 167:** Crianças. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
- Figura 168:** Casal anônimo. São Paulo, c. 1885. Fotografia *carte de visite*. **Henschel & C.**
- Figura 169:** Manoel José de Castro Oliveira e esposa. Aparecida (SP), c.1890. Fotografia *cabinet portrait*. **Victor Sambonha.**
- Figura 170:** Oscar Pires Villela, c. 1912. Col. Carlos Eugênio M. de Moura. Fotografia *cabinet portrait*. **Gilberto Rossi.**
- Figura 171:** Crianças. Bohemia (atual República Checa), c. 1903. Fotografia *cabinet portrait*. **J. Pícek.**
- Figura 172:** Crianças. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**
- Figura 173:** Dolores Del Río. Revista Vanity Fair. 1935. Acervo Condé Nast (EUA), Fotografia. **Edward Steichen.**

Observação: Poucas fotografias foram intituladas por Assis Horta e Chichico Alkmim. Para facilitar a leitura da dissertação intitulamos as fotos de Horta de maneira simples e objetiva seguindo como modelo a titulação feita pelos pesquisadores do Instituto Moreira Salles (IMS) para os registros fotográficos de Alkmim.

LISTA DE SIGLAS

ACI/RJ – Arquivo Central do IPHAN / Seção Rio de Janeiro

ACI/RJ-SI – Arquivo Central do IPHAN / Seção Rio de Janeiro – Série Inventários

ACI/RJ-SO – Arquivo Central do IPHAN / Seção Rio de Janeiro – Série Obras

ACI/RJ-SP – Arquivo Central do IPHAN / Seção Rio de Janeiro – Série Personalidades

ACI/RJ-SR – Arquivo Central do IPHAN / Seção Rio de Janeiro – Série Representantes

DCR – Divisão de Conservação e Restauro

DET – Departamento de Estudos e Tombamento da DPHAN

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – Assis Horta: um fotógrafo do Patrimônio	22
1.1 A fase heroica do IPHAN e os “fotógrafos do Patrimônio”	22
1.2 Assis Horta: o “caçador” de antiguidades de Diamantina	33
1.3 O modernismo e a valorização da cultura brasileira	45
1.4 Os intelectuais do SPHAN e a construção do mito Aleijadinho	50
1.5 Além das regras: o olhar do fotógrafo	58
CAPÍTULO 2 – Assis Horta: herdeiro de muitas tradições	62
2.1 Diamantina das histórias e lendas	62
2.2 Um fotógrafo de fé	69
2.3 Assis: um fotógrafo ambulante	78
2.4 Sob o olhar de Chichico Alkmim	84
2.5 Os trabalhadores e os retratos 3x4.....	98
CAPÍTULO 3 – Operários no estúdio fotográfico	114
3.1 <i>Photo Assis</i> : fotografias a preços módicos	114
3.2 Fotografias de negros como <i>souvenirs</i> de um país exótico	133
3.3 Negros: de objetos de cena à sujeitos dos próprios retratos	146
3.4 O olhar único de Assis Horta	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
BIBLIOGRAFIA	186
ANEXOS	200

INTRODUÇÃO

Existe ainda hoje uma lacuna sobre a história da fotografia de negros e seus descendentes no Brasil. Excetuando-se as fotografias de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), em fins do século XIX e as produções de Chichico Alkmim (1886-1978) e Assis Horta (1918), entre as décadas de 1910 e 1950 – essas duas últimas coleções vieram a público há pouco tempo –, são escassas as informações sobre esse tipo de registro visual no país. Nenhum museu ou instituição nacional tem em seu acervo álbuns de famílias negras. As imagens que compõem algumas coleções são em sua grande maioria fotografias oitocentistas, de viés racista, em que o negro é mostrado como elemento exótico e de maneira desrespeitosa. A valorização das coleções de Alkmim – atualmente sob os cuidados do Instituto Moreira Salles (IMS) –, e a de Horta são um bom começo para reparar tal falha.

Assis Horta foi reconhecido como um dos mais produtivos e importantes profissionais do patrimônio histórico nacional pela publicação *Cadernos de Pesquisa e Documentação do IPHAN*, lançada em 2008. Seu levantamento fotográfico de Diamantina, feito no final da década de 1930, serviu de base para instruir o processo de tombamento da cidade, em 1938, e para o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1999, recebido da Unesco. Em 2008, em comemoração aos dez anos do título recebido pela Unesco realizou-se no Museu do Diamante, em Diamantina (MG) a mostra retrospectiva *Diamantina 360º – sob o olhar de Assis Horta*. Esse evento foi, digamos, o estopim para a divulgação do trabalho de fotógrafo, até então desconhecido do público em geral. A partir de 2013, com a exposição *Assis Horta: A Democratização do retrato fotográfico através da CLT*, realizada primeiramente no Sesi, de Ouro Preto (MG) e, depois reeditada em Brasília, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Horta passou a ser conhecido nacionalmente, principalmente por seus retratos 3x4 e pelos retratos de operários feitos em estúdio¹. No entanto, essas exposições enfatizavam principalmente o perfil documental da obra de Assis, vinculando-a a certa ideologia. Parece-nos necessário apontar que, embora não seja propriamente errado este tipo de abordagem, ela acaba por limitar a apreciação da obra do fotógrafo para além da sua importância documental, ressaltando com destaque o lado social e não evidenciando a qualidade estética dessas fotografias.

¹ A cronologia das exposições, assim como a fortuna crítica relativa à obra de Assis Horta, encontram-se no texto *Pequeno histórico*, nos “Anexos”, p. 260, dessa dissertação.

No primeiro capítulo desta dissertação buscamos entender, a partir das pesquisas feitas no Arquivo Fotográfico Central do IPHAN (ACI-RJ), no Rio de Janeiro, em cartas de Assis Horta, entrevistas com o filho Isnard Horta e escritos de pesquisadores como Eduardo Augusto Costa, Bettina Grieco, Brenda Coelho Cerqueira, dentre outros, como o diamantinense se desenvolveu e atuou como fotógrafo documental, assim como buscamos identificar as suas filiações ideológicas. Para isso investigamos a sua experiência como fotógrafo pioneiro e a sua relação com alguns intelectuais e fotógrafos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) entre os anos de 1937 a 1967. Sem uma formação profissional convencional, Horta parece ter sido forjado pela experiência vivida em seu estúdio e pelas saídas, inicialmente como fotógrafo contratado por tarefa e mais tarde como funcionário do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), para o registro fotográfico de edificações de relevância arquitetônica em Diamantina a serem catalogadas – algumas posteriormente tombadas – pelo órgão governamental criado no final da década de 1930². Personagem fundamental para a preservação de monumentos em Diamantina, Horta faz parte do seletto grupo de profissionais pioneiros na busca, identificação e preservação de elementos da arquitetura tradicional do período colonial brasileiro, os chamados “fotógrafos do Patrimônio”³. Como não pensar em um certo contágio das ideias e ideais modernistas que marcaram os intelectuais do SPHAN, quando consideramos a estreita relação que Horta manteve com aqueles intelectuais?

Talvez pelo seu pioneirismo, já que a relação entre Horta e Rodrigo Melo Franco de Andrade se inicia antes mesmo da criação oficial do SPHAN, em 1937, o levantamento dos fatos em relação a Horta possa nos indicar como se deram, em seus movimentos iniciais, a formação não somente de um fotógrafo em especial, mas a criação de um método de qualificação de fotógrafos adotado oficialmente pelo Instituto a partir de 1949.

O segundo capítulo diz respeito à formação do homem Assis Horta a partir da cidade de Diamantina, seus garimpos e sua religiosidade e como isso tudo refletiu na sua personalidade e no seu trabalho de fotógrafo. A partir dos escritos de Cristiane Souza Gonçalves, Sylvio de Vasconcellos, dentre outros, apresentamos Diamantina,

² Em alguns momentos dessa dissertação o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) será chamado simplesmente de “Patrimônio” pois era assim que Assis Horta e funcionários se referiam à instituição (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 28/07/2016).

³ Os “fotógrafos do Patrimônio” são aqueles profissionais que participaram da fase pioneira e formadora do atualmente denominado IPHAN, compreendida entre os anos de 1937 a 1987, listados no **Mapeamento Preliminar das atividades dos fotógrafos do IPHAN**, editado em 2008 (FONSECA; CERQUEIRA *in* GRIECO, 2013).

suas histórias e lendas e como a cidade se destacou como centro importante no norte mineiro tanto por suas ricas jazidas e seus personagens como por ter se firmado como cidade episcopal, em 1854⁴. Tal apresentação se torna importante porque não parece possível dissociar Horta da cidade de Diamantina. A presença das autoridades eclesiásticas permitiu que a cidade obtivesse certa autonomia em relação à capital e se tornasse capaz de concentrar serviços urbanos que poucas cidades do interior possuíam na época. A fotografia já não era desconhecida pela sociedade local e mesmo pequenos garimpeiros frequentavam o estúdio fotográfico desde a segunda década do século XX como comprovam fotos de Chichico Alkmim.

As reveladoras cartas escritas por Assis Horta na ocasião da sua viagem à Europa são fonte preciosa de informações para essa seção e nos ajudam a conhecer o homem religioso e muito benquisto em Diamantina. Horta é de família antiga na localidade e descendente de um comendador dono de garimpo. No entanto, levava uma vida simples, de muito trabalho e completamente integrada às tradições locais. Para sustentar os dez filhos não escolhia trabalho e sempre estava disposto a sair pela região fotografando garimpos, garimpeiros e suas famílias, dentro da tradição dos fotógrafos itinerantes. Nas redondezas da cidade fotografava crianças em uma carroça puxada por um carneiro e quando solicitado ainda fazia as tristes fotografias de crianças mortas, chamadas de “anjinhos”. Em textos de Rogério Arruda, Bóris Kossoy, Dorrit Harazim, dentre outros, buscamos as referências que nortearam a pesquisa sobre os fotógrafos itinerantes, os antecessores de Horta que desbravaram o interior do estado de Minas Gerais entre o fim do século XIX e o começo do XX.

Através de cartas pessoais e de depoimentos concedidos pelo filho Isnard Horta, traçamos uma pequena biografia do fotógrafo. Apesar do pouco estudo formal, Assis sempre foi muito curioso e disposto a aprender. Muito jovem abandonou os estudos antes mesmo de terminar a escola primária e em função disso passou a vida estudando por conta própria. Segundo suas próprias palavras era um “analfabeto, mas... corrido”, isto é – fazendo alusão a uma expressão comum da época “lido e corrido” –, significava que ele tinha “ciência e experiência” (HORTA, 2015, p. 41). Em sua viagem à Europa, em 1954, não desperdiçou oportunidades de aprendizagem e fez anotações de tudo que

⁴ A presença da Igreja Católica foi registrada no Arraial do Tijuco desde o século XVIII por meio da fundação de irmandades e confrarias assim como pela construção de templos. O arraial foi elevado a condição de paróquia em 1819 e a Freguesia de Santo Antônio da Sé, em 1822. Em 6 de junho de 1854 foi instalado o Bispado de Diamantina e criada a diocese de mesmo nome que passou a ser encarregada de cuidar do território equivalente ao norte/nordeste de Minas Gerais com o objetivo de expurgar as práticas vistas como supersticiosas dos fiéis e formar novos membros para o clero (SANTOS, 2015).

tinha visto para mais tarde apresentar um relatório a Sylvio de Vasconcellos e Rodrigo M. F. de Andrade. Nas palavras do próprio Assis, ele faria, depois de finda a longa viagem, um relatório detalhado “desta cousa única na vida de um pobre funcionário ‘barnabé’. Em matéria de arquitetura, pintura, escultura, história universal e arte em geral, tenho muita cousa para escrever e contar” (HORTA, 2015, p. 51).

Entre seus mestres informais podemos apontar Chichico Alkmim como um dos mais importantes. Não que o velho fotógrafo tenha ensinado ao jovem Assis os rudimentos da fotografia, mas pelo fato de a obra do mais famoso retratista da região circular pela cidade na época em que o Horta estava se formando, podemos pressupor que essa o tenha inspirado e servido de referência. Foi no estúdio de Alkmim, ainda na década de 1920 que os garimpeiros negros e seus descendentes fizeram os primeiros retratos e, talvez, essas imagens tenham motivado os operários a solicitarem a Horta as sessões fotográficas na década de 1940. A pesquisa nos arquivos fotográficos do Instituto Moreira Salles (IMS) e os escritos de Eucanaã Ferraz, Marcos Lobato Martins e Dayse Lúcida da Silva Santos foram as referências mais usadas para entendermos o trabalho de Chichico Alkmim e a importância do garimpo e da cidade de Diamantina para a formação de Assis Horta.

Ao compararmos as obras de Assis Horta e Chichico Alkmim com as de outros fotógrafos como August Sander, seguindo o raciocínio de Eucanaã Ferraz e apoiados ainda pelo texto de Arlindo Machado, apresentamos as fotografias de negros em estúdio feitas na primeira metade do século XX, em Diamantina, como inovadoras no sentido de evidenciar negros e seus descendentes como sujeitos dignos e individualizados. Muito provavelmente tudo foi possível em função das políticas sociais em voga e da necessidade de gerar novas frentes de trabalho por parte dos fotógrafos.

Nesse capítulo também fizemos um levantamento das leis trabalhistas que motivaram a popularização das fotografias funcionais, suas primeiras aplicações e as políticas sociais vigentes no Estado Novo, período em que pela primeira vez o trabalhador brasileiro tem seus direitos garantidos. Nos pareceu importante esse inventário para entender as motivações que levaram os operários a “tirar” o primeiro retrato funcional e solicitar outros mais elaborados no estúdio. Analisamos as fotografias 3x4 feitas por Horta e apresentamos algumas fotografias de clientes brancos pertencentes às camadas superiores da sociedade, buscando comparar com fotografias feitas por Alkmim. Encerramos o capítulo, conjecturando que, a partir de 1943, em função da primeira experiência com o retrato 3x4 e a esperança em dias melhores,

pessoas negras foram motivadas a colocar em prática o desejo de se deixarem fotografar em poses tradicionais e cercados de acessórios.

Por fim, no terceiro capítulo, descrevemos o *Photo Assis*, um misto de estúdio, laboratório e loja de material fotográfico e partimos para a análise das fotografias de negros e mestiços em plano geral e médio, feitas por Assis Horta naquele ambiente.

Para tentar entender as motivações que levaram os afro-brasileiros e seus descendentes a frequentar o estúdio fotográfico, primeiramente o de Alkmim e depois o de Horta, retornamos à segunda metade do século XIX, dividindo as fotografias oitocentistas em três categorias: *souvenir*, científica e social, sendo que a categoria social ainda pôde ser subdividida em duas subcategorias, a primeira composta por aquelas fotografias em que o negro participa como figuração, como mais um objeto de cena e a segunda, mostrando o negro como indivíduo e sujeito na fotografia social. Os textos de Boris Kossoy, Annateresa Fabris, Ana Maria Mauad, George Ermakoff, Pedro Karp, Fabiana Beltramim e Sandra Koustsoukus, dentre outros, serviram de fonte de pesquisa e respaldaram nossas reflexões sobre a obra de Horta nessa seção.

Foram as primeiras fotografias de negros escravos, alforriados e mestiços, inspiradas em aquarelas de Debret⁵ e Rugendas⁶, que se prestavam a divulgar a ideia do Brasil como país pitoresco e exótico. Tendo como tema ora o trabalho típico dos negros de ganho, ora situações que simulavam danças e festas religiosas. Essas fotografias dissimulavam a vida dura daqueles homens e mulheres que sustentavam a economia do Império. As fotos eram vendidas como *souvenirs* para viajantes estrangeiros e garantiam o lucro para os fotógrafos.

Desde os primeiros experimentos com a nova descoberta de Daguerre⁷, a fotografia ilustrou e documentou pesquisas de homens de espírito curioso e inquieto, alguns com boas intenções e outros nem tanto. A fotografia serviu portanto para registrar, por exemplo, o movimento do corpo humano e sua anatomia. Os primeiros registros sérios

⁵Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi pintor, desenhista e professor francês. Integrou a Missão Artística Francesa (1817), que fundou, no Rio de Janeiro, uma academia de Artes e Ofícios, mais tarde Academia Imperial de Belas Artes, onde lecionou. De volta à França (1831) publicou *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), documentando aspectos da natureza, do homem e da sociedade brasileira no início do século XIX. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/debret>>. Acessado em 16/12/2016.

⁶Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foi um pintor alemão que viajou por todo o Brasil durante o período de 1822 a 1825, pintando os povos e costumes que encontrou. Rugendas era o nome que usava para assinar suas obras. Em 1845, chega ao Rio de Janeiro, onde retratou membros da família imperial, cenas de ruas e vistas. Foi convidado a participar da Exposição Geral de Belas Artes. No ano seguinte, partiu definitivamente para a Europa. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/rugendas>>. Acessado em 16/12/2016.

⁷Louis-Jacques-Mandé-Daguerre (1787-1851) foi pintor, cenógrafo, físico e inventor francês, tendo sido o autor da primeira patente para um processo fotográfico, em 1835, batizada por ele como daguerreotípia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Louis_Jacques_Mand%C3%A9_Daguerre>. Acessado em 15/12/2016.

desse tipo de fotografia são encontrados em trabalhos de Eadweard Muybridge (1830-1904)⁸ que, com a cronofotografia, estabeleceu o registro sequencial do movimento do corpo humano. No entanto, no século XIX a fotografia também serviu para que fossem sustentadas teorias racistas, na época em voga, como por exemplo, os registros de tipos humanos que pudessem comprovar os estudos craniométricos do anatomista, antropólogo e naturalista holandês Patrus Camper (1722-1789)⁹.

A fotografia como elemento ilustrativo e comprobatório de estudos ditos científicos, hoje totalmente desacreditados, tentava por meio da definição de tipos humanos, comprovar a existência de múltiplas raças. Esses impressionantes e raros registros comprovam o olhar eurocêntrico sobre uma população privada de direitos e de dignidade. Um contraponto às fotografias *souvenirs* ou às científicas, seriam as fotos que compunham álbuns de famílias com a inclusão de escravos domésticos, principalmente amas secas. Esses registros mostram pessoas negras com roupas à moda europeia, representadas junto aos seus senhores, como indicativo da posse e da riqueza dos brancos. Mais raro foi a representação em estúdio de mestiços, escravos forros e brancos pobres. Numa São Paulo ainda provinciana, Militão fotografou uma considerável parcela da população menos favorecida. Provavelmente, foram essas fotografias as primeiras a registrar, com dignidade, pessoas que não eram da elite.

Buscamos investigar nesse terceiro capítulo, as motivações e as possíveis ligações entre as obras de Militão, criada na segunda metade do século XIX, e a de Horta, desenvolvida na terceira e quarta década de século XX. Distantes cerca de 70 anos uma da outra, as obras de Militão e Horta apresentam pontos de contato como o tratamento honesto e respeitoso reservado ao cliente negro e a dignidade evidente com que foram fotografados. Também podemos observar que apesar de manter diversos cânones da fotografia de estúdio, a obra de Horta é oposta às fotografias de “typos” que eram comercializadas como *souvenirs*.

Os retratos de operários negros e mestiços em estúdio feitos por Assis Horta podem ser divididos em três grandes grupos de acordo com os planos escolhidos: primeiro plano ou *close-up* (retrato individual próximo ao formato do que chamamos 3x4); plano

⁸ O fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904) ficou conhecido por seus experimentos com o uso de múltiplas câmeras, e por promover, por volta de 1878, a captura do movimento do aparelho locomotor em pessoas e animais, através da *cronofotografia*, a fim de estabelecer uma captura sequencial de apreensão do corpo e o estudo do movimento. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge>. Acessado em 15/12/2016.

⁹ Petrus Camper (1722-1789) foi um anatomista, antropólogo e naturalista holandês. Ficou conhecido por sua teoria do “ângulo facial” (1770) onde determinou que os seres humanos modernos tinham ângulos faciais entre 70° e 80°, com ângulos africanos e asiáticos mais perto de 70° e ângulos europeus mais próximos dos 80°. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Petrus_Camper>. Acessado em 16/12/2016.

geral (retratos individuais, em duplas e em grupos de familiares e amigos) em que os cânones da tradição oitocentista são mais bem percebidos nas poses e adereços; e em plano médio (retratos individuais e em duplas – com predominância das fotos individuais), esses já são menos atrelados às antigas normas dos *carte de visite*, e em alguns casos, apresentando a aplicação de soluções inovadoras, certamente oriundas da experiência visual do fotógrafo.¹⁰ Experiência essa adquirida pelo hábito de ler revistas semanais e ver estampadas nelas as fotos de atrizes e personalidades que as ilustravam, pelas idas usuais ao cinema, assim como pelo contato com reproduções de obras consagradas da pintura, gravura, escultura e arquitetura¹¹.

Nessa seção, analisamos as fotografias em plano geral e em plano médio. As imagens de negros e mestiços retratados em um estúdio nos moldes dos tradicionais estabelecimentos fotográficos oitocentistas evidenciam um novo olhar sobre uma camada da população pouco representada no Brasil até aquele momento. Sob as lentes do fotógrafo, cujo o olhar educou-se tanto pelas regras do SPHAN quanto pelos cânones herdados da fotografia de estúdio do século XIX – ainda em voga nas cidades do interior do país –, trabalhadores foram eternizados de maneira digna e caprichada no ateliê *Photo Assis*. Tais fotografias com vestuário e em poses geralmente reservados somente aos mais ricos, são a parte mais evidenciada e divulgada atualmente do trabalho do fotógrafo mineiro. Este é o primeiro estudo acadêmico sobre essas imagens e muito mais deverá ser pesquisado e estudado futuramente nos mais de cinco mil negativos guardados no arquivo pessoal do fotógrafo em Belo Horizonte. Inicialmente foram analisados os retratos em plano geral em que se percebe melhor certa dramaticidade nas feições dos retratados e podemos observar corpos magros em roupas largas e desajustadas, olhares entre tímidos e assustados, bastante característicos de pessoas intimidadas por estarem pela primeira vez em um estúdio fotográfico.

Outro ponto destacado na obra de Assis Horta nesse capítulo é a sua importância como fotógrafo que registrou o rosto do trabalhador entre as décadas de 1930/1940, justamente quando esses brasileiros conseguiram suas históricas conquistas trabalhistas. Seguindo a sequência iniciada anteriormente por Chichico Alkmim, na década de 1920, Horta registrou a população do norte de Minas Gerais, não diluindo

¹⁰ A definição dos planos foi feita com base nas informações disponíveis na cartilha **Fotografia e audiovisuais**, editada pela Secretaria de Estado da Educação. Superintendência da Educação. Diretoria de Tecnologias Educacionais. SEED/PR - Cadernos temáticos (PARANÁ, 2010).

¹¹ Assis Horta era autodidata e demonstrava, em suas cartas despachadas da Europa aos familiares e amigos, conhecer estilos de pintura e de arquitetura, citando sempre que necessário nomes consagrados e obras importantes com as quais ia se deparando no transcurso da viagem. (HORTA, 2015)

os fotografados em uma coletividade como feito pelo fotógrafo alemão August Sander em sua famosa série *Os homens do século XX*, mas destacando as particularidades dos retratados com sensibilidade e técnica.

Em entrevista realizada com Assis Horta em agosto de 2014 tivemos a oportunidade de melhor compreender a relação do fotógrafo com as pessoas fotografadas e como se deu a série de retratos de operários. Horta nos informou sobre a sua formação intelectual e profissional, suas relações de amizade com intelectuais e artistas. Muitos dos fatos contados pelo fotógrafo foram confirmados em documentos e cartas no Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ), no livro *Cartas de viagem*, com a compilação da correspondência de Horta com a família e amigos durante viagem à Europa, em 1959, e entrevistas concedidas por Isnard Horta, filho do fotógrafo, via e-mail. Também serviram como fonte de pesquisa as informações sobre o trabalho de Assis Horta veiculadas em matérias em jornais, programas de TV e internet, divulgados na época do lançamento das exposições e mostras, lançamento de revista e documentário.

A análise de algumas imagens escolhidas de acordo com a importância para essa pesquisa, tem o objetivo de mostrar a evidente herança da tradição da fotografia oitocentista e, concomitantemente, evidenciar a inovação no trabalho do fotógrafo advinda da experiência de Horta como funcionário no SPHAN e do contato deste com vários intelectuais ligados ao Instituto e também simpatizantes das ideias nacionalistas do modernismo em voga entre as décadas de 1930 e 1940.

A hipótese apresentada nessa dissertação é a de que Assis Horta, além de herdeiro direto das tradições do retrato de estúdio do século XIX, sucessor de Militão e mais diretamente de Alkmim, teve em função da sua experiência social, e principalmente da experiência pioneira como fotógrafo do Patrimônio, o olhar formado, para através dele fazer os registros visuais de trabalhadores negros e mestiços com empatia, generosidade, beleza e dignidade.

CAPÍTULO 1

ASSIS HORTA: UM FOTÓGRAFO DO PATRIMÔNIO

1.1 A FASE HEROICA DO IPHAN E OS “FOTÓGRAFOS DO PATRIMÔNIO”

Para que se entenda a dinâmica do desenvolvimento dos retratos de operários, feitos entre os anos 1930 e 1940, é necessário compreender que Horta apurou seu olhar, direta ou indiretamente, sob a inspiração de intelectuais como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa e Sylvio de Vasconcellos, dentre outros, marcados pelo pensamento modernista nacionalista que mudaria conceitos sobre a arte e o povo brasileiros nas primeiras décadas do século XX.^{12, 13, 14.}

Assis Horta trabalhou desde 1937 para Dr. Rodrigo (assim era chamado Rodrigo M. F. de Andrade pelos fotógrafos e funcionários que prestavam serviços ao SPHAN), primeiramente como *freelancer* e, a partir de 1945, como funcionário do Patrimônio (figura 1). Horta fazia levantamentos fotográficos, medições, pesquisas na documentação das ordens religiosas de Diamantina e desenvolvia os croquis necessários aos processos de tombamentos¹⁵. Paralelamente a esse trabalho, fazia retratos em seu estúdio no centro da cidade e, a partir de 1932, em função do Decreto n. 21.175, que exigia um retrato funcional nos documentos de contratação de funcionários, passou a atender as demandas

¹² Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) foi advogado e jornalista. Mineiro de Belo Horizonte, Minas Gerais, era o filho primogênito do professor de Direito Criminal e procurador seccional da República Rodrigo Bretas de Andrade e de sua esposa Dália Melo Franco de Andrade. Seus ascendentes paternos originam-se da região de Ouro Preto e seu bisavô paterno, Rodrigo José Ferreira Bretas, foi o primeiro biógrafo de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Sua mãe pertenceu à família Melo Franco, de Paracatu (MG), da qual descenderam também Francisco de Melo Franco e Afonso Arinos de Melo Franco. Era pai do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, diretor de *Macunaíma*, dentre outros filmes, e um dos grandes nomes do Cinema Novo. Sob o comando de Rodrigo M. F. de Andrade foram publicados dez números da **Revista do Brasil**, que foi um importante instrumento de manifestação dos ideais modernistas. Disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481>>. Acessado em 15/09/2016.

Rodrigo M. F. de Andrade foi designado pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, em 1936, para organizar e dirigir o SPHAN onde trabalhou até 1967, data da sua aposentadoria. Sob sua direção foram tombados cerca de 176 monumentos e obras de arte, 28 conjuntos arquitetônicos parciais e 12 conjuntos arquitetônicos em cidades. Rodrigo foi o criador da **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, cuja primeiro número circulou em 1937 e é editada até os dias atuais, além de outras publicações do IPHAN. *Verbetes*. (GRIECO, 2013).

¹³ Lucio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa (1902-1998) foi arquiteto, urbanista e professor. Trabalhou como consultor para o SPHAN em 1937 onde realizou o relatório que foi responsável pelo tombamento das ruínas de São Miguel e do projeto Museus das Missões. A partir de 1946, com a estruturação da DPHAN, tornou-se diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos até a sua aposentadoria, em 1972. *Verbetes*. (GRIECO, 2013).

¹⁴ Sylvio Carvalho de Vasconcellos (1916-1979) foi arquiteto e historiador, autor de inúmeros estudos, artigos e livros sobre o Barroco Mineiro e suas cidades históricas. Foi chefe do 3º Distrito da DPHAN, em Belo Horizonte, de 1939 a 1969. Foi um dos precursores da arquitetura modernista brasileira em Minas Gerais. *Verbetes*. (GRIECO, 2013).

¹⁵ Nos processos de levantamento de bens para avaliação e tombamento pelo SPHAN, Assis Horta fazia plantas baixas das edificações, quando solicitado. Também fazia isso quando compunha o processo para solicitação ao SPHAN de reforma de imóveis já tombados. Esse material era enviado ao escritório regional de Belo Horizonte ou à Sede no Rio de Janeiro. Segundo Isnard Horta, Assis “aprendeu a fazer plantas com Celso Werneck, que além de fotógrafo era projetista, construtor e bom desenhista. Segundo Isnard, o pai fazia plantas que davam “pro gasto” do seu ofício e “pro seu próprio gosto” (Depoimento de Isnard Horta concedido ao autor em 22/12/2016).

dos industriais e comerciantes locais que se adaptavam às novas normas trabalhistas¹⁶. Poucas pessoas na região, excetuando os garimpeiros, conheciam tão bem o território diamantino (HORTA, 2015). As fotografias solicitadas aos “fotógrafos do Patrimônio”, tinham basicamente as mesmas recomendações. Os profissionais recebiam a orientação, muitas das vezes do próprio Rodrigo M. F. de Andrade, de como deveriam fazer os registros fotográficos e para quais finalidades elas serviriam. Devido à falta de verba para manter uma equipe fixa de fotógrafos, a contratação tipo *freelancer* foi muito utilizada pelo órgão público naquela época (GRIECO, 2013).

Em Minas Gerais, os intelectuais não sofreram imediatamente a influência da *Semana de Arte Moderna*. Os escritores locais, principalmente Carlos Drummond de Andrade, vinham desenvolvendo outra vertente do moderno, mais influenciada pelos valores universais do que nacionais. É a partir do encontro de ideias do grupo mineiro com o paulista, liderado por Mário de Andrade, que se estabelece uma interlocução mais produtiva entre os grupos que levaria a valorização da *mineiridade* e conseqüentemente aos desdobramentos que seriam responsáveis pela implantação de políticas na área de preservação do patrimônio nacional como a criação do SPHAN (BRAGA, 2010 *apud* MOMENY, 1994 e DIAS, 1971).

Em 1936, a pedido de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde, Mário de Andrade elaborou o *Anteprojeto de Proteção do Patrimônio Artístico Nacional*, que serviu de embasamento para a elaboração do texto definitivo do Decreto – Lei nº 25/37, e na legislação posterior. O anteprojeto consistia em três capítulos sendo que, no primeiro, Mário definia a competência do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) para “determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional”¹⁷. No segundo capítulo, definiam-se os critérios para seleção dos bens e os classificava em oito categorias agrupadas em quatro “Livros de Tombo” assim distribuídos: obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos organismos públicos e privados, nacionais e estrangeiros, desde que residentes no Brasil. Já no terceiro capítulo, Mário dedicou-se a

¹⁶ As primeiras normas trabalhistas surgiram no Brasil a partir da última década do século XIX. Em 1891 foi instituído o Decreto nº 1.313, que regulamentava o trabalho de menores entre 12 e 18 anos em fábricas da Capital Federal afim de “impedir que, com prejuízo próprio e da prosperidade futura da pátria, sejam sacrificadas milhares de crianças”. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1313-17-janeiro-1891-498588-publi_cacaooriginal-1-pe.html> (acessado em 27/01/2017). Foi, no entanto, o Decreto nº 21.175, de 21 de março de 1932, que instituiu “carteira profissional para as pessoas maiores de 16 anos de idade, sem distinção de sexo, que exerçam emprego ou prestem serviços remunerados no comércio ou na indústria”. O decreto definia também que no registro deveria constar uma fotografia, com a menção da data em que tiver sido tirada. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D21175.htm> (acessado em 27/01/2017).

¹⁷ SILVA, Fernando Fernandes da. *Mário e o Patrimônio: Um anteprojeto ainda atual*. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.30, 2002, p. 129.

estabelecer a estrutura interna do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN)¹⁸ (SILVA, 2007).

Com o anteprojeto aprovado, Mário, então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, indicou o nome de Rodrigo M. F. de Andrade para a direção do novo órgão, que seria consolidado em 30 de novembro de 1937, já com uma nova nomenclatura, agora definida como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Mário trabalhou de 1937 a 1938 como Assistente Técnico da 6ª Região Administrativa do SPHAN e foi auxiliado pelo engenheiro Luís Saia no recenseamento dos principais monumentos paulistas que pudessem ter interesse histórico e/ou artístico e conseqüentemente, possíveis candidatos ao tombamento. Desse trabalho, originaram-se dois relatórios entregues a Rodrigo M. F. de Andrade, em 1937, fartamente ilustrados pelo fotógrafo, conhecido como “Germano”, Herman Hugo Graeser (FROTA, 1987).

Rodrigo M. F. de Andrade assumiu a direção do SPHAN oficialmente ainda em 1937. Ele e seus colaboradores (equipe de profissionais formada por pesquisadores, historiadores, juristas, arquitetos, engenheiros, conservadores, restauradores, técnicos e mestres de obra) se uniram para a realização de inventários, estudos e pesquisas, para a execução de obras de conservação e restauração de monumentos, assim como para a organização de arquivos de documentos públicos e particulares, que juntos se tornaram o valioso acervo do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foram resultados do trabalho de Rodrigo e de sua dedicada equipe a criação de museus regionais e nacionais como o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938); das Missões, em Santo Ângelo (1940); do Ouro, em Sabará (1945); do Diamante, em Diamantina (1954); da Abolição, em Recife (1957); o Regional de São João Del Rei, (1963) entre outros¹⁹.

Rodrigo conheceu Assis Horta quando este era ainda rapaz, com 19 anos, em 1937, e o convidou para ser prestador de serviço para o escritório do SPHAN regional de Minas Gerais. A história desse encontro foi narrada pela jornalista Dorrit Harazim:

¹⁸ O IPHAN teve seu nome modificado várias vezes desde a sua fundação. No projeto de Mário de Andrade era denominado Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN). Porém, já na efetivação da sua criação (Lei nº 378 de 13/01/1937, consolidada e ratificada pelo Decreto-Lei nº. 25, de 30/11/1937) teve a nomenclatura mudada pela primeira vez para Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e assim permaneceu de 1937 a 1946. Com o fim do Estado Novo passou a ser chamado de Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), de 1946 a 1970. A partir de 1970 a instituição sofreu mais algumas mudanças estruturais que eram acompanhadas pela troca de denominação como pode ser visto a seguir: de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), de 1970 a 1979; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1979 a 1981; Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1981 a 1985; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1985 a 1990; Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), de 1990 a 1994. Finalmente, a partir de 1994, consolidou-se o nome de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que vigora até os dias atuais. (FONSECA; CERQUEIRA, 2013, p. 10).

¹⁹ Disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481>>. Acessado em 15/09/2016.

Pelo Grande Hotel costumavam transitar desde forasteiros com grandes negócios nas minas de diamante da região, sempre à procura de mais mão de obra, até hóspedes locais. Assizinho teve sorte: ainda adolescente, foi empurrado pela mãe para as asas do advogado, jornalista e escritor Rodrigo Melo Franco de Andrade, que procurava um prestador de serviços gerais com noções de fotografia para ajudá-lo a fazer o levantamento fotográfico de Diamantina (HARAZIM, 2014, p.50).

Assis Alves Horta nasceu em 28 de janeiro de 1918, em Diamantina, filho de José Alves Horta e Maria das Dores Moreira Horta (conhecida pelo apelido de Dona Dorinha). Órfão de pai aos cinco anos, morou no Grande Hotel, administrado pela sua mãe, até se casar, aos 24 anos, com Maria da Conceição Monteiro com quem teve dez filhos. O primeiro emprego foi na casa comercial Dinis Filho, como auxiliar de balcão, de 1933 a 1936. Mas a carteira de trabalho só foi “tirada” em 1935. Desde os 9 anos Horta tinha relação de amizade e de trabalho, como ajudante e aprendiz, com o fotógrafo Celso Tavares Werneck Machado, estabelecido no centro da cidade de Diamantina. Autodidata e muito curioso logo aprendeu o básico da profissão de fotógrafo e em 1936, recebeu a proposta de Machado para que comprasse o antigo *Estúdio Werneck*, rebatizando-o como *Photo Assis*. Comprou o estúdio “de porteira fechada” o que significava que ficou com o equipamento e também com o arquivo de fotos de Machado que incluía, além das fotos dele próprio, fotos e negativos antigos datados da virada do século e das primeiras duas décadas do século XX e ainda algumas fotografias de Chichico Alkmim²⁰. Horta e familiares passariam a chamar o local de trabalho simplesmente de “o Photo”²¹.

Assis Horta conta que Rodrigo M. F. de Andrade, hóspede do Grande Hotel em 1937, perguntou à Dona Dorinha se ela conhecia alguém, com algum conhecimento de fotografia, que o pudesse ajudar como assistente. Ela indicou o filho que estava logo ali pertinho com a frase “sim... atrás de você!”. Horta tinha uma “maquinazinha” que ele guarda até hoje, mas Rodrigo foi pegar a dele, voltou e disse ao jovem ajudante: “É melhor tirar com a minha... que você já aprende a mexer com ela”²².

Sobre esse período inicial da relação de trabalho de Assis para o SPHAN, Isnard Horta, filho do fotógrafo, conta:

No início do Patrimônio (era assim que Assis se referia ao SPHAN) meu pai recebia orientações diretamente de Rodrigo. Naquela época, o Patrimônio funcionava muito precariamente, era tudo muito novo. Não havia equipe formada para cada estado. Meu pai também era novato em matéria de levantamento fotográfico para aquela

²⁰ Chichico Alkimim foi o mais importante fotógrafo de Diamantina nas primeiras três décadas do século XX e seu trabalho teve grande importância para a formação de Assis Horta. Sobre o fotógrafo e sua obra falaremos detalhadamente na segunda seção dessa dissertação.

²¹ Entrevista de Assis e Sávio Horta concedida ao autor em 24/05/2014.

²² Idem.

finalidade. Celso Werneck T. Machado, com quem ele havia trabalhado de 1936 a 1939 o ajudou no início e também prestou serviço para o SPHAN. Assis se reportava também a Judith Martins, secretária de Rodrigo, que se tornou posteriormente, pesquisadora do IPHAN. No escritório de Diamantina havia um advogado, João Brandão Costa, que era formalmente o responsável pelo escritório local. Ele foi designado para o SPHAN provavelmente em 1941. Os trabalhos de campo porém, eram realizados por Assis, a burocracia e correspondência formal, por Costa²³.

As fotografias da chamada “fase heroica” do SPHAN, compreendida entre 1937-1967, foram marcadas pela direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade, pela atenção especial dada ao “barroco mineiro” e pela determinação dos intelectuais identificados com o modernismo e com as políticas do Estado Novo. Esse grupo de intelectuais se autoproclamavam a “elite cultural que tinha a missão de modernizar e civilizar o Brasil” (BRAGA, 2010, p. 71). Outra característica marcante desse período foi a qualidade dos fotógrafos que prestaram serviço à instituição.

O acervo do Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ), no Rio de Janeiro, conta com cerca de 200 mil imagens que incluem fotografias, negativos em vidro, acetato, nitrato e slides que retratam a atividade da instituição nesse primeiro meio século de existência. De acordo com o *Mapeamento Preliminar das atividades dos fotógrafos do IPHAN (1937-1987)*, feito a partir das fotografias que compõem a *Série Inventário e os Processos de Tombamentos*, realizado em 2006 e publicado em 2013, desse total, 60.086 imagens são fotografias dos chamados “fotógrafos do patrimônio”²⁴. No entanto, apenas 25.973 fotografias tiveram sua autoria confirmada, o restante ficou sem identificação de autor. De um total de 353 fotógrafos mapeados até aquele momento pelas pesquisadoras, 41 profissionais destacaram-se pelo critério quantitativo (maior produção). Desses, numa relação final de apenas 13 indivíduos, relacionou-se aqueles que tinham o exercício da profissão de fotógrafo como principal atividade ou ocupação profissional. Fazem parte dessa lista exígua Erich Hess, Marcel Gautherot, Kasys Vosylius, Edgar Cardoso Antunes, Herman Graeser, Peter Lange, Silvanísio Pinheiro, Harald Shultz, Paul Stille, Pierre Verger, Pedro Lobo, Voltaire Fraga e Eduard Schultze, todos integrantes dos quadros de servidores do SPHAN desde as primeiras décadas, ficando como exceção o caso de Pedro Lobo, que passou a integrar a equipe de fotógrafos do patrimônio somente na década de 1980. As pesquisadoras ainda destacam que os outros 28 fotógrafos não incluídos nessa lista final “estavam ligados aos estudos

²³ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016.

²⁴ Segundo Brenda Coelho Fonseca, o mapeamento foi feito a partir das fotografias que compõem a *Série Inventário e os Processos de Tombamentos*. Ficaram de fora as fotografias da *Série Obras* que, de acordo com a pesquisadora, possui grande quantidade de fotografias sem identificação, muitas delas podendo ser de autoria de Assis Horta (entrevista concedida ao autor em 05/12/2016).

do patrimônio” mas como não tiveram acesso as fotografias de outras séries e por essas estarem, em sua maioria sem identificação de autoria, muito ainda deverá ser pesquisado e alguns fotógrafos poderão ganhar maior visibilidade. A partir do levantamento de documentação textual e fotográfica presentes nas antigas Diretorias Regionais, hoje denominadas Superintendências Estaduais, as pesquisadoras acreditaram poder compor “um cenário detalhado e abrangente dos fotógrafos e dos profissionais que, com seus ‘olhares’ e suas câmeras, registraram e preservaram o patrimônio cultural brasileiro” (FONSECA; CERQUEIRA, 2013, p. 31).

Assis Horta foi catalogado entre os 41 fotógrafos principais, com 207 fotografias identificadas, mas, em razão do grande número de fotografias ainda sem a autoria confirmada no acervo, principalmente as da *Série Obras*, e pelo pouco conhecimento da sua fotografia feita fora daquelas encomendadas pelo Patrimônio (principalmente as suas fotos de operários em estúdio) o fotógrafo ficou de fora da lista dos 13 mais importantes. Provavelmente isso será corrigido no próximo mapeamento, devido a maior divulgação de sua obra, inclusive premiada em 2012 pela Funarte²⁵.

O Acervo Fotográfico do IPHAN, mesmo que ainda pouco estudado, pode ser considerado uma narrativa da política de preservação cultural no Brasil, pois segundo Thompson e Grieco (2016) as fotografias que documentam o início dos trabalhos na instituição comprovam que o trabalho era fortemente controlado pelos padrões estéticos que “acabou restringindo e orientando o olhar dos fotógrafos do patrimônio” (THOMPSON; GRIECO, 2016, p. 160).

Baseando-se na correspondência trocada entre Mário de Andrade e Rodrigo M. F. de Andrade, Turazzi chama a atenção para o interesse dos dois intelectuais na fotografia como “instrumento imprescindível para o tombamento e a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e, por extensão, para a própria criação do SPHAN” (TURAZZI, 1998, p. 14). Turazzi nos mostra ainda que o uso da fotografia como meio de documentação de bens a serem preservados motivou a formulação de

uma “política de documentação fotográfica” das manifestações culturais, históricas e artísticas, populares e eruditas, edificadas e não edificadas que constituiriam a identidade do Brasil e, por conseguinte, formariam através da iconografia uma visão do seu patrimônio (TURAZZI, 1998, p. 14).

Em entrevista a Fonseca e Cerqueira (2013), Lygia Costa, museóloga e ex-diretora da Divisão de Estudos e Tombamento (DET) do IPHAN, afirmou que, via de regra, os

²⁵ XII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, 2012.

fotógrafos iam a campo após a visita de um especialista local ou da sede do SPHAN ao sítio a ser fotografado²⁶. Era esse técnico que classificava o bem e solicitava as fotografias. Segundo a pesquisadora, os fotógrafos recebiam “orientações muito gerais do que deveriam fotografar, resultando, por vezes, em fotografias muito mais artísticas do que técnicas” (FONSECA; CERQUEIRA, 2013, p. 22).

A história de Horta não se trata de caso isolado. Erich Joachim Hess (1911-1995), outro grande fotógrafo que trabalhou para o IPHAN entre 1937 e 1945, também teve uma história bem parecida com a do fotógrafo de Diamantina. A partir de esclarecedora entrevista concedida em 16 de agosto de 1983 à pesquisadora Teresinha Marinho, podemos confirmar certos métodos de trabalho e a relação entre fotógrafos e seus contratantes no período inicial do IPHAN²⁷.

Com o aumento da perseguição nazista aos judeus, Hess partiu de Hamburgo e se estabeleceu no Brasil em 1936. Trabalhando como representante de vendas e posteriormente como fotógrafo profissional, foi o colaborador com a maior produção registrada no Arquivo Central do IPHAN, com mais de cinco mil fotografias de sua autoria cadastradas no acervo. Esta grande produção deve-se pela sua preferência no uso de filmes no formato 35 mm que permitiam até 36 registros por rolo, enquanto a maioria dos fotógrafos ainda estava usando máquinas fotográficas muito mais pesadas e com negativos maiores e mais caros. Hess fotografou Diamantina a pedido do SPHAN em 1938 e em entrevista a Marinho, confirmou que recebia informações sobre o que e como fotografar diretamente de Rodrigo M. F. de Andrade ou dos arquitetos do SPHAN, embora também fotografasse de acordo com sua intuição:

Nas viagens para Ouro Preto, a gente ia primeiro com o arquiteto, que dizia: “vai a tal e tal lugar”. Depois eu fazia as fotografias. Às vezes, fazia umas extras. Mas nas viagens que eu fazia sozinho, eles nem sabiam para onde eu ia e nem eu. Só eu mesmo é que tinha que julgar o que achava interessante. Fazia a coisa mais importante e sabia o que eles precisavam, o que interessava (GRIECO, 2013, p. 114).

Perguntado por Marinho sobre os critérios e orientações dadas pelo SPHAN para a fotografia de Igrejas, Hess respondeu:

Eu sabia o que precisavam, o que era bonito, interessante. As igrejas de Minas, lá de Caeté e de Brumado, Rodrigo não conhecia. Mas na viagem à Bahia e Recife, quando foi junto o Dr. Rodrigo, aí me mostraram exatamente: “Queremos isso, isso e isso”. Mas

²⁶ Lygia Martins Costa, museóloga, historiadora, professora e integrante da Diretoria do DPHAN onde começou a trabalhar em 1952. Em 1966 passou a ser chefe da Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento (DET) onde, mais tarde, assumiu o cargo de diretora em substituição a Lucio Costa (*Verbetes* in: FONSECA; CERQUEIRA, 2013).

²⁷ A entrevista com Erich Hess foi feita inicialmente para o Projeto Memória Oral do IPHAN/PróMemória do então Núcleo de Editoração do SPHAN e finalmente transcrita e publicada em 2013 (GRIECO, 2013).

na maioria das viagens que eu fiz sozinho, já pela prática, sabia. Aqui no Rio, acho que foi o Dr. Thedim Barreto que me indicou [o que fotografar] na Igreja de Santo Antônio. A maior parte eu sabia fazer sozinho: a parte mais interessante da fachada, o forro, os arcos laterais [...] ²⁸ (GRIECO, 2013, p. 114).

Sobre a viagem, quando ainda mal falava português, ele registrou em alemão o que chamou a atenção de Lúcio Costa. Segundo o fotógrafo, foi-lhe dada uma relação de locais a serem fotografados assim como os detalhes de certas construções e objetos:

O que chamou a atenção do Dr. Lúcio Costa – porque era uma coisa estranha, diferente –, era que, nos altares laterais tinham uns desenhos gravados com ouro, em cima da madeira. Quer dizer: a chapa de ouro muito fina, folha de ouro gravada com linhas finas. Fazia muita questão que eu fizesse a documentação daquilo. Eu não entendia muito. Não sabia nada do que era altar-mor, o que era altar, mas queria saber. Levei um dicionário para saber. Tenho aqui: altares laterais. Está escrito aqui *Seitenaltar* (GRIECO, 2013, p. 50).

E o fotógrafo mostra à entrevistadora a relação do que tinha de ser fotografado, definida por Lúcio Costa:

[...] Esse é o pedido oficial. Fiz uma *xerox*; está aqui para a senhora. Depois eu aumentei as coisas, falando com as pessoas: a casa da Dona Julinha Matta Machado, a casa inteira; também a casa da Rua Francisca Sá, com um balcão, perto da casa da Dona Julinha. [Fotografei] a casa do Kubitschek. Tinha lá o Palácio do Arcebispo, quer dizer, a varanda do Palácio do arcebispo, [que] olha para a cidade. Tem uma porção de fotografias aqui. Bom isto aqui tudo é Diamantina. Mas tem também do Serro. Quando acabei em Diamantina, viajei para Serro num caminhão de queijo – tem aqueles famosos queijos lá [...] (GRIECO, 2013, p. 51-52).

E sobre a forma de pagamento ele explicou:

Ah! Recebi tudo. Sempre o Patrimônio pagou. A Dona Judith sempre pagou. O Rodrigo emitia o cheque e ela assinava [...] Arrumavam sempre o dinheiro, porque o Rodrigo tinha umas verbas. Aliás, o preço naquela época era de dez mil réis a fotografia; ficou assim por muito tempo; mais tarde foi ajustado. O Patrimônio sempre pagou bem (GRIECO, 2013, p. 51-52).

Ainda sobre as orientações e as memórias da viagem à Diamantina ele escreveu em seu livro *Isto é Brasil!*, editado em 1959:

Mandava-me então, o Diretor do DPHAN [denominação do SPHAN entre 1946 e 1970] documentar fotograficamente as relíquias históricas e artísticas de Minas; e gosto de recordar que, das instruções que recebi para a tarefa, constavam desenhos do próprio punho do Mestre Lúcio Costa, onde se especificavam detalhes de monumentos ou obras de arte que deviam ser fotografados minuciosamente e especialmente (GRIECO, 2013, p. 40 *apud* HESS, 1959).

²⁸ Paulo Thedim Barreto (1906-1973) foi arquiteto e professor na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, e anteriormente, no Colégio São Bento (RJ). Integrou o primeiro grupo de técnicos mobilizados por Rodrigo M. F. de Andrade no levantamento de bens a serem preservados no Rio de Janeiro, Espírito Santo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais onde fez pesquisas sobre os traçados das igrejas barrocas, principalmente as que tinham sido trabalhadas por Aleijadinho. Em 1960 foi nomeado chefe da Seção de Arte do DPHAN. Fonte: ACI/RJ. Série *Personalidades*. (GRIECO, 2013, p. 216).

Hess fotografou para o SPHAN quase em todos os estados brasileiros. A partir de 1945 passou a se dedicar aos trabalhos comerciais para empresas como a Panair do Brasil, fazendo fotografias aéreas e de aviões e para a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), fotografando usinas e minas de ferro. Sua importância é medida não só pelos milhares de registros de bens patrimoniais nos arquivos do IPHAN, mas também pelo aspecto sociocultural, histórico, urbanístico e industrial de sua diversificada obra. Hess teve suas fotografias publicadas em livros, revistas e jornais nacionais e internacionais (GRIECO, 2013).

É importante ressaltar que muito do relato de Hess pode ser confirmado na história de Assis Horta, comprovado em cartas trocadas entre o fotógrafo e os seus chefes em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, como poderemos confirmar mais adiante. Tratava-se de uma metodologia de trabalho que foi se aprimorando com o tempo e para a qual Hess e Horta muito contribuíram.

Inicialmente, pinturas, desenhos, gravuras e plantas arquitetônicas eram os principais documentos iconográficos utilizados nos processos de restauro. Já em 1937, o SPHAN, sob a orientação de Rodrigo M. F. de Andrade, a fotografia passa a ser usada como comprovação de determinada característica de um bem e para a validação das atividades de restauro a serem executadas pelos arquitetos e técnicos. Eduardo Costa (2015) observou que os inventários fotográficos eram fundamentais para os processos de reconstrução e restauro efetivados pelo SPHAN. Além das plantas e desenhos, as fotografias serviriam de documento comprobatório de determinadas características do bem e validavam determinadas opções tomadas. Segundo o pesquisador, para Rodrigo M. F. de Andrade era de suma importância o “inventário e catalogação” para a satisfatória conservação de bens e sítios urbanos, deixando claro que o inventário fotográfico, reunido como “*documentação oficial*, deveria dar conta de apresentar o bem em sua complexidade, dentro de protocolos legíveis, podendo-lhe ser requisitado a fim de se restituir toda e qualquer característica arquivada através dessa documentação” (COSTA, 2015, p. 256).

Costa (2015) afirma que o uso de documentos fotográficos, não só dos bens a serem catalogados mas também dos próprios canteiros de obras em processo de restauro, contribuíram para a própria lógica do Instituto²⁹. Para justificar sua afirmação, o pesquisador cita o texto *Conservação de conjuntos urbanos* escrito por Rodrigo M. F.

²⁹ As fotografias que compõem a *Série Obras*, muitas sem autoria identificada até o momento, é onde, provavelmente, Assis Horta poderá se destacar graças ao cruzamento de recibos de pagamentos e pedidos e solicitações de serviços. (Entrevista da pesquisadora Brenda Coelho Cerqueira concedida ao autor em 05/12/2016).

de Andrade em 1987 e publicado em 1970 no *Jornal do Comércio* em que o diretor do IPHAN apresenta sua defesa do uso da fotografia no processo de inventário e de catalogação de bens e sítios urbanos (ANDRADE, 1987).

A importância dos registros fotográficos para o IPHAN e a preocupação dos dirigentes do instituto em criar regras que norteassem o trabalho dos fotógrafos são percebidos desde a emissão da *Portaria nº 3 – Fotografias de obras de valor artístico e histórico*, assinada por Rodrigo M. F. de Andrade, em 8 de janeiro de 1948, e pelo *Plano de trabalho para a divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN*, desenvolvido e assinado por Lúcio Costa no ano seguinte³⁰.

Na *Portaria nº 3*, Rodrigo elenca instruções a serem seguidas pelos técnicos e seus auxiliares incumbidos de “colher fotografias de monumentos e obras de arquitetura, pintura, escultura e arte aplicada, de valor histórico e artístico, existentes no país para o fim do respectivo inventário pela Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento”. Como as instruções são básicas e a palavra “fotógrafo” não foi usada por Rodrigo para descrever os “auxiliares” deduz-se que nem sempre era utilizada mão de obra especializada para a função (MEC, 1948).

A *Portaria nº 3*, um documento de apenas duas páginas, descreve minuciosamente como deveriam ser feitas as fotografias de exterior, focalizando aspectos das fachadas e pormenores de edifícios, tanto civis quanto religiosos. Os fotógrafos deveriam fazer vistas do exterior e fotografias do interior das construções, em ambos os casos; registrar também detalhes como escadas, janelas, azulejos, sacadas, forros etc. Com a observação de que “não devem figurar nas fotografias pessoas, animais ou quaisquer objetos pitorescos”. Na documentação de imagens, mobiliário, prataria e afins, a recomendação era de que se deveria “assegurar a boa apresentação da peça vista em projeção vertical e nos seus vários ângulos, conforme a natureza o objetos considerado, procurando-se ainda obter um fundo de aparência uniforme – branco ou escuro –, conforme o caso”. Ainda sobre os objetos, a portaria recomendava assinalar sempre, pelo menos a maior dimensão da peça” e finalmente pedia especial atenção para que não se mutilasse os objetos fotografados nas extremidades e para que tomassem cuidado com relação as “deformações decorrentes da perspectiva forçada” (MEC, 1948, p.2). Para a fotos de quadros e painéis as recomendações eram para que fosse fotografados “a prumo e bem de frente, evitando-se os reflexos e demais efeitos perturbadores”. E, finalmente, sugeria

³⁰ Portaria n.3, de 8 de janeiro de 1948, *Fotografias de Obras de valor Artístico e Histórico*. Arquivo da Superintendência do IPHAN na Bahia.

ao profissional que recorresse a “filtros apropriados a fim de garantir, no preto e branco, o fiel registro do valor relativos das cores” (MEC, 1948, p.2).

Já o *Plano de trabalho* de Lúcio Costa constitui-se em um documento de oito páginas em que são feitas várias recomendações de medidas de “ordem geral” que tinham o intuito de aparelhar a sede no Rio de Janeiro e os Distritos espalhados pelo Brasil, de corpos de técnicos especializados, além de formar equipes que “pela sua natural disposição se mostrem capazes de, em condições propícias e pelo próprio esforço, tornarem-se, com o tempo, especialistas na matéria” (COSTA, 1949, p. 4). Os profissionais que comporiam o corpo técnico – que abrangeriam as seguintes especialidades: a) arquitetura e construção; b) pintura figurativa, ornamental e douramento; c) talha e escultura; d) mobiliário e obras de torno; e) prata e ourivesaria em geral; f) louça, porcelana e demais cerâmicas; g) vidros e cristais –, teriam como funções o “estudo, a interpretação, classificação e o tombamento do material inventariado correspondente à respectiva especialização, bem como a recomendação das providências à sua defesa, restauro e boa conservação” de forma idônea e responsável (COSTA, 1949, p. 3-4).

Devido aos problemas e deficiências da documentação recolhida naquele momento, tanto de ordem técnico-artística, constantes nos inventários fotográficos – que deveriam ser “completos e acompanhados de plantas” –, quanto às informações de natureza histórico-elucidativas – que deveriam ser uma “compilação de dados, tanto quanto possível precisos, sobre a história da construção desses monumentos e da execução dessas obras” –, Lúcio Costa recomendava a “paralisação quase completa” dos projetos em andamento e o cancelamento de novos serviços até que as ações propostas por ele fossem postas em prática. Mesmo reconhecendo que as medidas eram extremas, o arquiteto recomendava que as providências fossem tomadas “a fim de que, no menor prazo, a Divisão de Estudos e Tombamento possa dispor de material de trabalho adequado” (COSTA, 1949, p. 2).

As recomendações do segundo item do *Plano* referiam-se especificamente às equipes a serem formadas para a coleta de material que comporia os inventários fotográficos. Lúcio Costa sugeria:

[...] A criação, na sede e em cada um dos distritos, de pequenas “equipes” incumbidas unicamente de batidas sistemáticas para colheita de material de inventário, não somente nas regiões acessíveis, como também principalmente nas zonas de acesso difícil servidas de caminhos antigos. Equipes constituídas de um fotógrafo e um técnico habilitado – possivelmente a mesma pessoa – ambos com gosto por essa espécie de

aventura que deverá ser levada a cabo sem pressa, com o espírito esportivo próprio dos caçadores e com o mesmo zelo e determinação de que dão mostra os viajantes catadores de antiguidades (COSTA, 1949, p. 4).

Lúcio Costa ainda recomendava que essa tarefa não deveria ficar sob a responsabilidade dos chefes dos distritos que, geralmente absorvidos pelos problemas corriqueiros, tinham a tendência de “adiar indefinidamente esse gênero de providência”. Complementava ainda que as equipes (ou o indivíduo que agrupasse as duas habilidades) tivessem certa autonomia “a fim de se garantir a eficiência e o bom êxito do empreendimento” (COSTA, 1949, p. 4)

Além disso, o arquiteto recomendava que cada distrito deveria possuir:

[...] um aparelho ‘Leica’, ou similar, completo, e contratar com fotógrafo competente um curso prático de fotografia com o propósito de fazer de cada um dos funcionários técnicos da repartição um fotógrafo habilitado, capaz de fazer a sua própria documentação nas viagens de reconhecimento, pesquisa e inspeção (COSTA, 1949, p. 4-5).

A descrição da equipe sugerida por Lúcio Costa, com um fotógrafo que tivesse gosto para aventura, espírito esportivo e determinação, parece a descrição baseada no perfil do jovem Assis Horta, contratado por Rodrigo M. F. de Andrade dez anos antes daquele plano de trabalho. Da mesma forma, a sugestão do uso de um aparelho leve, similar à máquina Leica, remete ao uso bem-sucedido de filmes de 35 mm feito por Hess, também no ano de 1938. As experiências desses dois fotógrafos não somente ilustram com perfeição o tipo de profissional requisitado pelo SPHAN como podem ser consideradas modelos para os demais que foram contratados após 1949.

Foram, portanto, a *Portaria nº 3*, de 1948, e o *Plano de trabalho para a divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN*, de 1949, que orientaram o olhar dos fotógrafos do Patrimônio, determinando assim escolhas como ângulos, enquadramentos e o uso correto da luz.

1.2 ASSIS HORTA: O “CAÇADOR” DE ANTIGUIDADES DE DIAMANTINA

Como fotógrafo “freelancer”, Horta foi o responsável pelo levantamento fotográfico do sítio histórico tombado pelo SPHAN em 1938. Mais tarde, em 1999, uma parte dessa área, recebeu o título de Patrimônio Mundial pela Unesco. Como aludido, desde 1937, Horta prestava serviços ao SPHAN. Sob orientações recebidas diretamente da sede do Patrimônio no Rio de Janeiro ou do escritório dirigido por Sylvio de

Vasconcellos em Belo Horizonte, fez o primeiro levantamento fotográfico do acervo arquitetônico e paisagístico do centro histórico de Diamantina, que em 1938, serviu de base para o tombamento da cidade. Nesse período não havia ainda um escritório do Patrimônio na cidade e o único colaborador era Assis Horta.

A área demarcada no Processo nº 64-T-38, inscrição nº 66, Livro Belas-Artes, fls. 12, data: 16.V.1938, inclui construções datadas dos séculos XVIII e XIX. Além dos aspectos peculiares da cidade, como as ruas pavimentadas com pedra irregulares, do tipo “pé-de-moleque”, construções em taipa e madeira, com variado tipo de janelas, balcões e telhados, o tombamento dos bens incluiu os principais monumentos históricos: igrejas, residências dos nobres, o Museu do Diamante e a Biblioteca (SOUZA, 1984).

O mapa (figura 2) realizado por ocasião da realização do inventário INBI-SU, que embasaria a candidatura de Diamantina à Patrimônio da Humanidade, ilustra o documento feito pelos técnicos do SPHAN, usando como base o levantamento fotográfico feito por Horta, em 1938.³¹ No mapa fica demonstrada a extensão do trabalho feito por Horta, que acabou sendo efetivamente tombado pela Unesco em 1999. O trabalho pioneiro de Horta contribuiu efetivamente para o reconhecimento de Diamantina como Patrimônio Cultural da Humanidade³².

O interesse de Rodrigo M. F. de Andrade pela cidade o levou a conhecer Assis Horta. A relação profissional entre Rodrigo e Horta transformou-se em amizade, daí as referências emocionadas do fotógrafo sobre o amigo até os dias de hoje. Não é raro Horta contar “causos” ilustrativos da sua convivência com o “Dr. Rodrigo” como ainda chama o antigo chefe. Isnard, seu filho, assim relembra a amizade do pai:

Assis manteve sempre boas relações com Rodrigo. Este não viajava muito. Foi poucas vezes a Diamantina. Assis ia com mais frequência ao Rio, não apenas para tratar do IPHAN, mas, sobretudo, para adquirir material fotográfico. Sempre visitava Rodrigo no trabalho e em casa. Os casais, Assis/Maria e Rodrigo/Graciema, mantinham relacionamento de amizade. Um fato que Assis relembra muito – embora triste – foi a última visita que ele e a esposa fizeram ao casal Andrade, no Rio. Foi em 1969. Rodrigo

³¹ Criado em 1994, o Inventário Nacional de Bens Imóveis de Sítios Urbanos Tombados (INBI-SU) é uma metodologia desenvolvida pelo IPHAN que se aplica em três abordagens distintas e inter-relacionadas: a pesquisa histórica, os levantamentos físico-arquitetônicos e o levantamento de dados sócio-econômicos, que visam criar uma base segura de informações técnicas para agir e legitimar as ações do IPHAN. A metodologia visa também a diminuição de atritos com a população local valorizando as características específicas de cada região e da natureza dos bens culturais. (KISHIMOTO, Deborah Padula. **A gestão do patrimônio**: estratégias da preservação do patrimônio cultural na cidade de Parnaíba – Piauí. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012. p. 29 Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Deborah%20Padula%20Kishimoto.pdf>>. Acessado em 15/11/2016).

³² Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/historic-centre-of-diamantina/>>. Acessado em 14/05/2016.

já não era mais diretor do IPHAN, Assis já se aposentara e morava em Belo Horizonte. Ficaram horas em boa conversa. Ao retornarem ao hotel, ele e a esposa receberam a notícia, pela própria Graciema, da morte de Rodrigo³³.

Desde o encontro no Grande Hotel, em 1937, até a morte de Rodrigo, foram décadas de uma relação de trabalho e amizade da qual Horta muito se orgulha. Como lembra Isnard Horta, Rodrigo M. F. de Andrade viajou pouco à Diamantina, mas Assis, sempre que ia ao Rio de Janeiro, principalmente para comprar material fotográfico, não deixava de visitar o amigo.

A primeira equipe do SPHAN sediada em Diamantina era constituída pelo fotógrafo Assis Horta, responsável pelo trabalho de campo e pelo advogado João Brandão Costa, responsável pela atividade jurídica, burocrática e pela correspondência do escritório do SPHAN na cidade. Brandão, além de funcionário do SPHAN, foi professor no Colégio Diamantinense (masculino) e no Colégio Nossa Senhora das Dores (feminino), e não se interessava por fotografias. No final dos anos 1960, Brandão foi designado diretor do Museu do Diamante. Os dois funcionários do escritório se reportavam diretamente à Sylvio de Vasconcellos, chefe do 3º Distrito e da Coordenadoria Regional do SPHAN, em Belo Horizonte, e, eventualmente, à Rodrigo M. F. de Andrade, no Rio de Janeiro. Uma outra função de Horta, extraoficialmente, era recepcionar os funcionários do Patrimônio e intelectuais que chegassem em Diamantina. Essa função muito agradava o fotógrafo e muitos desses visitantes se tornaram seus grandes amigos. Foi o caso de Judith Martins, que esteve algumas vezes na cidade³⁴. Em uma dessas viagens, quando estava trabalhando na inventariação dos bens que fariam parte do acervo do Museu do Diamante – Horta tinha ficado responsável por fazer a primeira seleção e organização dos bens a serem adquiridos para o museu –, Judith ficou tão amiga do diamantinense que se tornou madrinha de um de seus filhos³⁵.

A partir de outubro de 1945, a repartição passou a contar também com o auxílio do fotógrafo diamantino Celso Werneck, que foi contratado como prático de engenheiro. Werneck, no entanto, trabalhou poucos meses para o SPHAN e mudou-se definitivamente para Belo Horizonte no ano seguinte³⁶.

³³ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016.

³⁴ Judith Schmitz Martins (1903-2000) nasceu em Juiz de Fora. Historiadora formada pela Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro), começou a trabalhar para o SPHAN em 1936 como secretária de Rodrigo M. F. de Andrade. Mais tarde passou a integrar o quadro de pesquisadores da instituição. Dona Judith, como era chamada por Assis Horta, manteve contatos profissionais e de amizade com o fotógrafo.

³⁵ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016.

³⁶ Celso Werneck Machado foi projetista, construtor e fotógrafo diamantinense com quem Assis Horta trabalhou de 1936 a 1939. Werneck chegou a prestar serviços como fotógrafo, eventualmente, ao SPHAN e quando se mudou de Diamantina para Belo Horizonte (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016).

Segundo Isnard Horta, não havia nenhuma norma ou regra para os registros fotográficos nos primeiros anos de trabalho de seu pai:

No início, o próprio Rodrigo orientava como deveriam ser as fotos, fossem de conjuntos urbanos, prédios particulares, prédios públicos ou igrejas, interiores e detalhes. Em função das fotos que eram enviadas ao Patrimônio, novas solicitações de complementação retornavam. Sua intuição contava muito. Como já trabalhava com Werneck, já tinha alguma experiência em fotografar cenários urbanos e obras. Em 1948, foi publicada uma portaria com instruções para fotografias de valor artístico e histórico. Embora genérica, foi uma primeira orientação formal³⁷.

Com o fim do Estado Novo e com a redemocratização que ocorreu a partir de 1945, o SPHAN passou a ser denominado Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). As representações estaduais foram oficializadas com a criação de quatro distritos além da sede no Rio de Janeiro³⁸. Dentro dessa nova estrutura, a Divisão de Estudos e Tombamentos, por meio da sua Seção de Arte, passou a ser responsável pelos inventários que precediam os estudos técnicos que comporiam os processos (BRASIL, 1946 *apud* THOMPSON; GRIECO, 2016)³⁹.

Logo após a estruturação da DPHAN como instituição, a contratação de fotógrafos e o uso da fotografia tornaram-se corriqueiros. As imagens, junto às plantas arquitetônicas, eram instrumentos de apoio aos documentos que compunham os processos de tombamento encaminhados ao Conselho Consultivo. Apesar das orientações gerais dadas pelos técnicos dos escritórios regionais ou da sede, na tentativa de evitar resultados indesejados, sem regras específicas, as fotografias muitas das vezes resultavam mais artísticas do que técnicas (THOMPSON; GRIECO, 2016).

A partir de 1948, Horta seguiu as regras determinadas pelos documentos acima citados e enviava o máximo de informações possíveis sobre o tema fotografado. No caso de objetos, além da observação básica das regras definidas na *Portaria n. 3*, o fotógrafo também anotava no verso da foto o local, a data, as medidas dos objetos e o peso, como podemos constatar nas anotações feitas pelo fotógrafo no verso da fotografia de cálices e custódia da Igreja de Santa Cruz, em Diamantina (figuras 3 e 4)⁴⁰. O mesmo podemos

³⁷ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016.

³⁸ Além da Sede no Rio de Janeiro, o DPHAN possuía escritórios regionais distribuídos em quatro Distritos Regionais responsáveis pelo patrimônio cultural localizado em suas respectivas regiões. O primeiro Distrito, com sede em Recife, deveria cuidar da Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas; o segundo abrangia Bahia e Sergipe, com sede em Salvador; o terceiro, Minas Gerais; e o quarto, São Paulo.

³⁹ Decreto n°. 20,303, de 2 de janeiro de 1946. Aprova o regimento da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro/DF. 1946. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20303-2-janeiro-1946-327737-publica_caooriginal-1-pe.html>. Acessado em 29/01/2017.

⁴⁰ Custódia ou ostensório é uma peça de ourivesaria usada em cultos da Igreja Católica para expor a hóstia consagrada sobre o altar ou para transportá-la solenemente em procissões.

afirmar quando observamos as fotografias de fachada (figura 5) e de pintura (figura 6) feitas por Horta a partir da emissão da *Portaria n.3*, em que todos os preceitos determinados pela DPHAN para a fotografia de obras de valor artístico e histórico foram seguidos à risca.

Os pedidos de fotografias partiam da sede da DPHAN no Rio de Janeiro via cartas e telegramas. Rodrigo M. F. de Andrade ou D. Judith, sua secretária na época, solicitavam fotos e informações sobre o andamento de obras e trocavam com João Brandão e também com Horta, impressões sobre o trabalho que estava sendo desenvolvido na época. Na correspondência entre a Sede e o 3º Distrito, em Diamantina, hoje boa parte arquivada no Arquivo Central da instituição, podemos constatar que além de fotografias, também falavam sobre os prestadores de serviços como carpinteiros e pedreiros, sobre as solicitações de proprietários – tanto para autorizarem obras como também solicitando ajuda financeira para a manutenção do imóvel tombado –, assuntos ligados ao cotidiano trabalhista (salários, férias e abonos), assim como trocavam notícias sobre familiares e sobre a vida política da região. Da mesma forma, Costa e Horta se comunicavam com o chefe e sua secretária no Rio de Janeiro. Nas oportunidades em que Horta vinha à capital para comprar equipamento e material fotográfico, não perdia a oportunidade de visitar Dr. Rodrigo e D. Judith.

Enquanto prestou serviços para o SPHAN como *freelancer* ou no sistema “pro-labore” como usavam dizer à época, Horta enviava recibos para a sede no Rio e os pagamentos eram efetuados regularmente por ordem bancária (figura 7). Antes da sua nomeação, como servidor público em 23 de novembro de 1945 e também depois disso, o sistema de pagamento continuaria o mesmo. Em recibo datado de 20 de novembro de 1945 (figura 8) pode-se observar a relação de fotografias feitas naquele período, entre elas seis fotos da casa do Padre Rolim, futuro Museu do Diamante, e de diversas outras propriedades com os respectivos nomes dos proprietários, identificando-as.

Pelo temperamento amistoso e com facilidade para transitar entre os políticos e autoridades da Igreja local, Horta recebia, além de encomendas de fotografias, também a incumbência de interferir, em nome do Patrimônio, na medida do possível, em situações em que deveriam ser feitos pedidos e até mesmo no gerenciamento de conflitos, e assim chegar às autorizações e resoluções que beneficiassem o SPHAN⁴¹.

⁴¹ O fotógrafo Assis Horta era um cidadão respeitado na comunidade diamantinense. Além dos círculos religiosos e políticos, foi também membro da diretoria do Clube de Acaiaca, respeitada instituição social frequentada pelas famílias locais, onde foi eleito como “diretor sportivo” em 18/12/1944, na chapa que tinha Dr. João Brandão Costa como presidente e o futuro prefeito da cidade, Dr. José Machado Freire, como conselheiro fiscal. (Jornal **A Estrela**

Um exemplo desta abordagem é descrito na carta de 12 de novembro de 1946, em que Horta relata a Rodrigo que

[...] Conforme o seu pedido, logo que cheguei, entreguei as cartas que trouxe aos reverendos senhores Arcebispo Monsenhor Gabriel e Pe. Walter. Adianto ao senhor que as mesmas tiveram ótima acolhida, prontificando os reverendos a ceder as peças de valor artístico e religioso. A prataria da Catedral o senhor Arcebispo disse-me que iria consultar o Cabido Metropolitano, de acordo com o regulamento deles.

[...] Quanto à biblioteca, não podemos tratar, pois o prefeito não tomou posse do cargo. É de lamentar que o prefeito atual seja o senhor José Machado Freire, que já embarcou para Belo Horizonte, onde irá tomar posse. Comunico que o novo promotor de justiça, que substituiu o Dr. Chalita, deu hoje denúncia ao juiz do Dr. José Machado, dando assim início ao processo. (ACI/RJ. Série *Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 6 e 7)⁴².

Na mesma carta, Horta comenta com o chefe sobre um pedido de material para obras e sobre o comportamento de um carpinteiro contratado pelo SPHAN:

Estamos à espera do material, máquinas etc. para passarmos para a sede do serviço na casa do Padre Rolim. O José Lopes vai bem, parece mais interessado pelo serviço (talvez resultado da carta que o senhor lhe mandou). (ACI/RJ. Série *Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 7)⁴³.

A relação entre Rodrigo M. F. de Andrade e seus subordinados sempre foi pautada no respeito. Nessa mesma carta, Horta comenta sobre sua desfiliação ao partido União Democrática Nacional (UDN), assim como a de Brandão⁴⁴. A decisão, tomada a pedido de Rodrigo, foi assim comunicada por Horta:

Polar, edição de 01/01/1945, p. 4). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=851760&pasta=ano%20194&pesq=Sr.%20Jos%C3%A9%20Machado%20Freire>>. Acessado em 29/01/2017. Horta foi eleito 2º Tesoureiro do Aero Clube de Diamantina em 10/02/1946, na mesma chapa em que José Machado Freire atuava como Conselheiro Fiscal. (Jornal **A Estrela Polar**, edição de 03/02/1945, n. 5, p. 1). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=851760&PagFis=144&Pesq=Jos%C3%A9%20Machado%20Freire>>. Acessado em 29/01/2017.

⁴² José Machado Freire foi nomeado prefeito de Diamantina em 25/11/1946, em substituição à Luiz Kubitschek de Figueiredo, irmão de Juscelino Kubitschek, que naquele período exercia o cargo de Deputado Federal pelo PSD. (Jornal **A Estrela Polar**, edição de 01/12/1946, n. 47, p. 1). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=851760&PagFis=144&Pesq=Jos%C3%A9%20Machado%20Freire>>. Acessado em 29/01/2017.

⁴³ A antiga residência do padre José da Silva e Oliveira Rolim, atualmente Museu do Diamante, está localizada na rua Direita, na área central de Diamantina e possui especial importância por se integrar, de forma singular, ao aglomerado construtivo, pois trata-se de importante área livre, permitindo assim, que se destaque o ritmo escalonado dos telhados e torres das igrejas na paisagem urbana. Assis Horta trabalhou tanto no projeto de restauro do prédio como na captação de obras que mais tarde comporiam o museu. Disponível em: <<http://museudodiamante.museus.gov.br/museu-do-diamante/sobrado/>>. Acessado em 29/01/2017.

⁴⁴ Assis Horta compôs a Comissão de Propaganda e Publicidade e João Brandão Costa o posto de Orador na chapa da União Democrática Nacional (UDN) que concorreria à prefeitura da cidade de Diamantina no ano de 1946. Compunha a outra chapa do Partido Social Democrático (PSD), que tinha Juscelino Kubitschek como presidente de honra, o Primeiro Secretário José Machado Freire, que acabou eleito em substituição ao prefeito Luiz Kubitschek de Figueiredo. (Jornal **A Estrela Polar**, edição de 20/08/1945, p. 1). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=851760&PagFis=16&Pesq=Sr.%20Jos%C3%A9%20Machado%20Freire>>. Acessado em 29/01/2017.

Comunico-lhe que logo que aqui cheguei transmiti ao Dr. João o seu desejo de nos ver afastados do diretório, este se prontificou logo a ceder ao seu pedido, o que já fizemos, tendo nos exonerado dos cargos que ocupávamos. (ACI/RJ. Série *Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 9).

A resposta de Rodrigo M. F. de Andrade veio em carta de 19 de novembro de 1946, na qual demonstra-se confiante em seu intento de conseguir as peças para o futuro Museu do Diamante e aproveita para explicar, diplomaticamente, o motivo do pedido de desfiliação partidária feito aos dois colaboradores do escritório de Diamantina:

Tive grande satisfação com o recebimento de sua prezada carta do dia 12 de novembro corrente, que me trouxe, felizmente, muito boas notícias sobre o acolhimento do Arcebispo e dos vigários às minhas cartas. Espero que, consultado com disposição favorável por D. Serafim, o Cabido não se recuse a autorizar que a prataria da Sé seja conservada em exposição no nosso museu. E, uma vez que o Arcebispo já concedeu, juntamente com o Monsenhor Gabriel e Padre Walter, que os objetos de valor artístico e histórico, disponíveis nas igrejas, sejam cedidos para o fim que temos em vista, espero conseguir, afinal, a contribuição valiosíssima que pleiteamos por seu intermédio.

Fiquei muito agradecido ao Dr. João Costa e a você pelo sacrifício que fizeram ambos aos interesses desta repartição, renunciando aos postos que ocupavam no Diretório da UDN local. Avalio que lhes terá custado bastante renunciar às atividades políticas exatamente à hora em que se reinicia o bom combate em nossa terra contra a deturpação do regime democrático. Entretanto, a obra que esta repartição incumbe realizar reclama de todos os seus servidores um comportamento que os coloque em situação inacessível às suspeitas de partidarismo no exercício das suas funções. Se portanto, pedi ao Dr. João e a você que se abstivessem de participar das campanhas partidárias, foi porque esta repartição não poderia deixar de se ressentir dos efeitos da posição que ambos assumissem na luta política aí travada, tornando inevitavelmente adversários dela todos os que fossem seus adversários políticos pessoais. Julgo-me no direito de rogar-lhe a sua abstenção, porque eu próprio não assumirei nenhuma atitude partidária, a despeito dos impulsos que muitas vezes tenho sentido de participar da luta [...]. (ACI/RJ. Série *Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 9).

Reforçando ainda mais a necessidade de os funcionários serem apartidários, Rodrigo continua a carta opinando sobre o prefeito recém empossado em Diamantina e direcionando a atitude a ser tomada pelos funcionários do SPHAN na questão que envolvia, além de José Machado, o judiciário local:

Colocados assim, acima de qualquer suspeita partidárias, não receio que o novo Prefeito de Diamantina, Snr. José Machado Freire, nos possa causar prejuízos graves. Sem dúvida, não se teria podido escolher pessoa mais inconveniente a esta repartição no atual momento, sobretudo pela coincidência, a que alude a sua carta, do novo Promotor ter denunciado o Snr. Machado Freire logo que esse foi nomeado. Todavia, deveremos comportar-nos, em relação à denúncia, como se a questão não tivesse para nós mais nenhum interesse, tratando-se exclusivamente de iniciativa do Ministério Público em matéria, estritamente de suas atribuições, em fase da alegada infração ao Código Penal.

Aliás, como já tive oportunidade de ponderar aqui a você, ficamos sem autoridade para apoiar a ação da Promotoria de Justiça, no caso do Sr. José Machado Freire, à vista da

complacência com que a repartição consentiu na demolição integral da fachada da casa do Snr. Jair Moreira da Silva, incomparavelmente mais valiosa e importante que a casinha demolida pelo atual Prefeito, à rua do Rosário. (ACI/RJ. Série *Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 10).

Segundo Gonçalves (2010) o tombamento do acervo arquitetônico e paisagístico de Diamantina, em 1938, e as três décadas seguintes, são fundamentais para compreensão dos “pressupostos teóricos e das questões pragmáticas enfrentadas na intricada tarefa à qual se lançou, pioneiramente, o corpo técnico do recém criado órgão” (GONÇALVES, 2010, p. 7). A partir do resgate de documentos e correspondências, nos arquivos do IPHAN, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em Diamantina, a pesquisadora pôde avaliar as relações entre a população da cidade candidata a ter seus bens tombados, a prefeitura local e o órgão federal, representado à época por Rodrigo. M. F. de Andrade.

Sobre Sylvio de Vasconcellos e seu comprometimento com a preservação do patrimônio histórico e artístico, Gonçalves (2010) escreveu:

Dentre as atividades listadas, algumas teriam início antes mesmo de uma sede física para o escritório do 3º Distrito da então DPHAN, como foi o caso das pesquisas históricas e dos inventários. [...] Sylvio de Vasconcellos teria sido um articulador fundamental, talvez, um dos principais produtores de conhecimento, dentro da equipe de funcionários do Serviço, tendo empreendido importantes estudos sobre os processos de constituição de diversas cidades mineiras e pormenorizadas análises de suas características arquitetônicas.

Um de seus principais meios de divulgação era o Jornal “Estado de Minas”, onde colaborava, escrevendo artigos para o público leigo, ajudando a difundir os caros preceitos do grupo modernista liderado por Lúcio Costa, no Rio de Janeiro (GONÇALVES, 2010, p. 86).

A autora afirma que Sylvio continuou os trabalhos de inventário e catalogação realizados inicialmente por seu pai, o historiador Salomão de Vasconcellos, também funcionário da regional mineira do SPHAN e um dos primeiros a estudar a formação das cidades coloniais de Minas Gerais⁴⁵. Salomão e seus auxiliares foram os pioneiros em inventariar bens arquitetônicos na região e faziam questão, sempre que possível, de acompanhar com documentação fotográfica seus relatórios.

Gonçalves (2010) relata situações que exemplificam o trabalho da diminuta equipe de Diamantina e as relações desta com as autoridades e cidadãos da cidade, com o escritório em Belo Horizonte e com a sede no Rio de Janeiro. A pesquisadora afirma que “apesar de não existirem planos de preservação acompanhando os respectivos

⁴⁵ Salomão de Vasconcellos foi historiador e colaborador assíduo da publicação **Relíquias do passado**, editada pelo SPHAN. São dele os artigos *Os primeiros aforamentos e os primeiros ranchos em Ouro Preto* (n. 3, 1939) e *Como nasceu Sabará* (n. 9, 1945), dentre outros (GONÇALVES, 2010).

tombamentos das áreas urbanas, havia uma noção clara de que se tratava de uma intenção de preservação global do objeto urbano” (GONÇALVES, 2010, p. 122). Para comprovar as dificuldades enfrentadas, a pesquisadora apresenta o documento datado de 17 de setembro de 1941, transcrito abaixo, em que Rodrigo M. F. de Andrade faz algumas recomendações e dá instruções a João Brandão Costa, com relação ao conjunto tombado em Diamantina e as demandas e solicitações provenientes da Prefeitura e dos cidadãos diamantinenses:

[...] Como bem lhe pareceu, esse processo não poderia ser o prescrito nos arts. 6, 7, 8 e 9 do Decreto Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, artigos esses que regulam a hipótese do tombamento voluntário ou compulsório de bens de propriedade de pessoas de direito privado.

O processo de tombamento de extensos conjuntos arquitetônicos e urbanísticos, como o que foi feito em relação a algumas cidades mineiras, na verdade não está fixado na lei. Em tais casos, este Serviço tem aplicado, por analogia, o disposto no artigo 5º do citado Decreto-lei e isso em virtude de duas considerações seguintes:

1º) O que constitui monumento, pelo seu excepcional valor artístico, nos aludidos casos, não é nenhum dos edifícios considerados em si mesmo, isoladamente, [e sim], a sua coexistência, a sua conservação em conjunto, formando um todo que, por isso mesmo, assume feição urbanística e arquitetônica de valor inestimável, tanto do ponto de vista puramente histórico, como histórico-artístico. É esse conjunto que importa preservar, no seu todo, pois empresta às cidades, que ainda apresentam essa documentação viva da sua formação e desenvolvimento originários, a sua fisionomia peculiar. E, portanto, esse conjunto (bem material, que é de toda a cidade sem pertencer particularmente a quem quer que seja) o objeto do tombamento, o monumento incorporado ao patrimônio histórico e artístico nacional. Não é isso o mesmo que uma série de tombamentos especiais, de bens individualizados, cada um isoladamente considerado.

2º) Não há dúvida que, para a conservação do aspecto tradicional do todo, é mister que se respeite e conserve o aspecto de cada uma de suas partes. Mas os objetivos que este Serviço tem em vista e constituem a sua própria finalidade, podem ser plenamente alcançados através da ação das Prefeituras locais, às quais cabe, irrecusavelmente, o direito de ditar normas à execução das obras de construção, reconstrução, reparação e especialmente a censura de fachadas.

Ora, notificada do ato do tombamento, é evidente que os prefeitos locais ficam adstritos à observância da lei federal, isto é, que de modo algum, poderão conceder licença para a execução de tais obras em desacordo com a lei, isto é: não lhes será lícito concedê-la para demolição, em hipótese alguma; e para reconstrução, reparação, pintura, etc., apenas mediante autorização prévia do SPHAN.

O tombamento de Diamantina, como os demais tombamentos em conjunto, foram, por isso, feitos na forma do artº 5 e notificado às competentes Prefeituras Municipais. Quanto a essa cidade, o tombamento foi feito pela notificação nº 59, de 17 de fevereiro de 1938, endereçada ao prefeito municipal, Snr. Joubert Guerra, cuja resposta àquela comunicação consta do ofício n.21/38, de 9 de maio de 1938.

Uma vez, porém, que surgem interessados recalcitrantes, como o Snr. [B. A.], será talvez o caso de notificá-lo, agora, pessoalmente, para tirar-lhe a vontade de demandar. Com esse objetivo, envio-lhe incluso o expediente necessário.⁴⁶

⁴⁶ “Ilmo. Snr. [B. A.]: Para os fins estabelecidos no Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, cumpre-me notificar-vos que o prédio de vossa propriedade, sito à rua Municipal sem número, em Diamantina, foi incluído no

Em seguida, convirá examinarmos a conveniência de solicitar ao senhor Prefeito a publicação de um edital para dar ciência a todos os interessados do tombamento.

Aproveito a oportunidade para renovar-lhe os protestos de meu sincero apreço (ANDRADE, 1941 *apud* GONÇALVES, 2010, p.122-123)⁴⁷

Para a pesquisadora a carta de Rodrigo M. F. de Andrade à João Brandão Costa deixa evidente o pioneirismo da ação de tombamento de conjuntos urbanos no Brasil, ao mesmo tempo que, mostra a preocupação do diretor do SPHAN em estabelecer parâmetros que pudessem nortear ações futuras. Fica evidente também que o órgão federal esperava a cooperação das prefeituras municipais “em prol de um objetivo comum” que só deveriam autorizar obras na área demarcada após prévia autorização do SPHAN (GONÇALVES, 2010, p. 125).

Devido a pressões políticas, escassez de verbas e falta de mão de obra capacitada, a delimitação da região onde haveria a proteção do SPHAN em Diamantina só foi definitivamente demarcada na década de 1940. Gonçalves (2010) atesta o ocorrido usando como exemplo o ofício encaminhado pelo prefeito de Diamantina, Edson Lago Pinheiro, em 1945. No documento endereçado à Rodrigo M. F. de Andrade, o prefeito relata certo descontentamento devido à crise de habitações que estaria afetando, principalmente a classe operária e solicita a visita do diretor de SPHAN, ou de um técnico de urbanismo indicado por ele, à Diamantina para que, em conjunto com a sociedade local, estudassem a possibilidade de ser feito um novo estudo para o tombamento da zona urbana. O prefeito aproveitava ainda para solicitar que se deixasse livre a parte alta da cidade, que na visão dos cidadãos, alegava, seria para onde a cidade iria expandir-se⁴⁸.

Rodrigo M. F. de Andrade respondeu em tom conciliador poucos dias depois:

[...] Em tais condições, se por ventura, como V. Excia. adverte em seu ofício “indigitam o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como responsável por esse estado de coisas, afirmando que suas exigências impossibilitam quaisquer iniciativas no terreno das construções”, tal imputação é, por certo, injusta e improcedente. E ainda que esta repartição tenha incorrido muitas vezes em falta para com essa cidade, por deficiência de recursos, de capacidade técnica ou mesmo de operosidade, – como estou

tombamento em conjunto dessa cidade, como parte integrante do dito conjunto arquitetônico e urbanístico, que foi inscrito nos Livros do Tombo a que se refere o artº 4, nos parágrafos 1, 2 e 3, do citado Decreto-lei e incorporado por essa forma, ao patrimônio histórico e artístico nacional. Atenciosas saudações, Rodrigo M. F. de Andrade, Diretor”. (ANDRADE, 1941 *apud* GONÇALVES, 2010). Notificação nº 58, encaminhada por Rodrigo M. F. de Andrade a [B. A.] em 17/09/1941, ACI/RJ, Pasta Processo 64-T-38, DPHAN/DET).

⁴⁷ Carta de Rodrigo M. F. de Andrade encaminhada a João Brandão Costa em 17/09/1941. ACI/RJ. Pasta Processo 64-T-38, DPHAN/DET).

⁴⁸ PINHEIRO, Edson Lago *apud* GONÇALVES, 2010. Ofício ao diretor Rodrigo M. F. de Andrade, encaminhado em 07/05/1945. ACI/RJ-SO. Cx. 106, pasta 481/481.3.

pronto a reconhecer sinceramente –, não será equitativo responsabilizá-la por ter agravado, com suas exigências, a crise de habitações em Diamantina.

[...] Não obstante, atendendo ao desejo manifestado por V. Excia., no item 4 de seu citado ofício de 7 de maio corrente, providenciei para que o arquiteto Lucas Mayerhofer, professor da Escola Nacional de Belas-Artes, siga para Diamantina no mês de junho próximo, a fim de proceder a novos estudos que habilitem esta repartição a delimitar definitivamente a área dessa cidade alçada ao tombamento. Além disso, o referido especialista se porá a disposição de V. Excia. para transmitir a este Serviço qualquer sugestão que por ventura lhe ocorra formular para nos fins de que se têm em vista alcançar (ANDRADE, 1941 *apud* GONÇALVES, 2010, p. 126)⁴⁹.

Gonçalves (2010) aponta lacunas importantes na documentação que relata esse caso, pois não se encontrou nos arquivos do IPHAN nenhum resultado da visita do arquiteto Lucas Mayerhofer, além de uma primeira sugestão de delimitação de área encaminhada pela prefeitura de Diamantina em 4 de junho de 1946. A pesquisadora afirma, no entanto, que na sequência dos documentos, foi encontrado um pedido para que o fotógrafo Assis Horta “remettesse à Diretoria ‘com a possível presteza [...] a reprodução dos aspectos principais das edificações e logradouros situados fora da área indicada pelo mesmo Snr. Prefeito’”, provando assim a disposição, apesar das dificuldades, em realizar o trabalho da melhor maneira possível (ANDRADE, 1946 *apud* GONÇALVES, 2010, p. 126)⁵⁰.

A pesquisadora relata que em 1949, a prefeitura finalmente encaminhou ao SPHAN a notícia de que a prefeitura havia aprovado a delimitação com base nas sugestões de Lucas Mayerhofer, incluindo todos “os templos religiosos, consoantes a tradição seguida pelo SPHAN” (FREIRE, 1949 *apud* GONÇALVES, 2010, p. 127)⁵¹. No entanto, após criteriosa análise de Sylvio de Vasconcellos, verificou-se que tinha ficado de fora um trecho importante, “uma área historicamente significativa correspondente à rua Macau, Largo do Arraial dos Fôrros e Largo do Hospital”⁵². Rodrigo M. F. de Andrade voltou a escrever para J. Machado Freire, o prefeito da cidade naquele período, solicitando que fossem incluídos os locais que constavam na sugestão feita pelo arquiteto Mayerhofer (ANDRADE, 1950 *apud* GONÇALVES, 2010)⁵³.

⁴⁹ ANDRADE Rodrigo M. F. de. *apud* GONÇALVES, 2010, p.126. Ofício 619 ao prefeito municipal de Diamantina, Edson Lago Pinheiro em 16/05/1945. ACI/RJ-SO. Cx. 106, Pasta 481/481.3).

⁵⁰ Ofício nº 883 de Rodrigo M. F. de Andrade enviado a João Brandão Costa em 18/06/1946. ACI/RJ-SO, Cx. 106, Pasta 481/481.4.

⁵¹ Carta ao diretor Rodrigo M. F. de Andrade em 05/12/1949. ACI/RJ. Pasta Processo 64-T-38, DPHAN/DET.

⁵² Gonçalves (2010, p. 127) encontrou referência a um pedido de Rodrigo M. F. de Andrade feito a João Brandão Costa em 14/12/1949 para que assinalasse “na planta inclusa, devolvendo-a em seguida a esta repartição, o limite da área urbana de Diamantina, fixada pela Lei Municipal nº 69, de 31 de outubro de 1949, e dentro do qual se exerceria a proteção estabelecida pelo Decreto-lei n.25, de 30 de outubro de 1937.” Provavelmente foi sobre essa planta que Vasconcellos teceu seus comentários.

⁵³ Ofício 201, de 14/03/1950 ao prefeito de Diamantina J. Machado Freire. ACI/RJ. Pasta Processo 64-T-38, DPHAN/DET.

Em depoimento à Gonçalves (2010, p. 127), Lilian de Oliveira, ex-diretora do Museu do Diamante, confirmou que foram feitos por Assis Horta, na década de 1950, registros fotográficos que “teriam documentado boa parte dos imóveis tombados, do ponto de vista de suas fachadas externas”, fotografias essas que acompanhariam plantas em geral da cidade. Segundo Oliveira, possivelmente uma parte desses documentos estão no arquivo pessoal do fotógrafo, em Belo Horizonte⁵⁴.

As fotografias feitas por Horta nesse período foram utilizadas sempre que havia algum tipo de solicitação ou contestação junto ao SPHAN o que acarretou segundo o filho do fotógrafo, Sávio Horta, inúmeros desentendimentos com outros moradores da cidade, originando alguns desafetos e ameaças contra seu pai⁵⁵. Serão essas fotografias, do período dos levantamentos fotográficos para a delimitação da área a ser preservada pelo SPHAN, que levarão Lilian Oliveira a propor, em 2008, a exposição retrospectiva *Diamantina 360° – Sob o olhar de Assis Horta*, sobre a carreira do fotógrafo, que comemorava os 10 anos do reconhecimento, pela Unesco, de Diamantina como Patrimônio Cultural da Humanidade⁵⁶.

Assis Horta não somente foi o fotógrafo que registrou Diamantina mas também aquele que fez registros em boa parte de Minas Gerais, de norte a sul do estado. Entre 1937 e 1945, fez levantamentos fotográficos, plantas de imóveis e pesquisas históricas para tombamentos, além de Diamantina, no Serro, Minas Novas, Berilo, Chapada, Virgem da Lapa, etc. De 1945 a 1967, já como servidor público, sob o comando de Sylvio de Vasconcellos, trabalhou para o registro, preservação e restauração de bens tombados e na organização do Museu do Diamante e da Biblioteca Antônio Torres, em Diamantina, e do museu da Casa dos Ottoni, no Serro. Paralelamente, desde 1973 até 1978, o fotógrafo desenvolveu atividades para o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico do Estado de Minas Gerais (IEPHA) onde pôde registrar monumentos e casarios em cidades de todas as regiões do estado, entre elas Araxá, Belo Vale, Caxambu, Congonhas, Cordisburgo, Mariana, Monte Alegre, Ouro Preto, Santos Dummont, dentre outras. Neste período organizou também o acervo documental e fotográfico do Santuário do Bom Jesus, em Congonhas, além de contribuir para a organização dos museus Cabangu, em Santos Dummont e Guimarães Rosa, em Cordisburgo (LIMA *et al*, 2008).

⁵⁴ Entrevista de Lilian de Oliveira concedida a Cristiane Souza Gonçalves em 02/10/2009.

⁵⁵ Entrevista de Sávio Horta concedida ao autor.

⁵⁶ Exposição no Museu do Diamante, de 20/12/2008 a 28/03/2010, sob curadoria do artista gráfico e fotógrafo Eustáquio Neves. Disponível em < <http://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/>>. Acessado em 14/12/2016.

1.3 O MODERNISMO E A VALORIZAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA

A sociedade brasileira do início do século XX ainda se adaptava às transformações ocorridas há poucas décadas atrás. Em pouco tempo a escravidão foi abolida, a República proclamada e hordas de imigrantes europeus aportavam no país. As indústrias nasciam e as cidades se modernizavam. Nas artes, o Modernismo desejava exprimir esse Brasil original, sendo objetivo dos artistas e intelectuais, além de colocar a cultura em sintonia com esse novo país, fazer com que os brasileiros se identificassem com ela. É justamente nesse curto espaço de tempo, entre a virada do século e o fim da década de 1920 que grandes mudanças serão sentidas. Velhas tradições serão questionadas e novos conceitos inaugurados. O desenvolvimento da sociologia, da pesquisa histórica, do folclore e da teoria política trarão ares de renovação e motivarão transformações culturais nas principais cidades brasileiras (ZILIO, 1982).

Com a economia ainda voltada para produção e exportação do café, o Brasil das primeiras três décadas do século XX já contava com uma significativa classe média urbana. No entanto o setor industrial era incipiente, voltado principalmente para a indústria de transformação que tinha nos setores têxtil e alimentício seus principais segmentos. A classe operária era formada principalmente por imigrantes europeus muito politizados vindos para o Brasil com sonhos de ascensão social. De acordo com Sérgio Tolipan (1983) foram as muitas revoltas da década de 1920, a classe operária jovem e insatisfeita e o crescente interesse do empresariado que geraram a força motriz para o desenvolvimento industrial do Brasil e patrocinaram a derrota final das oligarquias cafeeiras paulistas.

Foi nesse ambiente de mudanças econômicas, políticas e sociais que novas ideias nacionalistas se desenvolveram. Dentre os intelectuais da época, Mário de Andrade destacou-se como liderança. Foi por seu intermédio que se abriram novos caminhos para a construção de uma identidade brasileira a partir do resgate da arte barroca e da valorização da preservação de bens culturais. Como desdobramento de tal projeto foram criados na década seguinte o Serviço de Patrimônio Artístico Histórico Nacional (SPHAN) e posteriormente seus departamentos regionais que usariam pioneiramente a fotografia como principal meio técnico de registros documentais que auxiliariam arquitetos na identificação, catalogação e restauração do patrimônio cultural brasileiro.

No *Mapeamento Preliminar das Atividades dos fotógrafos no IPHAN*, publicado em 2013, Fonseca e Cerqueira (2013, p. 9) afirmam que as fotografias produzidas pelos

fotógrafos contratados eram mais que simples instrumentos de auxílio ao trabalho dos arquitetos e técnicos, pois esses registros “articulavam-se às concepções patrimoniais existentes e, assim, constituíam um olhar específico sobre objetos artísticos, edificações, cidades e paisagens”. Esse olhar foi moldado pelas ideias originárias nas viagens pelo interior de Minas Gerais feitas por Andrade e seu grupo de amigos modernistas, ainda nos primeiros anos da década de 1920⁵⁷.

Não se tratava, no entanto, da primeira vez em que a questão nacionalista se manifestava no Brasil. Ideias de uma cultura nacional já vinham permeando as discussões entre intelectuais desde o século XIX como explica Carlos Zilio (1982), citando Antônio Cândido e Mário Pedrosa:

[...] Desde o Romantismo esse debate vinha-se fazendo presente, através de diferentes formulações. No centro da discussão estava o problema de uma cultura que, sabendo-se herdeira da cultura ocidental, buscava dentro desta, demarcar suas especificidades. Para tal, tinha-se que resolver “a ambiguidade de sermos um país latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”⁵⁸ (ZILIO, 1982, p. 47).

Nas artes plásticas, o início de consciência desta contradição é mostrado pelos artistas estrangeiros que vieram ao Brasil, como Frans Post, Debret, Georg Grimm, e que se mostraram mais sensíveis à luz e aos temas brasileiros. Nossos artistas, no seu complexo de inferioridade, queriam ser mais realistas que o rei⁵⁹; o olhar deles era um olhar ideal, baseado em cânones da academia, esquematizado em regras, tabelas de cores e proporções. Um olhar reduzido, cego pelos preconceitos, cujos limites da visão eram os do atelier fechado em si (ZILIO, 1982, p. 47).

Foram necessárias mudanças drásticas na economia e na estrutura social brasileira, como as ocorridas nas primeiras décadas do século XX, para que fossem vencidos os preconceitos apontados pelo pintor e professor Carlos Zilio. Foi, portanto, devido à relativa independência em relação às principais instituições culturais brasileiras da época – a Escola Nacional de Belas-Artes e a Academia Brasileira de Letras, ambas no Rio de Janeiro –, que a arte em São Paulo desenvolveu-se de maneira mais independente. Os intelectuais paulistas, geralmente vindos de famílias ricas, puderam dispensar antigas relações políticas e não dependiam unicamente de prêmios de viagem como maneira de se aprimorarem e se afirmarem como artistas. Já no Rio, a produção artística sofria forte influência da Academia e sobrevivia

⁵⁷ Em 1919, Mário de Andrade faz sua primeira viagem à Minas Gerais para conhecer as cidades do ciclo do ouro e visitar o poeta Alphonsus de Guimarães, em Mariana. Dessa viagem originou seu ensaio precursor “Arte religiosa em Minas Gerais” publicado na **Revista do Brasil**, em 1920, em que Mário analisava monumentos de algumas das principais cidades históricas mineiras. Já em 1924, fez nova viagem integrando a “caravana” composta por intelectuais paulistas e por Blaise Cendrars (FROTA, 1987).

⁵⁸ CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.

⁵⁹ Depoimento de Mário Pedrosa dado à Carlos Zilio, sobre a Semana de 22, em outubro de 1978 (ZILIO, 1982).

praticamente sob o patrocínio do governo. Em São Paulo, cidade recentemente alçada à condição de grande centro cultural após o próspero desenvolvimento ocorrido na passagem do século, surgia uma arte sem tantas amarras, mesmo que ainda sob influência do que era feito na capital.⁶⁰ Segundo Zilio (1982), é quase unânime a aceitação do argumento de que a arte moderna surgiu em São Paulo devido a menor solidez das instituições paulistas e beneficiada pela distância física que dificultava a arbitragem e o convívio repressor com as instituições federais.

O modernismo paulista fez uma revisão do nacionalismo e fundou conceitos de uma arte genuinamente brasileira com amplas ramificações em outras áreas do pensamento. Assim Zilio (1982) descreve o ocorrido:

[...] Essa revisão da cultura brasileira vai ganhar toda a sua dimensão, extrapolando inclusive o campo da arte, com obras tais como *Retrato do Brasil* de Paulo Prado, *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, o que nos dá uma ideia da importância do movimento de ideias que foi o modernismo.

Os movimentos Pau-brasil e Antropofágico são dois momentos desse processo modernista, onde a pintura de Tarsila será uma expressão importante. Na fase Pau-brasil de Tarsila fica clara a intenção do movimento de criar uma arte moderna nacional, que enquanto “produção própria” possa ser exportada. A absorção que Tarsila faz do Pós-Cubismo (salvo alguns estudos deliberados) estará intimamente ligada à apreensão do Brasil. Vendo com “os olhos livres”, como diz o *Manifesto pau-brasil*, a pintura de Tarsila é uma exploração demarcatória da paisagem brasileira, que ela reelabora em termos pictóricos, fundindo o estilo pós-cubista e elementos populares (ZILIO, 1982, p. 51).

O movimento modernista ficou, em sua primeira fase, restrito à elite paulista. O quadro passa por mudanças com a chegada da crise e com as alterações políticas no país. Revoltas populares serviram de prelúdio para mudanças que levaram à segunda fase do modernismo brasileiro. Sobre esse período Zilio (1982) escreveu:

[...] É interessante notar que num momento em que demonstrações da radicalização política começam a ocorrer, com os 18 do Forte, a Revolta de Isidoro e a Coluna Prestes, os modernistas eram ou alheios a estes fatos ou ligados ao poder. Somente em 1927 é que alguns deles formam entre os fundadores do Partido Democrático, que se colocava contra a velha oligarquia do PRP, com um programa de reformas liberais. O engajamento político modernista cresce à medida que a Revolução de 1930 se aproxima. Em torno dessa data o movimento sofrerá uma mudança importante, uma vez que seus componentes já podem ser divididos entre aqueles favoráveis à direita ou à esquerda (ZILIO, 1982, p. 54).

Uma outra questão que reforça o desenvolvimento do modernismo nacionalista entre os intelectuais em São Paulo foi a própria decadência da velha oligarquia cafeeira

⁶⁰ São Paulo vivenciava um período particularmente próspero devido à exportação de café, ao aumento da população (que passou de 65 mil habitantes em 1890 para 580 mil em 1920) e tornara-se importante centro ferroviário, comercial e político, tendo ultrapassado o Rio de Janeiro, desde 1910, em número de fábricas e indústrias (ZILIO, 1982).

paulista. Segundo Miceli (1979), após a Revolução de 1930, os políticos paulistas haviam sido derrotados de maneira irreversível. Ao longo dos primeiros anos do governo de Getúlio Vargas grandes modificações no campo político e intelectual foram percebidas. Enquanto a coalizão de forças que controlava o aparelho estatal procurava soluções para a crise e a recessão econômica, as lideranças paulistas, derrotadas em 1930 e novamente em 1932, concluíram que seria necessário o melhor preparo de seus quadros especializados para o trabalho político e cultural. Foi com essa intenção que a velha oligarquia, em franca decadência, patrocinou inúmeros empreendimentos sociais que mudaram a cara do país. São desse período a criação da Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e a Universidade de São Paulo (MICELI, 1979).

De acordo com Miceli (1979) as mudanças políticas dos anos iniciais da década de 1930 impactaram diretamente no universo cultural brasileiro. Sobre essas mudanças de consciência ele escreveu:

[...] entre 1930 e 1937, os intelectuais “democráticos” participaram ativamente dos diversos empreendimentos culturais suscitados pelas derrotas no início dos anos 30. As cisões e querelas ocorridas no interior do movimento modernista se devem sobretudo a razões políticas. Enquanto escritores vinculados ao perrepsismo buscaram colocar suas obras a serviço de uma ideologia “nacionalista” de que poderiam se utilizar os grupos dirigentes, ou então, dos intentos reformistas que tencionavam impor à direção partidária, o grupo de intelectuais “democráticos” sob a liderança de Mário de Andrade se empenha em não deixar com que suas tomadas de posição no terreno político-partidário possam comprometer o conteúdo de sua produção literária e estética. Os intelectuais associados ao PRP acabam cindidos – a “esquerda” e a “direita” literárias – por terem posições divergentes quanto ao grau e às modalidades de engajamento dos intelectuais com o trabalho político (MICELI, 1979, p. 23-24).

Nesse ambiente político e intelectual é que floresce a liderança de Mário de Andrade. Em oposição ao típico intelectual paulista vigente até aquele período – geralmente um rico herdeiro formado em Direito, com grande volume de capital econômico e proximidade com a classe dominante –, Mário destacou-se, nas palavras de Miceli, por sua “competência intelectual polivalente”. O historiador assim o define:

Sendo autodidata, Mário teve que fazer investimentos intelectuais de tal monta que acabou cobrindo quase todos os domínios literários, artísticos e científicos da época (da literatura às belas-artes e à música, do folclore à etnografia e à história) (MICELI, 1979, p. 25).

[...] Mário de Andrade constitui o protótipo do “primo-pobre” que também chegou a exercer uma liderança no campo intelectual mas por vias distintas que lhe propiciaram, de um lado, seus amplos investimentos em capital cultural e, de outro, a expansão das instituições culturais da oligarquia. [...] Mário foi o único escritor modernista a não ter

realizado o curso de Direito, relegado à Contabilidade que não chegou a completar e, adiante, ao Conservatório Dramático e Musical⁶¹ (MICELI, 1979, p. 25).

Enquanto Oswald faz sucessivas viagens à Europa, Mário realiza suas viagens de estudo e pesquisa pelo interior do país, aproveitando os materiais coligidos para diversificar suas áreas de produção intelectual, ou então, servindo-se deles na sua produção literária, como por exemplo no caso de *Macunaíma* (1928) do qual fizera uma revisão depois da sua viagem à Amazônia. Também em 1928, publica o Ensaio sobre Música Brasileira que se vale dos materiais coletados a respeito de formas musicais populares. Mais tarde, publica outros estudos sobre folclore, artes plásticas e inúmeras obras sobre musicais (MICELI, 1979, p. 25).

A historiadora Marcia Chuva (2003) afirma que foi feito um grande trabalho de construção da nação nos anos 1930 como parte do projeto de modernização do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Nesse projeto “a noção de interesse público prevalecia, política ou simbolicamente, ante os interesses individuais” e que somente assim foi possível promover o “pensamento de unidade nacional” em um período conturbado como o Estado Novo (CHUVA, 2003, p. 213). A autora afirma que foi necessário escapar do individual e do fragmentado para promover o bem comum, unificador:

Somente a unidade das origens e a ancestralidade comum de toda a nação deveriam servir para ordenar o caos, encerrar os conflitos, irmanar o povo e civilizá-lo. As práticas de preservação cultural foram inauguradas no Brasil no bojo desse projeto, a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, em 1937 (CHUVA, 2003, p. 313-314).

Intelectuais consagrados em suas carreiras como poetas, escritores, jornalistas e arquitetos, atuaram decisivamente dentro do governo Vargas para consolidar “todo um pensamento acerca do patrimônio histórico e artístico brasileiro”, assim como para a valorização dos “gênios fundadores de uma nação moderna, que se identificavam na crença comum que possuíam acerca da universalidade da cultura e da arte” (CHUVA, 2003, p. 313-314).

⁶¹ Sergio Miceli divide os intelectuais oriundos da velha oligarquia rural paulista em dois tipos: os *homens sem profissão* que seriam “herdeiros nascidos em famílias que monopolizam há muito tempo as posições de prestígio no interior da classe dirigente” e os *primos pobres*, que, mesmo originários nas classes mais altas, se diferenciavam dos primeiros por geralmente não terem o mesmo capital político ou por terem nascido em cidades do interior do estado, estando portanto afastados “tanto social como geograficamente da fração política e intelectual da classe dirigente”. Oswald de Andrade se encaixa na primeira definição de intelectual típico dos anos 1920 feita por Miceli por “assumir o papel de vanguarda no campo literário às custas da imensa fortuna pessoal” enquanto Mário se enquadra no segundo, por exercer liderança no campo intelectual graças a grande empenho pessoal (MICELI, 1979, p.24-28).

1.4 OS INTELECTUAIS DO SPHAN E A CONSTRUÇÃO DO MITO ALEIJADINHO

Mário de Andrade havia feito sua primeira viagem a Minas Gerais em 1919 com o intuito de resgatar as origens de um gênio autenticamente brasileiro. Em seu artigo *A arte religiosa do Brasil*, de 1920, ele já desenvolvia o pensamento que serviria de guia para as décadas seguintes e para as tomadas de decisões que levariam a valorização e a preservação de antigas construções datadas a partir da segunda metade do século XVIII. Para Mário, além da valorização arquitetônica, com destaque para Ouro Preto, a obra e a vida de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, seriam a comprovação de uma autêntica brasilidade e, portanto, a origem de nossa nacionalidade (JARDIM, 2015).

Mário considerava que artistas como Aleijadinho, em Minas Gerais, o mineiro mestre Valentin, no Rio de Janeiro e santeiros como Francisco Chagas e Domingos Pereira Baião, na Bahia, desenvolveram uma arte original sem submissão à arte europeia, espontânea e inovadora, ainda que um tanto influenciada pelos princípios da arte em voga, na época, em Portugal. (ANDRADE, 1993, *apud* NATAL, 2007). No entanto, segundo Mário, Minas Gerais foi, por suas características e condições, onde melhor se desenvolveu uma arte religiosa de caráter fundamentalmente brasileiro.

Para Mário o isolamento das cidades mineiras em relação às cidades importantes do litoral e a decadência econômica ocorrida com o fim do ciclo do ouro facilitaram o surgimento de uma arte singular na região. O empobrecimento de Minas teria levado seus artistas a soluções mais simples que as propostas pelo barroco português como, por exemplo, a incorporação de elementos decorativos ao plano arquitetônico, a contenção dos traços e a valorização de curvas harmônicas. Com isso, o chamado barroco mineiro se adaptou às condições desfavoráveis, tanto econômicas quanto geográficas, e livrou-se do excesso de pompa do estilo português originando uma estética simples, bela e nobre. Segundo Mário essa seria a primeira expressão artística genuinamente brasileira: autóctone, única e original, comparável aos estilos que marcaram a história universal como o neoclassicismo francês – com o qual tinha afinidades espirituais – e com o renascimento italiano – de onde herdou a economia, a serenidade e o equilíbrio como princípios (ANDRADE, 1993 *apud* NATAL, 2007, p. 200).

Mário de Andrade, em sua busca pela brasilidade valorizava o mestiço e afirmava que os mulatos eram “façanhudos” sem dúvida. Não eram melhores nem piores que os brancos portugueses ou os negros africanos, apenas estavam numa “situação particular, desclassificados por não terem raça mais”, mas que, num “surto coletivo de *racialidade*

brasileira” impunham-se como artistas que “deformam sem sistematização possível a lição ultramarina” e para comprovar a sua afirmativa citava Caldas Barbosa (padre e compositor de modinhas que chegou a fazer sucesso em Portugal), José Maurício Nunes Garcia (padre e compositor colonial), Joaquim Manoel (virtuoso violinista), Leandro Joaquim (pintor), Mestre Valentin e claro, Aleijadinho (ANDRADE, 1984, p. 13-16).

Mário elegeu Aleijadinho como o artista modelo dessa brasilidade mestiça, que mesmo injustiçado em sua época, teria a partir daquele momento a sua redenção e o reconhecimento de sua genialidade, não apenas nos moldes do conceito de gênio vindo da Europa mas, reinventado e adaptado à cultura local. Para o empolgado intelectual, o talento de Aleijadinho não foi reconhecido ou foi pouco valorizado pelos estrangeiros que aqui vieram porque estes “sonhavam com as belezas arquitetônicas do Velho Mundo” e isso os impediam de reconhecer que Aleijadinho possuía a “violência de temperamento e a grandeza divinatória que o tornava original sem querer”. Sobre as críticas de que as igrejas de Aleijadinho não eram majestosas ele escreveu⁶² (ANDRADE, 1984, p. 25):

É certo que elas não possuem majestade, como bem denunciou Saint-Hilaire. Mas a majestade não faz parte do brasileiro, embora faça parte comum da nossa paisagem. Carece, no entanto, compreender que o sublime não implica necessariamente majestade. As igrejas do Aleijadinho não se acomodam com o apelativo “belo”, próprio à São Pedro de Roma, à catedral de Reims, à Batalha, ou à horrível São Marcos de Veneza. Mas são muito lindas, são bonitas como o quê. São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão bem arranjadinha e sossegada, que são feitas para querer bem ou para acarinhar, que nem na cantiga nordestina. São barrocas, não tem dúvida, mas a sua lógica e equilíbrio de solução é tão perfeito, que o jesuitismo enfeitador desaparece, o enfeite se aplica com uma naturalidade tamanha, que se o estilo é barroco, o sentimento é renascente. O Aleijadinho soube ser arquiteto de engenharia. Escapou genialmente da luxuosidade, da superfectação, do movimento inquietador, do dramático, conservando uma clareza, uma claridade é melhor, puramente da Renascença (ANDRADE, 1984, p. 30-31).

Mário de Andrade afirmava que Aleijadinho “abrasileirava a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura, por outro lado, mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo” (ANDRADE, 1984, p. 42). Para Mário,

⁶² Mário argumentava que Aleijadinho reinventou em Ouro Preto uma existência de artista Renascentista, vivendo entre discípulos e assistentes que lhe ajudavam a desbastar a pedra e realizavam o trabalho menos importante, equiparando-se assim ao conceito totalista grego de artista criador e opondo-se ao anonimato congregacional a que se submetem os artistas do primeiro Cristianismo até a alta Idade Média. Antônio Francisco Lisboa estaria equiparado portanto às figuras perfeitas do alto Renascimento como Da Vinci e Michelangelo. Além de ter descoberto o sentido renascentista de ateliê, Aleijadinho era também escultor, entalhador e arquiteto, multitalentos que também o igualavam aos gênios do Renascimento (ANDRADE, 1984, p. 17). De acordo com Pifano (2014) não somente Mário de Andrade mas também os outros intelectuais ligados ao SPHAN utilizaram a noção de gênio artístico oriunda do romantismo para sustentar a ideia de um Aleijadinho genialmente inspirado e original. Isso é facilmente comprovado em artigos de Rodrigo M. F. de Andrade, Judith Martins e Lucio Costa, nas primeiras edições da **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**.

Aleijadinho, o artista mestiço e sua obra genial “profetizavam americanamente o Brasil”, sendo uma resposta da colônia às imposições de Portugal, já demonstrando assim um “gênio plástico” genuinamente nacional independente da matriz portuguesa, a ser confirmado por outros artistas no futuro. Essa afirmação, segundo Mário, se concretiza em obras de Almeida Junior, um exemplo de artista sucessor de Antônio Francisco Lisboa, e também possuidor do tal gênio artístico autenticamente brasileiro (ANDRADE, 1984, p. 42).

De acordo com Eduardo Jardim (2015), o Modernismo dos primeiros anos (entre 1917 e 1924) foi essencialmente um movimento de agitação e de apelo à renovação estética influenciado pelas vanguardas europeias e com o objetivo de atualizar a cultura brasileira a partir de uma perspectiva universalista. Já em um segundo momento, pós 1924, surgiu a necessidade de se fazer a mediação entre o ideal universalista e a afirmação de traços específicos da cultura brasileira. Sobre esse fato Jardim escreveu:

O Ano de 1924 marcou uma virada no Modernismo brasileiro. Mário de Andrade e seus companheiros passaram a defender uma arte com fisionomia local, que fosse a expressão da identidade nacional.

[...] A modernização da cultura feita no Brasil era vista como exigência para o ingresso do país no concerto das nações cultas. Até 1924, entendia-se que o ingresso seria realizado de forma imediata, com a adoção de linguagens artísticas modernas.

Em 1924, todos os participantes do movimento modernista passaram a adotar uma nova concepção de inserção da cultura brasileira no contexto moderno. Entenderam que ela só seria assegurada se o país pudesse dar sua colaboração com obras propriamente nacionais. A defesa de uma arte com caráter nacional não ocorreu apenas no Brasil. Em outros países latino-americanos e da Europa, a partir do final da Primeira Guerra, artistas e escritores, especialmente os que não pertenciam aos grupos sediados em grandes centros, como Paris e Berlim, adotaram a mesma postura (JARDIM, 2015, p. 68-69).

Em 1924, Mário e um grupo de amigos paulistas foram em caravana acompanhar o poeta suíço-francês Blaise Cendrars em viagem a Minas Gerais batizada por Oswald de Andrade como *Viagem de descobrimento do Brasil*. Foram visitadas as cidades de São João Del Rey, São José (atual Tiradentes), Sabará, Congonhas e Ouro Preto. Dentre os acontecimentos importantes daquele momento de reorientação doutrinária, havia a polêmica provocada pela publicação, em 18 de março, do “Manifesto da poesia do pau-brasil” e a contestação pública feita por intelectuais que questionavam a liderança de Graça Aranha no movimento modernista. Fizeram parte da equipe de viajantes Oswald de Andrade, seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, René Thiollier (jornalista), Olívia Guedes Penteado (fazendeira), Godofredo Telles (advogado) e Blaise Cendrars. Os artistas e escritores desse grupo pretendiam procurar nas cidades históricas de Minas

Gerais os traços da verdadeira cultura brasileira para construir um discurso histórico e estético para um Brasil moderno. Em Belo Horizonte, o grupo de paulistas entrou em contato com os jovens escritores que compunham o movimento modernista local (JARDIM, 2015).

Para Braga (2010), citando Bomeny, foi sob a tradição de uma Minas Gerais heroica precursora da independência, com ideais republicanos de liberdade, representada por Ouro Preto e um estado moderno e progressista representado por Belo Horizonte, que o grupo de intelectuais chamados por Drummond de “rapazes de Belo Horizonte” se estabeleceu. O grupo foi assim definido por Helena Bomeny:

Essa síntese entre tradição e modernidade, presente nos discursos formulados nesse período, fincaria raízes profundas na memória dos mineiros e seria apropriada pelos jovens intelectuais da rua Bahia, nos anos 1920. Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos de Melo Franco, Emílio Moura, Martins de Almeida, Pedro Nava, Abdgar Renault, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Gustavo Capanema, Gabriel Passos, Guilhermino César, Aníbal Machado, Milton Campos, João Alphonsus, Alberto Campos, entre outros tornaram-se amigos, alguns via Colégio Arnaldo, outros nas redações do Diário de Minas, todos unidos, sobretudo pela boemia e pelo gosto literário [...] (BOMENY, 1994, p. 56).

Pifano (2012, p. 3) assegura que a historiografia da arte colonial brasileira foi construída sobre bases teóricas de feição romântica em que foi difundida a ideia do artista colonial como “gênio inspirado, criador de obras originais e autênticas” nos moldes de um Michelangelo. No caso específico do Aleijadinho, o mito foi construído a partir da biografia de Rodrigo José Ferreira Bretas chamada *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*, publicada no *Correio Oficial de Minas*, em 1858. O texto, segundo a autora, se baseava em um suposto documento do século XVIII de autoria de Joaquim José da Silva, um vereador de Mariana, publicado em 1790 no *Livro de registros de fatos notáveis da cidade de Mariana*. A biografia, nos moldes das escritas pelo italiano Giorgio Vasari, serviu de fonte inspiradora para diversos outros textos, além de garantir que Bretas fosse aceito como sócio correspondente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Sobre a tentativa de comprovação da veracidade do texto de Bretas a historiadora escreveu:

O enorme esforço realizado pelos pesquisadores do SPHAN, liderados por Rodrigo Melo e Franco, junto aos arquivos mineiros para comprovar o caráter de documento fidedigno do texto de Bretas, sedimentou a imagem de Aleijadinho como o artista genial, inspirado, criador de obras originais. (PIFANO, 2014, p. 7).

No entanto, mesmo com toda a dedicação dispensada pelos pesquisadores do SPHAN na procura de vestígios que dessem veracidade ao documento escrito por Joaquim José da Silva nada foi encontrado, levando, segundo Pifano, os atuais estudiosos a considerarem que este documento nunca existiu (FONSECA, 2001 *apud* PIFANO, 2014).

A pesquisadora, citando Grammont (2008), alerta para o equívoco de considerar a biografia feita por Bretas como fato real e sugere que o texto seja lido como uma ficção nos moldes do retrato encomiástico muito comum no Brasil do século XIX.

Grammont (2008, p.73) destaca em seu texto que o próprio Bretas admitia certas “exagerações” decorrentes de alguns depoimentos que se iam acumulando até compor uma “entidade verdadeiramente ideal” como teria sido o caso de Antônio Francisco. Para dar credibilidade ao seu texto, o biógrafo conta o episódio extraordinário da ida de Aleijadinho ao Rio de Janeiro para o entalhe da porta de “certo templo que se concluía”. Contratado, apesar da desconfiança gerada pelas aparências (provavelmente físicas do escultor) e com apenas metade de uma porta realizada, “o artista em certa noite, e furtivamente, a colocou em competente lugar” para que fosse vista e avaliada pelos contratantes e críticos que a julgaram

acima de todos os outros do mesmo gênero, não havendo artista que se animasse a completá-la, em vista do extraordinário mérito de sua execução, foi mister que para o fazer se procurasse por toda a cidade o desconhecido gênio que afinal e depois de muitos esforços foi encontrado” (BRETAS, 1896 *apud* GRAMMONT, 2008, p. 73).

Grammont (2008) destaca que Bretas, para comprovar veracidade, na mesma página do conto insere uma nota dizendo que “de fato” Aleijadinho estivera na Corte em 1776 “para responder a uma ‘apelação interposta’ por Narcisa de tal, ‘cabra forra’ com a qual teria tido um filho” (BRETAS, 1896 *apud* GRAMMONT, 2008, p. 75).

A revelia das controvérsias geradas a partir do “conto” que narra a viagem de Aleijadinho ao Rio de Janeiro, a pesquisadora ressalta que a citação à mulher com quem o artista teria tido um filho torna-se interessante por

revelar-nos o mecanismo de desenvolvimento de provas documentais por parte da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), em busca sôfrega nos arquivos, conduzida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, de evidências que confirmassem as afirmações de Bretas. Segundo Bretas, o artífice, aos 47 anos, teria tido um filho natural, ao qual deu o nome de seu pai (BRETAS, 1896 *apud* GRAMMONT, 2008, p. 76).

Depois de muito esforço por parte dos membros do SPHAN em comprovar a autenticidade do texto de Bretas, acabam por encontrar a certidão de casamento do suposto filho de Aleijadinho, Manoel Francisco com Joana de Araújo Correia (Joana Lopes, nora e principal fonte no texto de Bretas), em 29 de novembro de 1800 (GRAMMONT, 2008).

Outro importante resultado da busca de comprovação de fatos empreendida pelos pesquisadores do SPHAN foi o de terem encontrado nos autos do casamento a solicitação de batismo de filho natural de Aleijadinho, feita por Narcisa Rodrigues da Conceição, denominada no documento como “*criolla forra*”, confirmando assim a condição de mestiço de Aleijadinho (GRAMMONT, 2002, p. 102 *apud* PIFANO, 2014).

É evidente o interesse na construção do mito de Aleijadinho como o representante mestiço da genialidade genuinamente brasileira. A tradição portuguesa ficou representada pela figura do pai, talentoso mestre que, em junção à figura da mãe negra, gerou um brasileiro mestiço genial, muito de acordo com as ideias modernistas. Comprovam esses argumentos os textos publicados pelos principais intelectuais da época na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, editada pelo órgão desde a sua fundação, em 1937, até os dias de hoje (atualmente com o nome de *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*).

Na *Revista do Patrimônio* número 2, editada em 1938, Rodrigo M. F. de Andrade, em seu texto *Contribuição para o estudo da obra de Aleijadinho*, justificava as afirmativas de Bretas, pouco comprovadas, escrevendo:

Quando Rodrigo José Ferreira Bretas escrevia sobre Aleijadinho, o trabalho que o *Correio Oficial de Minas* publicou no decurso do ano de 1858, não suspeitava que a autoria das obras que ele atribuía a Antônio Francisco Lisboa viesse a ser algum dia controvertida. Caso lhe ocorresse essa possibilidade, não lhe teria sido difícil comprovar suas asserções, pois abundavam certamente àquele tempo os meios de que precisasse no sentido de documentá-las (ANDRADE, 1938, p. 255)⁶³.

Judith Martins, escreveu na *Revista* de número 4, publicada em 1940, o texto intitulado *Subsídios para a biografia de Manoel Francisco Lisboa*, sobre a importância do pai e mestre de Aleijadinho, rebatendo e contestando os escritores da época que o classificavam como um “simples carpinteiro, ou rude pedreiro, autor de obras grosseiras sem interesse maior” e valorizando seu talento e sua cultura de ascendência europeia. A autora contestava em seu artigo os detratores da figura de Manoel Francisco Lisboa, usando o documento encontrado por Manuel Bandeira e publicado na *Revista* número

⁶³ *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 2, 1938. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat02_m.pdf>. Acessado em 05/12/2016.

1⁶⁴, que comprovava e concedia a autoria da planta da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, uma obra de grande vulto, ao mestre. Judith Martins assim escreveu:

Não obstante, um documento encontrado pelo Sr. Manoel Bandeira e publicado nesta revista (nº 1, 1937) veio demonstrar cabalmente a procedência do conceito emitido pelo vereador Joaquim José da Silva e Rodrigo Bretas, uma vez que de tal documento se verifica ter sido Manoel Francisco Lisboa o autor do projeto da igreja da Ordem 3ª de Nossa Senhora do Carmo, de Vila Rica, incontestavelmente um dos mais belos e importantes monumentos da arquitetura religiosa de Minas Gerais (MARTINS, 1940, p. 121-153)⁶⁵.

Para os que além de contestar o merecimento de Manoel Francisco ainda o consideravam um ignorante, Judith Martins apresentava, mais adiante na mesma revista, a transcrição da certidão de casamento em que se pode conferir que Manoel Francisco Lisboa era filho legítimo de João Francisco e sua mulher Madalena Antunes, e que o mestre era natural da freguesia do nome de Jesus de Odivelas, arcebispado de Lisboa, localidade situada nos arredores de Lisboa, com diversas construções e monumentos, presumindo-se assim que, desde cedo, Manoel havia se familiarizado com tais monumentos de arquitetura, dos quais havia tirado sua inspiração.

Ainda sobre a vida profissional de Manoel, são citados no texto de Judith a liberação da licença para exercer o ofício de carpinteiro em Vila Rica (profissão muito valorizada em 1724), e os registros de pagamento de impostos na relação de contribuintes do real donativo.

Lúcio Costa, em seu texto *Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*, publicado na *Revista do Patrimônio* de número 18, em 1978, reforça a qualidade de mestiço do artista e o define como legítimo representante do espírito da época em Vila Rica em meados do século XVIII. Costa começa, citando a descrição feita por Bretas, a partir das informações dadas por Joana (nora), em que Antônio era apresentado como sujeito “pardo-escuro, de voz forte, a fala arrebatada e o gênio agastado”. Nesse texto Lúcio Costa descreve o ambiente renovador da época de Aleijadinho, decorrente ainda do impulso econômico advindo da exploração das minas de ouro e pelo eco das revoluções libertárias que levaram o “despertar da consciência cívica” catalisado por poetas e eruditos daquela região do país. Estava, na opinião de Lúcio Costa, Minas Gerais “às vésperas de novo surto artístico”, um “verdadeiro renascimento”.

⁶⁴ *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, 1937, p. 116-117. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf>. Acessado em 05/12/2016.

⁶⁵ *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 4, 1940. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat04_m.pdf>. Acessado em 05/12/2016.

Sobre a formação artística de Aleijadinho o arquiteto escreveu:

Foi nesse ambiente saturado de vitalidade que Antônio Francisco Lisboa se formou. E não lhe faltaram mestres qualificados. O risco arquitetônico, as técnicas da carpintaria e da marcenaria aprendeu desde cedo com o próprio pai e o tio, Antônio Francisco Pombal. Como mestres de escultura e talha, além de ter visto ainda menino, Francisco Xavier de Britto trabalhar no Pilar e no Alto da Cruz, teria feito o aprendizado tanto com Jerônimo Félix ou Felipe Vieira, como, principalmente com José Coelho de Noronha a quem assistiria em Morro Grande e Caeté; finalmente, nos segredos do desenho “irregular, do melhor gosto francês”, quer dizer, no estilo Luiz XV – conforme refere, em 1790, o vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, no precioso documento transcrito por Bretas – com o artista gravador, exilado da metrópole, João Gomes Baptista (COSTA, 1978, p. 75-77)⁶⁶.

Como afirmava Mário de Andrade, somente no Brasil poderia surgir um Aleijadinho, que coroasse com o seu maior engenho artístico, após séculos de subjugação à Portugal, com uma obra luminosa que “profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeidas Juniores, posteriores, tão raros, são insuficientes para confirmar”. Seria, portanto, os mestiços a solução e o prenúncio de independência do Brasil em relação à colônia (ANDRADE, 1984, p. 41).

Rodrigo Naves analisando a obra de Almeida Júnior afirma que o forte sentimento de inferioridade do brasileiro não se explicava pelo pensamento de que fôssemos inviáveis e impossibilitados de triunfar diante da natureza. A pintura mais independente de Almeida Júnior – as chamadas pinturas regionalistas ou caipiras –, dão prova do envolvimento do artista em questões como o abandono das idealizações acadêmicas, para priorizar o realismo de Courbet, sem no entanto colocar a verdade no lugar da beleza. As telas regionalistas, que abrangem várias fases da produção do artista, jamais foram vistas pejorativamente, como “exemplos de uma espécie degradada e impotente ou simplesmente como miseráveis” (NAVES, 2011, p. 161)⁶⁷.

Almeida Júnior fez um esforço para produzir uma pintura mais próxima da realidade brasileira e segundo Naves (2011), instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista, a Academia de Letras de São Paulo e os intelectuais ligados a elas construíram o discurso coerente que valorizou, entre outros aspectos, a mestiçagem ressaltada nessas pinturas. Para o pesquisador, Almeida Júnior

⁶⁶ **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 18, 1978. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat18_m.pdf>. Acessado em 05/12/2016.

⁶⁷ Apesar da formação acadêmica, em sua produção mais independente, Almeida Júnior, deixa de lado os ensinamentos consagrados pela Academia, para aproximar-se mais do realismo de Courbet. São exemplos desse tipo de pintura as telas regionalistas *Caipira picando o fumo* (1893), *Apertando o lombinho* (1895), *Cozinha Caipira* (1895), *O derrubador brasileiro* (1879), *Caipiras negaceando* (1888), *Saudade* (1899), *Nhá Chica* (1895), *Amolação interrompida* (1894) e *Violeiro* (1899). Segundo Naves (2011, p. 159) esses trabalhos se caracterizam pelo envolvimento das figuras humanas com o meio, onde “cultura e natureza trocam constantemente de posição.”

respondeu a uma demanda por uma pintura nacionalista em uma nação que ainda precisava se apoiar em ideias prontas vindas da Europa. Sobre isso ele afirmou:

Numa sociedade muito pouco diferenciada e complexa, quase nada contribuía para pôr em xeque aquele movimento evolutivo que conduzia do mais bruto ao mais burilado, ainda que a gema se cristalizasse na figura do caipira. E a pintura, sem ser instrumento de interrogação e questionamento, apenas reafirmava o que supunha conhecer. Mais do que arte, Almeida Júnior fez cultura [...] (NAVES, 2011, p. 171).

A partir dos escritos de Mário de Andrade, os intelectuais ligados ao SPHAN foram construindo o discurso que valorizava a cultura brasileira assim como o patrimônio que a constitui. Segundo comentário de Mariza Veloso Motta Santos (1987) sobre o conhecido artigo de Mário chamado *Capela de Santo Antônio*, essa preocupação “desdobrava-se imediatamente em atitude de pesquisa permanente – a mais rigorosa e apaixonada possível, buscando assim legitimar de forma contundente e precisa as ações públicas requeridas pelos intelectuais modernistas” (SANTOS, 1987, p. 32-33). Pois será nesse contexto que a fotografia se tornaria de suma importância para a realização dos processos de tombamento da instituição.

Mencionar o esforço de Mário de Andrade em construir uma identidade cultural nacional e destacar a dedicação dos intelectuais do SPHAN na busca da valorização de Aleijadinho, um mestiço, como artista genuinamente brasileiro tornou-se relevante para essa dissertação, pois esses eventos podem ter servido de inspiração para o trabalho de Assis Horta. Provavelmente o fotógrafo teve acesso aos textos relacionados nesse capítulo e difundidos, entre as décadas de 1930 e 1940, nas *Revistas do Patrimônio*, das quais era leitor assíduo. Podemos observar a mesma valorização do tipo brasileiro, representados por pobres operários, em suas imagens de estúdio onde negros e mestiços foram meticulosamente fotografados.

1.5 ALÉM DAS REGRAS: O OLHAR DO FOTÓGRAFO

Aparentemente a inexperiência em fotografia era valorizada pelos intelectuais do SPHAN na hora de contratar colaboradores para a função de fotógrafo. Essa possibilidade pode ter ocorrido na contratação de Erich Hess, que em 1936 ainda não era considerado um profissional. Assim como Assis Horta, Hess tinha pouca experiência fotográfica e essa característica possibilitou aos contratantes treinar e educar o “olhar” do contratado “seguindo um enfoque específico de como cada

objeto deveria ser fotografado, incluindo escolhas de enquadramento e composição, e a partir daí, fornecer leituras dirigidas das cidades” (COSTA, 2015, p. 273 *apud* THOMPSON; GRIECO, 2016).

É interessante notar que, em algumas ocasiões, os fotógrafos não seguiam fielmente as regras definidas pelo Instituto. Segundo relata Thompson e Grieco:

A função do trabalho dos fotógrafos deveria ser a de retratar, no sentido também de exemplificar, os elementos arquitetônicos valorados, ou seja, conjuntos, desde que de longe, fachadas, pormenores. Essas fotos seriam usadas para estudos, como documento comprobatório em um processo de tombamento ou em obras de restauração.

Sendo assim, o conteúdo dessas imagens era produto de um trabalho técnico, sem envolvimento, distante, sem subjetividade ou intersubjetividade (se pensarmos na interação entre fotógrafo e fotografado). Contudo, alguns fotógrafos nem sempre seguiam as regras, como foi o caso de Erich Hess. Em muitas das suas fotos encontramos sujeitos. (THOMPSON; GRIECO, 2016, p. 172).

Tanto Hess quanto Assis Horta fotografaram Diamantina em 1938 e ambos fizeram as fotos solicitadas e algumas outras “extras”, como disse Hess. Justamente foram nessas fotos, além das pedidas formalmente, livres das amarras institucionais e que muitas das vezes não eram submetidas ao crivo dos chefes, feitas a partir do interesse do fotógrafo no objeto a ser fotografado, que se manifestaram a personalidade e o talento desses profissionais. No entanto, mesmo nessas fotografias, percebemos que certas regras nunca seriam abandonadas como a bem planejada composição e o apurado tratamento de claro e escuro que valorizavam as imagens.

Podemos perceber essa liberdade de expressão em fotos como a feita por Hess no Mercado de Diamantina (figura 9) e na foto das alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores (figura 10). Nessas imagens, a luz é difusa e envolta em fumaça, no caso do Mercado, ou pela chuva, no caso das estudantes. As sombras em contraste com a claridade dão aspecto pictórico às cenas em que as personagens se diluem sobre o fundo. Essas fotografias certamente estavam fora das regras ditadas pelo SPHAN para a fotografia de bens a serem tombados e por isso mesmo revelam muito do olhar particular de Hess.

No registro da rotina nos garimpos, Horta fazia fotos dos processos que envolviam a atividade dos garimpeiros e registrava cenas que demonstravam a utilização dos equipamentos para o desenvolvimento da atividade. Na foto do garimpeiro (figura 11), percebemos uma composição um tanto quanto elaborada. Não se trata de um retrato,

pois o motivo principal seria a bateia e o processo de garimpagem em si⁶⁸. No entanto, as escolhas do fotógrafo na composição valorizam as linhas perpendiculares e a composição geométrica. No lado esquerdo da foto concentram-se os elementos principais em tons mais escuros, em contraste ao vazio da direita. A luz vinda de cima produz uma sombra reta sobre a água, denunciando que, no horário em que a fotografia foi feita, o sol estava bem alto no céu. O garimpeiro olha fixamente para um ponto à direita, fora da foto, um recurso muito usado em fotografias de estúdio na época. Outro destaque fica por conta da mão do trabalhador que pende de maneira suave sobre a bateia. É facilmente percebido nessa simples foto de registro, que Horta usava técnicas e poses da tradição dos retratos de estúdio, unindo o “fotógrafo do Patrimônio”, um funcionário habituado às regras da repartição, ao fotógrafo de estúdio, herdeiro da tradição do retrato oitocentista.

Além de um “caçador de antiguidades”, Horta era também um caçador de oportunidades. Além do trabalho para o SPHAN para o qual fazia fotografias arquitetônicas e de acompanhamento do processo na feitura das obras, fazia vistas da cidade para vender aos turistas, fotos de pessoas trabalhando – como no caso dos garimpeiros para atender os empresários locais –, registros de festas e eventos, tanto religiosos como sociais, além de fotos 3x4 e retratos em seu estúdio, alvo de avaliação nas seções seguintes⁶⁹.

Em algumas vistas feitas por Horta podemos observar a grande variação dos tons de cinza, a opção por composições de tendência geometrizar e a posição da máquina fotográfica sempre num ângulo acima da altura dos olhos que privilegiava e destacava a arquitetura na paisagem retratada. Na figura 12, que capta o Largo de Santo Antônio, Horta destacou o casario e seus telhados que recortam o céu em um desenho rigoroso em relação aos diversos semitons de cinzas que pintam paredes e janelas. Do lado direito, a escadaria e parte da fachada da Catedral Metropolitana de Santo Antônio interrompem o traçado dos telhados, assim como a linha vertical da parede da igreja interrompe também as linhas perpendiculares formadas pelas ruas que se encontram no lado direito da fotografia. Do lado esquerdo, apenas algumas telhas no lado de baixo da fotografia nos remetem à janela de onde a foto foi captada.

Em outra vista (figura 13), percebemos o tratamento diverso ao dado à vista anterior já que os telhados vão se diluindo sobre o fundo composto pela serra, que vai

⁶⁸ A bateia é um utensílio usado na mineração, geralmente em depósitos de sedimentos e em cursos de água.

⁶⁹ As vistas de Diamantina eram vendidas aos turistas no *PhotoAssis*.

de um cinza mais escuro das montanhas mais próximas, passando por cinzas intermediários dos morros mais ao fundo, até quase se diluírem no horizonte. O destaque fica por conta da Igreja do Sagrado Coração de Jesus captada a partir do alto do Largo Dom João, no lado direito e acima da foto. A construção imponente é contrabalançada pela imagem simplória de um poste de luz no extremo oposto da foto, que marca a verticalidade das torres. Horta poderia ter feito um corte mais fechado e eliminado o poste, mas optou por deixá-lo, provavelmente, por entender que a composição ficaria mais equilibrada, sem dúvida uma das lições deixadas pelas normas ditadas pelo SPHAN. As ruas formam novamente linhas perpendiculares que se encontram no lado direito da fotografia.

As vistas feitas por Horta foram sempre muito bem recebidas pelos turistas que passaram pela cidade. Uma dessas vistas causou impacto na época da sua realização, por se tratar de uma panorâmica de 360° (figura 14). Foi justamente essa fotografia, executada em 1954, a partir do topo da torre da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, com uma câmera Rolleiflex, que esteve em destaque na exposição comemorativa aos dez anos de tombamento de Diamantina como Patrimônio da Humanidade, no Museu do Diamante, em 2008⁷⁰. Foi a partir dessa exposição que o nome de Assis Horta passou a ser mais conhecido e sua obra valorizada.

Assis Horta ainda se aventurava, em Diamantina e nos recantos mais distantes da região, fazendo fotografias das mais diversas. Além do trabalho feito para o SPHAN e dos retratos em seu estúdio, no centro da cidade, fazia também retratos de crianças mortas, os chamados “anjinhos”, retratos infantis utilizando como chamariz uma carrocinha puxada por um carneiro e retratos familiares dentro da melhor tradição dos fotógrafos itinerantes.

⁷⁰ A fotografia exposta tinha o tamanho de 1,04 x 11 m. Feita em 10 quadros, contemplava a paisagem em torno da Igreja do Amparo em sua totalidade. Disponível em: catálogo da exposição **Assis Horta – Retratos**. Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard. Palácio das Artes. Belo Horizonte. 2015.

CAPITULO 2

ASSIS HORTA: HERDEIRO DE MUITAS TRADIÇÕES

2.1 DIAMANTINA DAS HISTÓRIAS E LENDAS

Assim Sylvio de Vasconcellos e Renée Lefèvre (1976) definiram Diamantina:

Barrocas e dramáticas são muitas das povoações mineiras. Rococó apenas uma: Arraial do Tijuco, cidade de Diamantina. É faceira na forma; jovial no conteúdo. Não influi tragédias; canta. Não sugere queixumes; sorri brejeira.

[...] Diamantina é singular em sua maneira de ser, tanto física quanto abstrata. Sua fisionomia concreta é feminina e frágil; o caráter de sua gente, alegre e generoso. A natureza contribui para tanto: são limpos os campos próximos, tintos de verde-seco, pintalgado de flores. O céu é de um azul luminoso incomparável, responsável pelo colorido pastel que se derrama pelo cenário.

[...] Se Ouro Preto sugere óperas trágicas, Diamantina inspira operetas. Se Portugal é jardim da Europa, à beira-mar plantado, Diamantina é a primavera eterna das Minas, no sertão florindo (VASCONCELLOS e LEFÈVRE, 1976, p. 41).

A cidade tem muitas histórias e lendas⁷¹. A região do Serro foi uma das primeiras de Minas onde bandeirantes e aventureiros descobriram ouro nas primeiras décadas do século XVIII⁷². Foi na confluência dos rios Grande e Piruruca e tendo como referência o pico de Itambé, numa localidade chamada Tijuco que os primeiros exploradores fixaram residência assim que tiveram notícia do descobrimento de ricas jazidas⁷³. Até 1720 os habitantes se dedicaram a lavra e a busca de ouro, mas a descoberta de diamantes, em 1726, por Bernardo da Fonseca Lobo mudou tudo. Logo o vilarejo passou a ser Vila do Príncipe. Em 1729, a Coroa suspendeu todas as concessões e passou a ter o monopólio da mineração, constituindo a comarca Serro Frio no Distrito Diamantino. Dessa data em diante o regime de extração passou a ser regulado pelos contratadores que representavam

⁷¹ Uma das lendas mais interessantes é a da Acayaca. Segundo a narrativa, uma imensa peroba sagrada chamada Acayaca, fincada no alto do morro, protegia os índios Puris que habitavam o Tijuco da ganância dos bandeirantes. A lenda inspirou o romance **Acayaca**, de Joaquim Felício dos Santos, publicado no jornal **O Jequitinhonha**, de 1862 a 1863, em que, de forma novelesca, o autor apresentava uma explicação mítica para a existência de diamantes na região (SANTOS, 2015).

⁷² A formação do município está ligada à exploração do ouro e do diamante. A ocupação portuguesa do território se deu seguindo o curso do rio Jequitinhonha, onde, nas confluências do rio Piruruca e rio Grande, os portugueses encontraram uma grande quantidade de ouro e mais tarde diamantes. Por volta de 1722, começou o surgimento do povoado. A partir de 1730, o Arraial do Tejuco foi se desenvolvendo de maneira mais acelerada formando o conjunto urbano de Diamantina. As primeiras vias foram a Rua do Burgalhau, a Rua Espírito Santo e o Beco das Beatas. Disponível em: <<http://diamantina.mg.gov.br/o-municipio/historia-de-diamantina/>>. Acessado em 18/02/2017.

⁷³ *Tijuco* em tupi significa lodo ou lama. No norte do país é comum usarem tijuco para designar um lamaçal (SOUZA, 1984).

Portugal. O mais famoso deles foi João Fernandes de Oliveira, nem tanto por sua imensa fortuna ou por seu legado de obras monumentais, mas sobretudo graças a sua amante, Chica da Silva⁷⁴ (SOUZA, 1984).

Havia a figura do intendente que ao lado dos contratadores – esses responsáveis pela cobrança dos impostos –, eram encarregados de aplicar as leis e garantir que fossem cumpridas as exigências da Coroa. Esse regime perdurou até a promulgação da Constituição de 1821. Logo depois, com a Independência e a abdicação de D. Pedro I, coincidindo com o fim do ciclo do ouro e do diamante, o antigo Arraial do Tijuco mergulhou no esquecimento (SOUZA, 1984).

Um antepassado de Assis Horta, seu bisavô, teve papel importante na história da mineração no Alto Jequitinhonha. O Comendador Serafim Moreira da Silva foi proprietário de lavra de diamantes, e posteriormente fundou a empresa de lapidação Fábrica da Palha, em Diamantina. As empresas do Comendador tiveram as atividades encerradas em 1897, devido ao seu falecimento. Assis Horta refere-se ao bisavô Serafim numa das cartas que escreveu da Europa para a esposa. Segundo Isnard Horta, Serafim era pai de Assis Moreira da Silva, que, por sua vez era pai de Maria das Dores Moreira (dona Dorinha), mãe do fotógrafo⁷⁵.

Segundo o estudo *A crise dos negócios do diamante e as respostas dos homens de fortuna no Alto Jequitinhonha, décadas de 1870-1890*, de Marcos Lobato Martins, o Comendador Serafim foi um dos grandes compradores de diamantes da região e acumulou imensa fortuna no comércio das pedras preciosas⁷⁶. Proprietário da Lavra dos Calderões, uma das mais rentáveis na época, Serafim comandava, com mãos de ferro a lavra arrendada aos garimpeiros. Os lucros eram divididos, ficando, como era de praxe, a maior parte para o grande minerador (MARTINS, 2008a).

⁷⁴ Uma das histórias não comprovadas que envolvem Chica da Silva é a que tenta dar explicação para a construção da torre da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, caso único em que o campanário fica no lado oposto da entrada principal do templo. Segundo essa versão, a torre foi deslocada no fundo da nave para não perturbar o sono da escrava, uma vez que sua casa era próxima, e o som dos sinos a incomodava. Uma segunda versão conta que devido à proibição de negros adentrarem a igreja além das torres, ou seja, não poderiam ir além da porta da entrada, a torre teria sido construída em cima do altar para que Chica pudesse assistir à missa em local mais adequado à sua importante condição de amante do Contratador João Fernandes. (REZUTTI, Paulo. Palestra proferida no 2º **Festival de História em Diamantina**, 2013. Disponível em: <<https://paulorezzutti.wordpress.com/tag/igreja-da-ordem-terceira-do-carmo/>>. Acessado em 21/02/2017.

⁷⁵ Em carta postada em 15/06/1954, de Amsterdam, Horta conta para a esposa que visitou uma grande empresa de lapidação de diamantes fundada em 1816. Lá conversou com o neto do fundador da empresa que já havia morado em Diamantina e conhecido o tio do fotógrafo, chamado Francelino Horta, e seus filhos. Horta termina o relato dizendo que estava levando um catálogo da empresa, com dedicatória, para o acervo do futuro Museu do Diamante e ainda comenta: “Talvez tenha sido nesta fábrica que o nosso digno bisavô Comendador Serafim esteve”. (HORTA, 2015, p. 93-94)

⁷⁶ Revista **Estudos Econômicos**, USP, v.38, n.3, 2008, p. 611-638. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-41612008000300007>. Acessado em 22/02/2017.

Devido à descoberta de diamantes na África do Sul em meados do século XIX e prevendo a crise que se aproximava, o Comendador Serafim e uma comitiva composta por outros grandes mineradores de Diamantina empreenderam viagem representativa para o Rio de Janeiro, Lisboa, Londres e Amsterdã, onde visitaram casas compradoras de diamantes, lapidações, joalherias e outras empresas mineradoras, com o objetivo de buscar novos mercados e conhecer os “meandros da indústria”. Dessa empreitada “surgiu o impulso para a instalação da lapidação de diamantes no antigo Tijuco” (MARTINS, 2008a, p. 621).

O comendador fundou a lapidação Fábrica da Palha, em 1873, tornando-se pioneiro no setor na região. A nova empresa possuía entre seus inúmeros bens, 12 rodas de lapidar em 1873, ano de sua fundação, e, em seu auge em 1880, chegou a ter 18 rodas. As empresas de lapidação passariam a empregar força hidráulica para mover o maquinário e contratar jovens da região a fim de desenvolverem o trabalho como mestres lapidários e aprendizes (MARTINS, 2008a).

Após diversas crises, já nas primeiras décadas do século XX, muitas das grandes mineradoras já tinham sucumbido. A redução das empresas do setor pode ser explicada por não empregarem maquinário moderno como suas concorrentes do Rio de Janeiro e principalmente as europeias. Outro fator importante seria a falta de mão de obra especializada, pois os lapidadores locais tinham pouca qualificação em comparação aos do Rio de Janeiro e muito menos ainda se comparados aos bem treinados europeus. Segundo Martins (2008a, p. 628), a entrada de empresas concorrentes, principalmente as americanas, também contribuiu para que os preços caíssem a tal ponto que, para as empresas diamantinenses, era mais vantajoso a venda da pedra bruta. Segundo o autor “esse foi o golpe de misericórdia no setor”.

Santos (2015) afirma que as atividades derivadas do garimpo e suas consequências são marcas indelévels na sociedade Diamantina. Dos áureos tempos dos contratadores à queda dos preços da pedra no mercado internacional, muitos empobreceram. A retomada da lavra mecanizada de diamantes por empresas nacionais e estrangeiras no Rio Jequitinhonha a partir de 1890 não trouxe de volta a glória do passado.

Nas primeiras duas décadas do século XX, Diamantina recebia poucos visitantes e esse contingente era basicamente formado por comerciantes de diamantes e por romeiros que visitavam a cidade arquidiocesana. Santos (2015) entende que as fotografias de garimpo de Chichico Alkmim, provavelmente feitas a pedido dos proprietários das lavras

ou por até mesmo pelo minerador, cumprem a função de registrar a importância econômica do garimpo como propulsora do desenvolvimento da cidade:

[...] a presença da fotografia de garimpo ou de elementos que remetem a esta atividade tem relevância no conjunto de imagens de Chichico Alkmim, pois coloca em evidência a atividade econômica que embalou os mineiros do Jequitinhonha, assim como assinala alguns aspectos da sociedade em tela. As fotografias relativas à lavra mineradora apontam diretamente para a força do garimpo presente na cidade como atividade econômica de destaque, como também reforça a nomenclatura da cidade que se origina de diamante: “Diamantina” (SANTOS, 2015, p. 94-95).

O garimpo em Diamantina tem especial importância para esse estudo pois a atividade foi propulsora da produção de fotografias no estúdio de Alkmim nas primeiras décadas do século XX. Quando o pequeno garimpeiro, geralmente negro e pobre, descendente de ex-escravos, num lance de sorte encontrava uma pedra de valor, procurava o fotógrafo mais conhecido da cidade para perpetuar aquele momento. Essas fotografias foram certamente uma das fontes inspiradoras para as fotografias de estúdio de Assis Horta que retrata não somente garimpeiros, mas principalmente operários.

No começo da década de 1940, Assis Horta, também fotografou minas e mineradores (figura 15). Possivelmente pelos mesmos motivos apontados por Santos (2015) que levaram Alkmim a fazer seus registros. A diferença entre as fotografias feitas por Alkmim, disponibilizados pela autora em sua tese, e as imagens produzidas por Horta, estão no destaque dado ao personagem retratado e nos ângulos inovadores usados⁷⁷. Nas fotografias do primeiro temos uma predominância de paisagens amplas mostrando as áreas de garimpo (figuras 16), vistas internas de fábricas de lapidação (figura 17), fachadas (figura 18) e interiores de lojas, estabelecimentos comerciais que fabricavam ou vendiam joias e objetos de ourivesaria. Muitas das imagens feitas por Alkmim ilustraram matérias jornalísticas e anúncios nos jornais de Diamantina. Os indivíduos ou grupos de pessoas trabalhando na lapidação de pedras eram fotografados sem o destaque para uma pessoa em especial. Os ângulos escolhidos privilegiavam a vista frontal com a câmera na altura dos olhos do observador. As fotografias de Alkmim tinham como propósito final a documentação das minas e a divulgação comercial das fábricas e lojas⁷⁸.

⁷⁷ Capítulo 2: *A Cidade para além do garimpo*: as “pedras que não acabaram nunca” e as representações de uma cidade (SANTOS, 2015, p. 87-132).

⁷⁸ As empresas de lapidação, mais do que as lavras do diamante, eram vistas em Diamantina como geradoras de desenvolvimento regional na década de 1920 em diante. Jornais como **O momento** e o **A Voz de Diamantina** enfatizavam o progresso conquistado e destacavam o maquinismo e as melhores relações de trabalho, apesar da maioria da mão de obra não ser qualificada (SANTOS, 2015, p. 103-112).

Santos (2015), a título de informação, observa que Chichico não teria sido o único fotógrafo a registrar o garimpo da região. A autora cita a viagem de Augusto Riedel (1836-?), em companhia do Duque de Saxe, genro do Imperador, que esteve em Diamantina em 1868 e lá fez fotografias⁷⁹. Dentre as poucas fotos de Riedel que chegaram aos nossos dias, constam algumas vistas da cidade e uma da lavra localizada em São João da Chapada⁸⁰.

Segundo Isnard Horta, seu pai teria visitado várias vezes os garimpos da região em companhia de Thomas Draper, executivo de companhia Hanna Mining Co. que morou por um tempo na cidade⁸¹. O executivo esteve em Diamantina entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940 e em companhia de Horta foram algumas vezes ao garimpo para fazer fotografias. Conforme o testemunho do filho, Assis comentava em família que o americano era um fotógrafo amador, mas muito competente. Provavelmente trocaram muitas informações sobre fotografia e sobre fotos como a da figura 19, feita por Assis no final da década de 1930.

A história de Diamantina e de seu povo ficou irremediavelmente ligada à mineração. Como aponta Santos (2015, p. 92), já nos tempos de Alkmim, a “literatura regional baseava-se na saga da busca do diamante para demarcar o seu lugar”. Para ilustrar a sua afirmação, a historiadora cita o romance *Minha vida de menina*, de Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant (1893-1895), livro baseado no diário escrito, entre os anos de 1893 e 1895, quando a autora era adolescente. No romance fica clara a possibilidade de se encontrar um diamante que pudesse mudar a vida, mas também,

⁷⁹ Augusto Riedel (1836-?) era filho do botânico alemão Ludwig Riedel, que participou da missão científica comandada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852). Riedel exerceu a profissão de fotógrafo profissional de 1865 até cerca de 1877. No entanto, tudo o que restou de sua produção são as 40 imagens que compõem o álbum **Viagem de Suas Altezas Reais o Duque de Saxe e seu Augusto Irmão Louis-Philippe ao Interior do Brasil** – que registrou a viagem por Minas Gerais, Bahia e Alagoas. A esse conjunto de fotos devem ser acrescentadas as 12 imagens de um álbum pessoal montado pelo explorador inglês Richard F. Burton e sua mulher. O que sobrou da obra de Riedel, mesmo pequena, foi suficiente para situar o fotógrafo entre os mais talentosos paisagistas da sua época. Disponível em: <<http://ims.com.br/ims/explore/artista/augusto-riedel>>. Acessado em 15/02/2017.

⁸⁰ A fotografia de Augusto Riedel “Lavra de diamantes do Sr. Felisberto D’Andrade Brant: São João da Chapada. Diamantina, MG” está disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/TH_christina/icon206339/icon841181.htm>. Acesso em: 16 fev. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/TH_christina/icon206339/icon841181.jpg>. Acessado em: 16 fev. 2017.

⁸¹ A empresa Hanna foi criada no século XIX pelo senador americano Marcus Alonzo Hanna (1837-1904), em Cleveland. Passou a se chamar M.A. Hanna & Co. em 1885. Além da mineração, também investia em estaleiros, navios, bancos, construção de linhas de bonde, na ópera de Cleveland e no jornal **Cleveland Herald**. Nos anos 1950, a Hanna decidiu investir no Brasil, especificamente em Minas Gerais, liderando um consórcio de investidores que adquiriu o controle da The Association for Working the Mines of São João d’El Rey Mining Company, associação constituída em 1830 para explorar minas em São João Del Rei e São José, nas serras do Bonfim e do Lenheiro. (NASSIF, Luís. *O poder da Hanna. Mercado. Folha de S. Paulo*. 2006). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2201200610.htm>>. Acessado em 20/02/2017.

contava a história das famílias que passaram por grandes necessidades em função da vida incerta no garimpo.

Nos anos 1930, o jovem fotógrafo Assis Horta tentava sobressair e se destacar além das opções já apresentadas pelo veterano Alkmim. Na fotografia (figura 19) podemos observar o registro da atividade de lavra de um ângulo um tanto quanto inusitado. Partindo de baixo para cima, dando destaque para a queda d'água que caía em cascata, avista-se o garimpeiro sentado de costas para o observador no alto da escadaria formada pelos degraus de águas turvas. Do lado esquerdo e acima da foto, outros dois trabalhadores, um de pé e outro encurvado e com a metade do corpo fora do quadro, seguem na lida, ignorando o observador.

O personagem principal, centralizado e acima, vestido em tons claros, contrasta com o fundo terroso em tons médios sem muita variação que vão do solo às paredes do casebre de pau-a-pique coberto de capim, onde eram guardadas as ferramentas de trabalho. Ao escolher posicionar a câmera de baixo para cima, o fotógrafo valorizou a composição, destacou o tema principal e criou uma imagem inovadora para os padrões da época. Podemos conjecturar que esse tipo de opção de composição sugere que Horta aplicava em suas fotos “comerciais” algumas das regras utilizadas nas fotografias feitas para o SPHAN. A opção de fotografar de um ângulo baixo, criando monumentalidade, destacava e valorizava o objeto ou cena fotografada. Esse tipo de efeito foi amplamente usado por Horta e pelos outros “fotógrafos do Patrimônio” para o registro de fachadas, sacadas e altares das igrejas barrocas.

As fotografias de garimpo feitas por Horta, divulgadas até o momento, podem ser divididas em dois grupos. Tal proposta de divisão não se baseia em possíveis subtemas dentro do tema garimpo, mas na organização da composição nas fotografias. Assim, o primeiro grupo corresponderia ao conjunto de fotografias de garimpo em que Horta retrata garimpeiros e seus familiares seguindo uma lógica compositiva oriunda da fotografia de estúdio e dos antigos fotógrafos itinerantes (por exemplo, a figura 20). Já no segundo grupo, identifica-se uma organização compositiva mais próxima das normas documentais aprendidas em sua experiência fotográfica sob as regras definidas pelo SPHAN. Aqui identificamos um olhar mais apurado e a busca por ângulos inovadores (por exemplo, nas figuras 19 e 21) que valorizam a cena retratada, ao mesmo tempo que registram a realidade daqueles trabalhadores. Na fotografia do garimpeiro (figura 21) percebe-se uma relação direta com a pintura realista de Courbet (figura 22) em que figuras de trabalhadores pobres e com roupas rasgadas, são retratados de perfil. Há a

possibilidade de que Assis Horta possa ter tido contato com essas referências pictóricas, no entanto não temos como comprovar essa hipótese. Nas cartas escritas da Europa para a esposa, Horta descreve várias construções arquitetônicas e geralmente começa por enquadrá-las em algum estilo arquitetônico como o clássico, gótico, barroco etc., assim como cita grandes pintores e escultores. Sinal de que tinha referências anteriores sobre as obras e artistas citados.

O filho do fotógrafo, Isnard Horta, garante que o pai nunca teve uma formação formal em artes, mas que pela natural curiosidade e por trabalhar para o SPHAN, desenvolveu, por meio de leituras de livros e revistas – principalmente pela leitura da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, editada desde 1938 pelo Patrimônio –, o estofa intelectual que lhe permitia a fruição de objetos de arte.

Quando ainda era um menino de uns oito anos, Assis jogava inadvertidamente futebol no corredor do colégio e numa entrada mais perigosa derrubou o chefe de disciplina da escola no chão. Por essa falta foi expulso do colégio na terceira série do curso primário. A partir daí, passou a frequentar aulas particulares com a professora Gabriela (Biela) Neves, quando aprendeu os rudimentos da língua portuguesa. Mas não ficou muito tempo, logo abandonou os estudos e foi trabalhar. Sequer completou o curso primário. Em entrevista, Isnard Horta explica como se deu a formação intelectual do pai:

A partir daí (da sua expulsão do grupo escolar), sequer dominando a ortografia oficial, fez tudo por conta própria - inclusive escrever. Com tantas alterações na ortografia, não se apertava com isso, escrevia a seu modo, utilizando para a grafia das palavras seu próprio ouvido; e mais, misturava normas no tempo, como que se divertindo com as dificuldades naturais da língua escrita e com as mudanças ortográficas. Quanto à origem de seu conhecimento, demonstrado nas cartas, é difícil identificar; mas àquela altura, ele já tinha mais de quinze anos de Patrimônio Histórico, com seus contatos, e muita leitura das *Revistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* etc. Enfim, autodidata e, antes de mais nada, curioso; Assis era também grande experimentador, sem medo de errar para ir sempre em frente em seus intentos. O “analfabeto”, utilizado por ele e esposa nas cartas (até com alguma ironia) era alusão a pessoas que assim a ele se referiam pelos erros ortográficos que cometia em seu dia a dia. Mas isso não o impedia de se comunicar por cartas e cartões, como deixa claro em suas cartas ao mencionar a intensa correspondência que mantinha com tantas outras pessoas. Aquela carta ao Rodrigo que você viu no IPHAN está em letra cursiva e muito caprichada. Ele abandonou essa forma e passou a escrever apenas com letra de forma; é como estava todo o material que utilizei para organizar o livro de cartas de sua viagem⁸².

Com a morte prematura do pai, Horta teve o amor paternal compensado, na figura do avô, o comerciante Assis Moreira, dono da *Casa Primavera*, a quem chamava de “pai Assis”. O avô sempre esteve presente, ajudando a mãe de Assis, D. Dorinha, na

⁸² Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 28/02/2017.

administração do Grande Hotel. Segundo Isnard Horta, a família Moreira, apesar de não ser rica, não passou por grandes dificuldades financeiras, ficando restrito aos herdeiros diretos do bisavô, Comendador Serafim Moreira da Silva, o baque sofrido pela falência do garimpo⁸³. Não tendo se adaptado à escola, Assis Horta foi trabalhar cedo. Aos catorze anos era ajudante e assistente de fotógrafo no *Estúdio Werneck*.

2.2 UM FOTÓGRAFO DE FÉ

Diamantina destacou-se como centro importante no norte mineiro tanto pelas suas ricas jazidas como por ter se firmado como cidade episcopal, em 1854⁸⁴. A presença das autoridades eclesiásticas permitiu que a cidade obtivesse certa autonomia em relação à coroa e se tornasse capaz de concentrar serviços urbanos e oferecer grandes festas populares que atraíram muita gente. Santos (2015), citando Souza (1993), esclarece que a condição de metrópole eclesiástica permitiu também grande influência da igreja católica na política da região a ponto dos edifícios públicos, outrora ocupados pelos representantes da monarquia, como a Casa do Intendente e a Casa do Contrato, passarem a ser ocupados por autoridades da igreja. Para a autora, além da política e da religião, a igreja teve forte atuação cultural:

Nesta cidade, os intelectuais de formação católica combatiam veementemente os “males” advindos da República de forma a envidar esforços capazes de movimentar a sociedade, quais sejam: liberalismo, educação laica, a dita modificação dos bons costumes, a maçonaria, os protestantes e o desejo de modernização (SANTOS, 2015, p. 136).

Foram os bispos os responsáveis pela criação de instituições de ensino como o Seminário Sagrado de Jesus, para a formação do clero, e o Colégio Nossa Senhora das Dores, para moças, ambos fundados em 1867. Além das escolas, a Igreja Católica local fundou o jornal oficial da Mitra *A Estrela Polar*, em 1903, e a fábrica de tecidos na vila de Biribiri, para empregar moças da região, em 1876. Foi nessa fábrica que Assis Horta fez vários retratos 3x4 a partir de 1943, logo após a promulgação das Leis da CLT.

⁸³ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 27/02/2017.

⁸⁴ A presença da Igreja Católica foi registrada no Arraial do Tijucu desde o século XVIII por meio da fundação de irmandades e confrarias assim como pela construção de templos. O arraial foi elevado a condição de paróquia em 1819 e a Freguesia de Santo Antônio da Sé, em 1822. Em 6 de junho de 1854 foi instalado o Bispado de Diamantina e criada a diocese de mesmo nome que passou a ser encarregada de cuidar do território equivalente ao norte/nordeste de Minas Gerais com o objetivo de expurgar as práticas vistas como supersticiosas dos fiéis e formar novos membros para o clero (SANTOS, 2015).

A importância da presença católica em Diamantina pode ser mensurada, segundo Santos (2015), pela avaliação dos dados relativos ao contingente populacional do município entre o final do século XIX e o início do XX. Segundo a autora, em 1858, havia na região 10 mil habitantes e, devido ao declínio da atividade mineradora e a crise dos anos 1870, esse número foi diminuindo gradativamente, oscilando entre 8.272, em 1899, para 7.750 na virada do século. Os números demonstram que a baixa na atividade mineradora influenciou diretamente o contingente populacional. Por outro lado, após a efetivação de Diamantina como cidade episcopal, verificou-se em 1920 o aumento significativo da população chegando ao expressivo número de 69.445 habitantes naquele território⁸⁵ (MARTINS, 2014 *apud* SANTOS, 2015). Segundo Martins (2017), nas primeiras décadas do século XX, Diamantina figurava entre as mais importantes cidades mineiras ao lado de Belo Horizonte, Juiz de Fora, Ouro Preto, São João Del Rei e Uberaba.

Foi nessa Diamantina fortemente ligada às tradições católicas que viveu e trabalhou Assis Horta até se transferir definitivamente, após sua aposentadoria em 1967, para Belo Horizonte, onde vive até hoje. Em várias passagens descritas em cartas evidenciam-se a devoção religiosa de Assis Horta e seu apego às tradições da Igreja Católica. Em sua viagem à Europa, realizada em 1959, fascinado pelas belezas do Vaticano e pelos museus da cidade, escreveu à esposa Maria que não conseguiria descrever por carta “as maravilhas deste dia que jamais esquecerei.”⁸⁶ Eu posso dizer: ‘Fui à Roma e vi o Papa.’”⁸⁷. Não se trata aqui apenas de uma referência ao ditado popular, “ir à Roma e ver o papa”. Para o religioso Assis, significava que a visita ao Vaticano – ter adquirido as bênçãos do Papa e tê-lo visto de perto – era o ápice da viagem de aproximadamente três

⁸⁵ Segundo Santos (2015) a cidade de Diamantina, nas primeiras décadas do século XX, se consolidou com metrópole eclesiástica, sede do bispado e arcebispado na região. Citando José Moreira Souza (1987, pp. 101-103), a pesquisadora afirma que nessas condições a cidade apresentava vantagens para regionalizar serviços urbanos e sediar grandes festas e encontros. Para a autora, o processo de romanização da Igreja (ou seja, o alinhamento com o pensamento romano ou ultramontano europeu) em Minas Gerais e em Diamantina pôde ser notado até meados da década de 1930, sendo no entanto, considerado o auge de tal processo e a sua consolidação, a criação do Arcebispado na cidade, em 29 de julho de 1917.

⁸⁶ A família do industrial diamantinense Redelvim Andrade patrocinou a viagem de Assis Horta. Como um dos filhos do empresário não poderia acompanhar os pais na viagem, optaram por convidar alguém “despachado” que ficaria à disposição dos viajantes e seria o motorista da trupe nos três meses que durou a viagem por países como Itália, França, Alemanha, Suíça, Holanda, Espanha e Portugal. Além de Redelvim, que tinha 75 anos na época, seguiram em viagem no navio *Augustus*, rumo à Europa, sua esposa Maria Salomé Brandão de Andrade, o filho médico Célio Andrade, sua esposa Santa Marco de Andrade e Assis Horta. A viagem iniciou-se em 30 de abril e terminou em 3 de agosto de 1954. Para o inteligente e curioso fotógrafo de 36 anos, foi mais uma oportunidade para aprender o máximo possível. Horta fez um diário de viagem e enviou cartas, de todas as cidades por onde passou, para a esposa em que, além de falar das saudades da família, contava com detalhes tudo o que tinha visto e vivenciado. À esposa escreveu: “Você nem calcule como tenho visto cousas. Tenho tanta coisa pra contar a vocês que até a minha velhice terei assunto” (HORTA, 2015, p. 7-11).

⁸⁷ Carta de Assis Horta para sua esposa Maria da Conceição M. Horta, Roma, 19/05/1954. Arquivo Assis Horta. Belo Horizonte.

meses pela Europa e o coroamento de um período em que pôde aprender muito e do qual jamais se esqueceria⁸⁸. Nessa viagem, Horta levou correspondências de D. Serafim Gomes Jardim, Arcebispo que havia renunciado por questões de saúde em 1954, a serem entregues em mãos para o Cardeal brasileiro, embaixador em Roma, Dom Luiz Mazela⁸⁹.

As boas relações de Horta com as autoridades eclesiásticas eram muito úteis ao SPHAN. Muitas vezes o fotógrafo foi encarregado de fazer solicitações ao clero local em nome do Patrimônio, como vimos anteriormente em cartas trocadas entre Rodrigo M. F. de Andrade e Horta. Devido à proximidade com os bispos e padres – Padre João e Padre Walter inclusive eram seus compadres –, Horta ouvia conselhos e permitia que os sacerdotes lhe sugerissem atitudes a serem tomadas, inclusive com relação ao trabalho⁹⁰.

Uma amostra de como as relações se misturavam pode ser mensurada no episódio em que Horta foi preterido ao cargo de diretor do Museu do Diamante para o qual havia tanto se empenhado. Em carta, Maria, preocupada com o marido que ficara chateado pelo ocorrido, afirma que “Padre José Pedro e Jair foram nomeados para a Biblioteca e Museu. Que decepção, que tristeza [...] foi a maior decepção da minha vida”⁹¹.

O filho Isnard Horta explicou o acontecido da seguinte maneira:

Como Assis era da UDN, suas possibilidades de ser nomeado diretor do Museu eram remotas. Dois eram os cargos a serem preenchidos: o do museu, na época hierarquicamente subordinado à DPHAN e o de Diretor da Biblioteca, subordinado à Biblioteca Nacional, ambos vinculados ao Ministério da Educação e Cultura. A lei nº 2.200/1954, assinada por Vargas, teve origem em projeto de lei de Juscelino, quando ainda era deputado federal, em 1947; portanto, ele (JK) “controlava” as indicações. Ocorre que, concorria a um dos cargos, o cunhado de Assis, Jair Moreira, muito ligado ao PSD e à JK.

[...] A confusão fora ainda maior pelo equívoco da lei que criou a Biblioteca e o Museu, uma vez que invertera os endereços dos imóveis, colocando a primeira onde já se formava o Museu e vice-versa [...]. Tanto assim, que, na carta de Maria, quando comunica formalmente a Assis as nomeações, ela faz questão de esclarecer como ficaram preenchidos os cargos (HORTA, 2015, p. 118). Por fim, o nomeado para o cargo que Assis pretendia nem fora seu cunhado, mas o padre José Pedro, também ligado ao PSD. Outro padre, mencionado por Maria, na mesma página, também se mostrara decepcionado com o fato de Assis ser preterido: Padre Celso de Carvalho, intelectual e poeta, conhecido por suas trovas. Sentindo a injustiça com Assis aconselhou-o a “não mexer mais com patrimônio” em Diamantina. Ou seja, além do desgaste que esse ofício de “conservador do SPHAN” lhe proporcionara, fora preterido na hora de escolher o diretor do Museu⁹².

⁸⁸ As bênçãos papais eram certificados adquiridos no Vaticano (HORTA, 2015).

⁸⁹ Carta de Assis Horta para sua esposa Maria da Conceição M. Horta, Roma, 17/05/1954. Arquivo Assis Horta. Belo Horizonte.

⁹⁰ Padre João Tavares de Souza, posteriormente designado monsenhor, foi vigário de Diamantina de 1935 a 1942, e era padrinho de Isnard Horta. Já Padre Walter de Almeida, posteriormente designado cônego, foi vigário de 1942 a 1957, e era padrinho de Sérgio Horta (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18/02/2017).

⁹¹ Carta de Maria da Conceição M. Horta para Assis, Diamantina, 01/07/1954. Arquivo Assis Horta. Belo Horizonte.

⁹² Assis Horta confiava que sua nomeação aconteceria pois pertencia aos quadros do DPHAN desde 1945, tinha trabalhado com afinco na aquisição de objetos para organização do museu e contava com os apoios de Rodrigo M. F.

Horta acompanhava a vida cultural, política e religiosa da cidade, tinha fácil acesso às pessoas e aos lugares mais importantes. Além do escritório do SPHAN que o colocava diretamente em contato com as principais autoridades locais como prefeitos, juízes, bispos, ele tinha na comunidade católica outro meio de se relacionar com as pessoas e com a cidade. O fotógrafo não deixava de participar de festas populares, missas e novenas, sendo que na festa do Santíssimo Sacramento participava inclusive do cortejo⁹³. Outras comemorações das quais participava era a Festa do Divino, inclusive trajando roupa típica, e da procissão da Semana Santa promovida pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Na viagem feita à Europa em 1954, visitou muitos museus, mas foram locais como o Vaticano, as igrejas e as catedrais, onde invariavelmente participava da missa, que mais o emocionava. Sobre a cidade de Lourdes, em Portugal, escreveu:

Sáimos de Paris hoje, às sete da manhã, com destino à Lourdes, onde chegamos às seis horas da tarde, no momento exato do *Angelus*. Que bonito! Os sinos tocavam... Ave... Ave... Maria, o povo entoava. [...] Quando lá chegamos, com velas acesas, o povo rezava em cortejo, em várias línguas, assim como cantava. [...] Maria, você não calcule que comoção tive... parecia estar no céu! Que bela imagem! Tudo tão bonito, iluminado com milhares de velas... [...] Então aproveitei que nós estamos juntos e pedi tanto a Nossa Boa Mãe que nos ajude a criar nossos filhinhos. (HORTA, 2015, p.115. Carta de Assis para Maria. Lourdes, Portugal, 30/06/1954).

A influência da igreja teve peso nas opções partidárias de Horta. A filiação à UDN e a inicialmente reação do fotógrafo contra Getúlio Vargas tinham respaldo no pensamento conservador vigente nos anos 1940 que combatiam ideologias como o comunismo e o populismo e defendiam a moralidade patrocinada pelas alas mais conservadoras da Igreja Católica.

Guardados no acervo de Assis Horta, em Belo Horizonte, muitos negativos são registros de festas e celebrações (figura 23) que já não existem mais e de personalidades da Igreja e da sociedade leiga que compunham a elite diamantinense daquele período.

Um bom exemplo é a fotografia da irmã de caridade Eugênia e seu irmão General Rabelo, em foto tirada no pátio interno do Colégio Nossa Senhora das Dores (figura 24). O colégio religioso feminino foi fundado em 1866 pelas freiras vicentinas – como a Irmã Eugênia da foto –, religiosas francesas que chegaram em Minas Gerais em

de Andrade e do chefe do 3º Distrito de Minas Gerais, Sylvio de Vasconcellos (Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 19/02/2017).

⁹³ Em Diamantina, os festejos do Santíssimo Sacramento incluem cortejo com participantes em trajes de época do império e Assis Horta participava vestido de carmesim. A festa também conta com alvorada, missa e espetáculo de fogos de artifício (HORTA, 2008).

1848, e definiu por décadas a formação das jovens pertencentes à elite local. O colégio ocupou o prédio do passadiço, conhecido como Casa da Glória, um dos símbolos da arquitetura do século XIX na cidade. A foto *Alunas do Colégio N. S das Dores* (figura 10), de Erich Hess, registrou as estudantes saindo desse colégio sob a chuva e, ao fundo da fotografia, o famoso passadiço⁹⁴.

Outro registro, este como exemplo da elite leiga (figura 25), mostra um elegante senhor de longas barbas brancas lendo compenetrado um livro. Podemos comparar o retrato feito por Horta com outro de D. Pedro II (figura 26). Verificamos que o retrato do Imperador feito pelo fotógrafo francês Pierre Petit, em 1891, é muito parecido com a fotografia do funcionário público Mário Prado, conceituado morador de Diamantina. O retratado, por sua aparência física que remetia à do nobre D. Pedro II, escolheu passar para a posteridade como um homem culto, elegante e respeitado. O retrato, feito por Horta, seguindo os cânones oitocentistas, cumpriu muito bem a função.

As relações de Horta com a elite religiosa, no entanto, era reflexo da vida de católico praticante. O fotógrafo e familiares eram totalmente integrados à comunidade e faziam parte das celebrações e festas do calendário da igreja. Na carta enviada para a Europa, em 2 de junho de 1954, Maria mandou notícias e descreveu a falta que ela e as crianças sentiam do pai. Conta que “Agláé coroou dia 31, ela cantou – uma gracinha –, tive tanta saudade sua, chorei tanto... todos reclamaram a sua presença para a iluminação, fotografia etc” (HORTA, 2015, p.66). Em carta de 3 de junho, Horta escreveu o quanto sentia falta da família e que em breve estaria de volta para contar muitas coisas e mostrar muitos retratos tirados nas principais cidades europeias. O fotógrafo termina a carta afirmando que se algum dia, um dos filhos fosse até a Europa, diria “papai esteve aqui, nos contou muitas histórias do que viu e ouviu” (HORTA, 2015, p. 70).

No entanto, era difícil administrar os interesses de fotógrafo do Patrimônio, cidadão e católico praticante. De maneira discreta, Assis Horta contornava os problemas que apareciam da melhor maneira possível, tornando-se assim, porta-voz tanto do Patrimônio como da Igreja local, nas questões que envolviam objetos e construções a serem tombados.

O fotógrafo havia gradativamente se adaptado às políticas de Getúlio e do Estado Novo, chegando a reconhecer, como muitos naquela época, as melhorias advindas das leis trabalhistas. Já em meados da década de 1940, as coisas começaram a se modificar e mais

⁹⁴ Informações sobre a fotografia concedidas por Isnard Horta.

uma vez Horta estava envolvido em acalorados debates. Na política local já se notava os novos ares que anunciavam que o partido de Juscelino Kubitschek, o Partido Social Democrático (PSD), passaria a dar as cartas nos próximos anos⁹⁵.

Independente do partido no poder, Horta seguiu trabalhando e anos depois foi agraciado com duas medalhas conferidas pelo Estado de Minas Gerais: a *Medalha Santos Dumont*, cunhada em bronze, em 1975, pelos serviços prestados ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) pela contribuição na formação do Museu de Cabangu, em Santos Dumont; e a *Medalha Presidente Juscelino Kubitschek*, grau “Medalha de Honra”, em 2008, pelos “relevantes serviços prestados ao País”. Em 2010, recebeu uma placa pela sua “relevante contribuição à cultura do nosso País, por meio de suas obras, que resgatam imagens de tempos distantes, registrando a história de Minas Gerais” oferecida pelo Ministério Público de Minas Gerais (MPGM) e pela Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais. As honrarias o deixaram muito orgulhoso, mas não a ponto de arrefecer suas crenças. Em política sempre teve ideias próprias. Sobre JK declarou: “nunca fui inimigo do Juscelino, eu fui contra a política dele”⁹⁶.

Horta, apesar de simpatizante das ideias de Getúlio Vargas, não tinha problemas pessoais com o conterrâneo Kubitschek, inclusive o fotografou em eventos públicos em Diamantina (figura 27). Certa ocasião, conta Isnard Horta, JK, já político proeminente, entrou no *Photo Assis* para comprar ou solicitar qualquer coisa, e lá estava um correligionário de seu pai, antigo companheiro da UDN. Após boa prosa e

⁹⁵ Filho mais ilustre de Diamantina, Juscelino era descendente do marceneiro Jan Nepomuský Kubitschek, que chegou ao Brasil por volta de 1831, vindo da Boêmia, e se estabeleceu em Diamantina onde conseguiu prosperar. O pai de JK, morreu jovem o que obrigou sua mãe, a professora Júlia Kubitschek, a levar uma vida bastante simples, apesar de ela ser de família tradicional na região e sobrinha-neta do senador João Nepomuceno Kubitschek (1845-1899), um dos três filhos do imigrante Jan. Juscelino era formado em medicina e sua especialidade era a urologia. Antes da carreira política, foi capitão-médico do exército onde acabou se envolvendo na Revolução Constitucionalista de 1932, quando conheceu Benedito Valadares, futuro governador de Minas. Seu primeiro cargo público foi como Secretário de Governo de Valadares, inventor nomeado por Getúlio Vargas para substituir Olegário Maciel, morto em 1933. Em 1934 JK disputou sua primeira eleição, pela chapa do Partido Progressista (PR), e sagrou-se como deputado federal mais votado de Minas Gerais naquele pleito. Em 10 de novembro de 1937, Vargas anunciou o Estado Novo e dissolveu o Congresso Nacional, instaurando a ditadura que duraria até 1945. Após o golpe, JK voltou para o seu consultório em Belo Horizonte e foi nomeado por Valadares para prefeito de Belo Horizonte em 1940, permanecendo no cargo até 1945. No final do mesmo ano foi eleito deputado constituinte pelo Partido Social Democrático (PSD). Em 1950, venceu Bias Fortes nas prévias do PSD para a escolha do candidato do partido ao Governo de Minas nas eleições daquele ano. Devido a boa aprovação de seu mandato de prefeito em BH foi eleito Governador de Minas em 1951. Ao fim do mandato, JK candidatou-se à Presidência da República com um discurso desenvolvimentista e o *slogan* "50 anos em 5". Em 1956 derrotou o candidato da UDN de Juarez Távora. A oposição questionou a eleição com a alegação de que JK não havia obtido a maioria absoluta dos votos, mas o general Henrique Lott desencadeou um movimento militar que garantiu a posse de JK e a do seu vice João Goulart. Disponível em <http://www.projetomemoria.art.br/JK/biografia/1_seminario.html> e em **Os Mata Machado de Diamantina: negócios e política na virada do século XIX para o século XX**. MARTINS, Marcos Lobato. CEDEPLAR-FACE-UFMG, Disponível em: <http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2008/D08A104.pdf>. Acessado em 05/03/2017.

⁹⁶ Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24/05/2014.

gracejos entre eles, o correligionário que permanecera carrancudo o tempo todo, questionou Horta por dar tanta atenção a um “inimigo” em seu próprio reduto. O fotógrafo deve ter causado ainda mais raiva no colega ao dizer que eram inimigos, sim, mas inimigos “na política”⁹⁷.

Sobre o que o pai pensava sobre Getúlio, Isnard comentou: “ele era UDN de carteirinha”. Segundo o filho, Horta reunia seus correligionários em seu próprio estúdio, mas nem por isso deixaria de fazer registros fotográficos de todos os eventos políticos importantes. Além dos patrocinados pelo Partido Social Democrático, de JK, Assis Horta fotografou os eventos dos integralistas na cidade.

Perguntado sobre o que o pai pensava dos intelectuais com os quais conviveu no SPHAN (Rodrigo M. F. de Andrade, Lúcio Costa, Sylvio de Vasconcellos, além de esporadicamente Oscar Niemeyer) terem simpatia por correntes políticas de viés marxista, Isnard respondeu:

É intrigante. Acho que, fora de Diamantina, talvez pelas obrigações do trabalho, relevava o fato de, entre pessoas que admirava, alguns terem formação comunista. [...] Um dos maiores amigos do meu pai, José Luiz Andrade [...] – anticomunista radical – era também amigo de Sylvio de Vasconcellos e o ajudou a sair do país, naquela época, e ir para os EUA⁹⁸.

José Luiz Andrade era filho de Redelvim Andrade, o patrocinador da viagem de Horta à Europa, em 1954. Na carta mencionada por Isnard, José Luiz auto intitula-se “primo e amigo”, pede notícias sobre os pais e entre gracejos típicos de quem nutre amizade e muita intimidade, atualiza Horta sobre a política nacional:

Os da sua família estão ótimos. Estão rezando para você lhes dar mais sossego. Não querem nem ouvir falar do baixinho [Assis]... Vai ficando por aí. Este Brasil com o outro “baixinho” [Getúlio] vai de mal a pior. Em política, só se fala em pacificação aqui em Minas: querem levar o Juscelino para a Presidência à força. Parece que uma das bases do acordo é apresentar uma só chapa para senadores: Milton Campos e... Benedito Valadares (!) Mas não há outro jeito. Assim fica um do PR para deputado, já eleito, um da UDN e outro do PSD. O Saulo “Rato” Diniz vai ser candidato a deputado pelo PTB, e isto quer dizer, Juscelino terá que tirar votos do PSD para elegê-lo, pois você acha que Saulo se elege? [...]⁹⁹

O interesse de Assis Horta pela política reflete sua personalidade comprometida e entusiasmada, onde causas e ideais, individuais e coletivos, sempre tiveram lugar. Desde muito jovem, quando Horta ainda ajudava a mãe a servir as refeições aos

⁹⁷ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18/02/2017.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Carta de José Luiz Andrade para Assis Horta. Belo Horizonte, 03/06/1954 (HORTA, 2015, p. 72).

ilustres hóspedes do Grande Hotel, se perguntava sobre o que os tinha atraído até aquelas paragens. (ARAZIM, 2014). Horta se ressentia pela falta do estudo formal e para compensar essa falha passou a vida estudando e trabalhando com afinco. Lia o que lhe caísse às mãos. De acordo com Isnard Horta, o pai: “enchia a casa de livros, instrumentos musicais, peças antigas, manuscritos e filmes [...]” (HORTA, 2008)¹⁰⁰.

Segundo o filho, o fotógrafo lia e relia “indefinidamente Saint-Hilaire, Joaquim Felício, Helena Morley, Sóter Couto, Aires da Mata Machado e revistas do Patrimônio Histórico” e valorizava e extraía do talento de artesãos e operários locais o que eles tinham de melhor¹⁰¹. Em texto comemorativo aos 90 anos do pai, Isnard escreveu que se alguém se dispusesse a seguir a trajetória de Assis Horta deveria:

[...] valorizar o talento de um João Pão, Mário Lomez, José e Taidinho Lopes, Dagmar, Vaney e Roy, Vicente Sorriso e Vicente Molecão, artistas e artesãos, e extrair dele a essência para compor e recompor, construir e reconstruir uma peça ou um edifício; perceber a magia da dança da sacra guarda romana ou da profana Sapo Seco, e, para tanto, deverá compreender o espírito e a criatividade de um Avelino Quimboto e de um Paulo Soim; registrar a graça do desporto na vivência com a dedicação de um Anatólio. [...] admirar gravuras de Percy Lau, aquarelas de Wash Rodrigues, pinturas de Genesco Murta; incentivar bicos de pena de um José Batista Miranda e traços mágicos de um David de Carola; entender e acompanhar a inserção do traço de concreto de Niemeyer na arquitetura barroca [...] terá de conhecer e fotografar gente de todos os recantos diamantinenses, acompanhando jovens pioneiros no jipe da ACAR, um Wander, Antônio, Aragão, Pedro [...] subir em grimpas, desafiar em peraltice cumeeiras de telhados a procurar ângulos adequados ao registro definitivo de um momento único através da RolleiFlex.

[...] Fotografaria a cidade se fazer e refazer: pé de moleque, capistrana, calçamento, construção e mais construção, reforma, telhado e destelhado. Registraria o viver e reviver cotidiano: festas religiosas, eventos familiares e esportivos, encontros e despedidas na estação do trem, na praça dos tropeiros. [...] Daria continuidade a Laplaige, Chichico Alkmin, Spangler, Draper, Werneck e tantos outros, mas criaria sua forma peculiar de traduzir em imagens o que de mais importante há em Diamantina e no diamantinense: identidade¹⁰². [...] Deverá identificar os pontos da Demarcação

¹⁰⁰ Texto **Assis Horta: noventa anos de imagem e história diamantinas**, disponível na íntegra, na seção *Anexos*.

¹⁰¹ Entre as tarefas exercidas por Assis Horta como funcionário do SPHAN estava, além de fazer registros fotográficos, contratar e acompanhar o serviço de marceneiros, pedreiros e outros profissionais para trabalhar nas restaurações que viessem ser necessárias nos imóveis tombados. Todo o processo de restauro era registrado fotograficamente e atualmente compõem o acervo da *Série Obras* no Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro. Em carta, Rodrigo M. F. de Andrade agradece, tanto Assis quanto o seu chefe João Costa, por terem contornado um problema de comportamento de um desses profissionais contratados. (Carta de Rodrigo M. F. de Andrade para Assis Horta, encaminhada em 19/11/1946. ACI/RJ. Série *Arquivo Técnico Administrativo/HORTA, Assis*. Caixa 031, pasta 152. Doc. 10).

¹⁰² Segundo Isnard Horta, Assis comprou na década de 1930, da viúva de Paul Laplaige, negativos e um diário do pouco conhecido fotógrafo que registrou Diamantina nas primeiras décadas do século XX. Os negativos que hoje fazem parte do acervo particular de Assis Horta registram vistas da cidade, fotografias de eventos e retratos. O diário de Laplaige é na realidade sua agenda de anotações, em que o fotógrafo anotou suas despesas e algumas atividades que realizava. A edição de 24/01/1909 do jornal diamantinense **A Idéia Nova** relata a inauguração do Grupo Escolar naquela cidade e comenta que o hábil fotógrafo sr. Laplaige fotografou a fachada do prédio com um Batalhão de Crianças à sua frente. (GOODWIN JUNIOR, James Willian. **Cidades de papel: Imprensa, progresso e tradição**. Diamantina e Juiz de Fora, MG (1884-1914). Tese apresentada ao PPG em História da FFLCH-USP, 2007. Thomas Draper, foi executivo americano da companhia Hanna Co. e fotógrafo amador que acompanhava, eventualmente, Assis em suas saídas fotográficas pelos garimpos da região (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 19/02/2017). O engenheiro americano Christie Marshall Spangler chegou no Brasil em 1905 e foi incumbido de fazer uma expedição pesquisadora na região de Diamantina, onde construiu a primeira draga no rio Jequitinhonha.

Diamantina e demarcar para o IPHAN a área para tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade; [...] descobrir cada reforma de casarão para vigiar, teimar, brigar, como guardião do precioso acervo arquitetônico, e não deixar, com apoio de um João Costa, ser descaracterizado; [...] (HORTA, 2008)¹⁰³.

Entre as personalidades com quem Horta teve contato, destacam-se o intelectual Curt Lange, a quem ajudou a garimpar partituras da música colonial mineira na cidade; o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, filho de Rodrigo M. F. de Andrade, de quem foi assistente em filmes rodados na região e de quem voltaremos a falar no próximo capítulo; e os também cineastas Roberto Santos e Schubert Magalhães a quem Horta mostrou lugares e costumes característicos do Vale do Jequitinhonha¹⁰⁴. Em meados da década de 1940, Horta acompanhou o pintor Alberto da Veiga Guignard pela cidade, levando-o a recantos de Diamantina para que este pudesse desenhar. Assis fez também um interessante retrato do pintor em seu estúdio¹⁰⁵ (HORTA, 2008). No retrato de meio corpo, Guignard (figura 28) mostra-se de frente e com o olhar fixo na objetiva da máquina fotográfica, destoando da maioria das fotografias de meio corpo feitas por Horta nesse período e se assemelhando às fotografias 3x4 de identificação, o que nos faz conjecturar que, por ser a fotografia de um pintor reconhecido, o fotógrafo optou por apreender o instante de maneira mais fiel possível, registrando inclusive o olhar direto do pintor, além das características faciais que mostravam as cicatrizes decorrentes da cirurgia reparadora de fenda labial, conhecida por lábio leporino, pela qual o artista havia passado na infância. O retrato feito por Horta se parece bastante com o auto retrato feito pelo artista em 1940 (figura 29) o que pode sugerir também que a pose frontal e o olhar direto tenha sido uma opção do próprio retratado.

Era comum que, intelectuais ligados ao SPHAN, quando em visita de trabalho ou férias, fossem recebidos e ciceroneados por Assis Horta em Diamantina. Fazem parte

Spangler trouxe os primeiros negativos em celuloide e máquinas Kodak (novidades na época) para Diamantina e tinha um laboratório para a revelação desses negativos. Durante o tempo que ficou na cidade fez cerca de duas mil fotografias que se transformaram em um diversificado documento sobre as pessoas e lugares do Vale do Jequitinhonha nas primeiras décadas do século XX (entrevistas de Isnard Horta concedidas ao autor em 19/02/2017 e 27/02/2017).

¹⁰³ Texto **Assis Horta: noventa anos de imagem e história diamantinas**, disponível na íntegra, na seção *Anexos*.

¹⁰⁴ Francisco Curt Lange (1903-1997) foi educador, pesquisador e animador cultural. Nasceu na Alemanha, veio para a América do Sul em 1923 e, pouco depois, naturalizou-se uruguaio. Foi um dos principais responsáveis pelo avanço da musicologia latino-americana e especialmente pelo desenvolvimento da musicologia histórica brasileira. Disponível em: <https://curtlange.lcc.ufmg.br/pguia_pgs/pguia03.htm>. Acessado em 21/02/2017.

¹⁰⁵ Guignard pintou em meados da década de 1940 uma série de paisagens mineiras que incluía Belo Horizonte, Ouro Preto, Sabará e Diamantina. (PALARES, Taisa Helena Pascale. **Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard**. (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2010, p. 32). Mais tarde, em 1960, os desenhos feitos por Guignard ilustrariam a primeira edição do livro **Passeio a Diamantina**, de Lúcia Machado de Almeida, primeiro livro de uma trilogia que além de Diamantina também contemplou Sabará e Ouro Preto. Disponível em: <<http://www.editoraufmg.com.br/pages/obra/119/passeio-a-ouro-preto>>. Acessado em 04/04/2017.

dessa lista gente como Rodrigo M. F. Franco, Sylvio de Vasconcellos e Judith Martins.

Em correspondência datada de 8 de agosto de 1950, Vasconcellos escreveu:

Ainda impressionado por todas as suas atenções para conosco em Diamantina, não posso deixar de renovar a vocês todos os mais sinceros agradecimentos pelo agradável que tornaram a minha estadia aí. Evidentemente, esses agradecimentos, devem ser estendidos, com louvor, a sua senhora, pelo esplendido jantar (VASCONCELLOS, Sylvio. Carta de 08/08/1950. Belo Horizonte. Acervo Assis Horta).

Além de arquitetos e pesquisadores do SPHAN, também foram acompanhados por Assis Horta em andanças por Diamantina, escritores, poetas, pintores, jornalistas, cineastas, atores e atrizes que, invariavelmente, eram recebidos pela família do fotógrafo para um almoço ou jantar¹⁰⁶.

2.3 ASSIS: UM FOTÓGRAFO AMBULANTE

Assis Horta percorria a região de Diamantina oferecendo os seus serviços fotográficos. Mesmo mantendo o estúdio no centro da cidade, fazia viagens carregando seu equipamento até as localidades mais distantes do município permitindo assim que o cliente pudesse fazer seu retrato e o de seus familiares. Esse tipo de serviço sempre foi oferecido em pequenas cidades e localidades rurais do interior do Brasil e remonta a prática dos fotógrafos itinerantes, também conhecidos como fotógrafos ambulantes, que frequentaram os rincões de Minas desde a última metade do século XIX. Segundo Kossoy (2002), entre os anos de 1840 e 1849, pouco mais de 30 retratistas exerciam a função de fotógrafo no país. Pelo mapeamento dessa década, podem-se perceber os nomes de franceses, ingleses (ou norte-americanos), alemães, suíços etc., além de outros anônimos, provavelmente também estrangeiros. As fotografias mais comuns executadas por esses profissionais eram as vistas das fazendas e os retratos familiares. Foi também um estrangeiro quem introduziu a fotografia em Minas Gerais. Pelas mãos do retratista francês Hypolito Lavenue, em 1845, iniciou-se a difusão da técnica na região, feita principalmente pelo deslocamento de fotógrafos retratistas entre as cidades de Minas, inaugurando a chamada itinerância fotográfica¹⁰⁷ (ARRUDA, 2013).

Um importante momento ocorreu quando foram feitas as primeiras fotos retratando paisagens mineiras, publicadas no livro *Doze horas em diligência – Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, do fotógrafo alemão da casa imperial, Revert Henrique

¹⁰⁶ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18/02/2017.

¹⁰⁷ Notícia veiculada no jornal **Recreador Mineiro**, de Ouro Preto (Apud ARRUDA, 2013).

Klumb, que realizou, em companhia com D. Pedro II, a viagem inaugural da Estrada União e Indústria¹⁰⁸. Editado em 1872, o livro é um raro exemplo ilustrado com fotos no século XIX no Brasil. A obra hoje é considerada o primeiro guia de viagens do país (KOSSOY, 2002).

Os deslocamentos dos fotógrafos retratistas entre as cidades do estado era comum pois a demasiadamente longa estadia do fotógrafo em uma mesma praça esgotava a demanda de trabalho, levando-o a procura de novos clientes em outras paragens. Era necessário não só encontrar pessoas interessadas em serem fotografadas, como também em condições de pagar pelos serviços prestados (ARRUDA, 2013)¹⁰⁹. Arruda julga que deveria ser muitíssimo trabalhosa a tarefa de transitar entre as cidades de Minas. Além dos caminhos difíceis, havia o trabalho pesado da montagem e desmontagens do *atelier*. Com a chegada das ferrovias no estado, a locomoção ficou um pouco mais fácil, mas devido à imensidão do território e à pequena fração territorial atendida pelas estradas de ferro, muitos caminhos ainda foram percorridos em lombos de mulas e carruagens (ARRUDA, 2013).

O autor confirma tal situação, citando a correspondência trocada entre o fotógrafo itinerante Antonio de Souza Bentim e Militão Augusto Azevedo. Bentim convida Militão, em 1886, para trabalhar em conjunto em Minas Gerais. Militão responde que devido à pobreza do estado de Minas, à pouca oferta de transporte ferroviário e ao tempo gasto nas viagens, preferia declinar do convite. Arruda admite que mesmo que a fotografia representasse um ícone da modernidade, em Minas Gerais ela teve que se expandir principalmente “usando os meios de transporte tradicionais” (MILITÃO *apud* ARAUJO, 2006, s/d, p. 122-123).

Arruda (2013) identifica dois tipos de itinerância na região. Um primeiro tipo seria aquele em que o fotógrafo estava de passagem pelo estado e poderia, eventualmente, voltar outras vezes, mas mantinha *atelier* na cidade onde residia, em outro estado como o Rio de Janeiro, por exemplo. Dentro desse tipo, ainda havia aqueles que se dividiam

¹⁰⁸ Livro digitalizado disponível na Biblioteca Digital Luso-Brasileira em: <<http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/47137>>. Acessado em 12/08/2015.

¹⁰⁹ Arruda (2013) argumenta que, em conjunção com o que é realizado em outros países, o estudo regionalizado, além das visões gerais, permite que especificidades sejam tratadas e que contribui “para que, em um processo de retroalimentação, as abordagens gerais tomem mais fôlego e se pautem em dados novos e mais consistentes”. A partir de fontes jornalísticas, anúncios e textos críticos, o pesquisador traçou um panorama, ainda que incompleto, segundo o autor, da trajetória profissional dos primeiros retratistas, como eram chamados os fotógrafos itinerantes, pelo interior do estado de Minas Gerais em fins do século XIX. Serão esses fotógrafos, aqueles que levarão aos rincões mineiros, a novidade tecnológica que moldará a percepção daquele povo distanciado da cultura visual vigente nos grandes centros como o Rio de Janeiro e São Paulo. Em um levantamento primoroso, o pesquisador elencou fotógrafos e estabelecimentos fotográficos e mapeou, entre 1845 e 1900, a trajetória daqueles profissionais.

entre duas cidades somente, como foi o caso de Otto Hees, que oferecia seus serviços em Petrópolis (RJ) e Juiz de Fora (MG) e ainda aqueles que tiveram incursões pontuais como foi o caso de Marc Ferrez. Um segundo tipo de fotógrafo itinerante foi aquele que se estabelecia em uma cidade importante do estado e a partir dali viajava pelas localidades menores e mais distantes¹¹⁰.

Mesmo após a virada do século, a itinerância fotográfica não foi abandonada pois os fotógrafos/retratistas continuaram a viajar em busca de novas oportunidades de trabalho:

A itinerância continuou a ser importante tanto para o fotógrafo como para a população que queria ter seu retrato, que desejava o registro de algum momento significativo de suas vidas. Contudo, com as modificações técnicas ocorridas na fotografia, a partir de meados de 1880 em diante, o fotógrafo teve facilitado o seu trabalho na medida em que as câmeras foram se tornando mais compactas e suas chapas fotográficas mais sensíveis e simples de usar. Tudo ficou mais leve, portanto, mais fácil para carregar (ARRUDA, 2013, p. 27).

Conforme a tipologia de Arruda, a itinerância de Horta corresponde ao segundo tipo ou seja, àquela em que o fotógrafo atendia, a partir de uma cidade maior e mais importante, a região que o circundava. O fotógrafo tanto podia ficar restrito aos bairros mais próximos, como chegava a percorrer grandes distâncias dentro do município e fora das fronteiras dele, abrangendo boa parte do norte de Minas, e voltando sempre para seu estúdio em Diamantina.

Nas visitas às localidades próximas, Horta usava como chamariz para os filhos dos clientes uma pequena carroça puxada por um carneiro. A estratégia não era, contudo, uma novidade, pois, como tantas outras ideias de poses e cenários, também o uso de animais nas fotografias remonta às fotos da elite do final do século XIX. Podemos confirmar a prática ao comparar as fotografias (figura 30 e 31) feitas por

¹¹⁰ Arruda (2013) registrou a presença dos seguintes fotógrafos/retratistas em Diamantina até a virada do século: Francisco Manoel da Veiga, estabelecido à rua Macau de Baixo, em frente ao hotel, primeiramente com o Atelier Nova Photographia, de 1868 a 1870 e depois com o estabelecimento, divulgando o sistema *Crozat*, em 1872; José Faustino de Magalhães Castro, estabelecido à rua do Amparo, n. 32, em 1870; Carlos Lotti, em 1876; João José Leal, em 1887; José Gallotti (Retratista Gallotti/Photographia Artística Ítalo-Braziliiana/Atelier Photographico), estabelecido à rua São Francisco, em 1888 e 1889; Carlos Beck (Atelier Photographico) estabelecido à rua Guttemberg, em 1896; Emílio Rouède e Delphim Câmara, em 1896; Vitorino do Prado, em 1896 e Arthur Napoleão (Photographia Instantânea), em 1900. Entre os nomes citados, Arruda (2013) destaca como “um dos fotógrafos que nos permite traçar com mais detalhes a prática da itinerância fotográfica” o retratista Francisco Manoel da Veiga. Eclético e empreendedor, além dos retratos tradicionais, fez retratos em grandes formatos, miniaturas para medalhas, vistas panorâmicas e fotografou índios do vale do Mucuri. Sobre ele o pesquisador escreveu: “É um dos fotógrafos que mais publicou anúncios nas décadas de 1860 e 1870. Ele se notabilizou pela introdução do sistema *Crozat* na província. O sistema foi levado pelo fotógrafo a Ouro Preto e a Diamantina. [...]”. De acordo com Arruda, é bem documentado nos anúncios em jornais locais os comunicados da chegada ou da retirada dos fotógrafos das localidades visitadas.

Horta na década de 1940, com a foto do pequeno Pedro II e seus irmãos (figura 32), feita por Marc Ferrez, em 1883.

As fotografias de crianças eram muito solicitadas, garantindo a Horta bom retorno financeiro. Mesmo em situações em que a inclusão da charrete poderia criar dificuldades, o fotógrafo dava um jeito de manter as crianças descontraídas e obter um bom resultado. Prova da importância de tais fotografias para Horta é o fato de ele manter até hoje em seu estúdio a carroça usada naqueles tempos: “é eu tenho a coisa até hoje”, refere-se, rindo de seu instrumento de trabalho¹¹¹. Sobre o assunto, Isnard Horta escreveu que o pai estava habituado a “ter sempre um carneiro em casa a se confundir com as crianças...” (HORTA, 2008).

A habilidade em lidar com crianças facilitava o trabalho do fotógrafo. Um bom exemplo pode ser constatado na foto em que várias delas foram fotografadas relaxadas e sorridentes (figura 33). A fotografia foi feita em meados da década de 1940 e, segundo Horta, ao fotografar o grupo bastante grande, ele teve que se afastar para enquadrar todo mundo. Tropeçou e acabou se desequilibrando desajeitadamente. As crianças riram da trapalhada e o fotógrafo conta até hoje o ocorrido: “apertando a trave, eu caí, todos riram. Quarenta meninos lá”¹¹². O resultado é o registro de um grupo descontraído bem diferente da maioria das fotografias da época, que exigiam a seriedade como uma atitude a ser tomada pelos fotografados, imposição esta que não excluía as crianças.

Fazer fotografias dos pequenos clientes quase sempre era uma coisa divertida e Horta tem boas histórias sobre isso. A não ser que a encomenda fosse de um registro mais tradicional. Na figura 20 podemos conferir esse tipo de fotografia, em que as crianças, filhos de garimpeiro, estão sérias e em poses que remetem à lógica de representação típica dos estúdios da época. A composição é tradicional e a distribuição das personagens bastante estudada. Crianças maiores ao fundo e as menores na frente. A caçula com um vestido de cor mais escura está sentada na única cadeira que compõe o cenário que se completa pela parede da casa simples ao fundo. O fotógrafo sempre dava um jeito de distribuir as pessoas de acordo com a cor da roupa, nunca deixando que cores próximas dificultassem a visibilidade da foto. Nesse caso, a pequena menina ao centro foi cercada pelos irmãos de roupas brancas, a maioria deles fazendo contraste com a barra mais escura pintada na parede. A única exceção fica por conta do irmão

¹¹¹ Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24/05/2014.

¹¹² Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24/05/2014. Essa mesma história foi relatada por Eustáquio Neves no documentário **Assis Horta: o guardião da memória**, de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qxFa2EKEWxc>>. Acessado em 23/02/2017.

mais velho ao centro da foto, já destacado dos outros pela altura. É perceptível na fotografia o truque usado por Horta para formar a tradicional composição triangular. O chapéu que o menino maior segura, em uma pose forçada para a sua direita, preenche e compensa a ausência de mais uma criança que comporia a dupla à direita da menina sentada na cadeira. O fotógrafo consegue assim o equilíbrio desejado.

Os serviços de Horta eram solicitados também quando ocorria a morte de crianças ainda na primeira infância, situação muito comum naqueles tempos na região. A família contratava o fotógrafo para fazer a última lembrança e este se esmerava para fazer o melhor retrato possível do “anjinho”¹¹³. Nesse tipo de fotografia, tanto podia ser registrado apenas o pequeno defunto como também os parentes como pais e irmãos. Na fotografia feita por Horta (figura 34), única do gênero divulgada até o momento, podemos verificar o pequeno caixão sobre a mesa sendo observado por um menino, totalmente de perfil. Esta pose, do provável irmão da falecida, pode ser considerada fora dos padrões das fotos do gênero, pois geralmente nas fotografias de anjinhos, os parentes ficavam voltados para a frente em poses sérias, reverentes e compenetradas como podemos verificar nas fotografias feitas por Chichico Alkmim (figuras 35 e 36). Podemos observar que a foto de Horta, em relação às duas outras feitas por Alkmim, tem muito mais contrastes de claro e escuro, principalmente no que se refere ao rosto da menina morta. A luz que entra pela esquerda ilumina delicadamente o ambiente criando sombras e relevos que reforçam a ideia de que algo trágico aconteceu ali. Já nas duas fotografias feitas por Alkmim, a luz incide diretamente sobre os pequenos caixões banhando os corpos vestidos de branco, tornando difusas as poucas sombras, não criando volumes nos rostos e dando a sensação de leveza iluminada que remete a algo etéreo e sagrado – são pequenos anjos retratados. As fotos de Alkmim nos parecem mais reconfortantes se comparadas com aquela feita por Horta, em que os contrastes de claro e escuro e o enquadramento escolhido registram o fato ocorrido, humanizando e destacando a triste realidade – a criança está morta. A fotografia é estruturada geometricamente: as linhas horizontais da mesa onde repousa o corpo e a linha superior

¹¹³ A fotografia do tipo *le dernier portrait* (último retrato) ou *post-mortem* remonta à França da segunda metade do século XIX. Esse gênero fotográfico seguia uma antiga tradição de retratar os mortos originária nas máscaras mortuárias e continuada na pintura honorífica europeia. Grandes personalidades como Vitor Hugo e Pedro II, por exemplo, tiveram seu último retrato feito por Felix Nadar. A tradição foi trazida para o Brasil pelos imigrantes europeus e se difundiu primeiramente entre as classes mais abastadas. Com a popularização da fotografia a prática chegou aos mais pobres e foi bastante comum nas primeiras quatro décadas do século XX, se mantendo principalmente no interior do país, onde fotografias de crianças e jovens mulheres eram as mais comuns. (SOARES, Miguel Augusto Pinto. “Os retratos mortuários do Rio Grande do Sul e sua origem europeia: prática de fotógrafos imigrantes” in: **Representações da morte: fotografia e memória**. (Dissertação de mestrado) PPG História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUC-RS, 2007, p. 63-79).

da tampa do caixão fatiam a imagem em três pedaços. Estas linhas contrabalançam com a figura estática do menino que olha em direção da falecida. A opção pelo registro menos místico e mais realista é facilmente percebida. Podemos presumir que aqui Horta tenha se utilizado das normas ditadas pelo SPHAN, já que uma das regras a ser seguida pelos fotógrafos do Patrimônio era aquela que determinava que objetos claros deveriam ser destacados em relação ao fundo e que a iluminação deveria salientar os detalhes. Para os técnicos e intelectuais do instituto, todos os recursos fotográficos deveriam estar a serviço do registro mais fiel possível da realidade.

Vailati (2006) discorreu sobre a prática de fotografar anjinhos no Brasil, usando as representações de crianças mortas que compõem a coleção do Museu Paulista da USP. Entre as fotografias citadas pelo pesquisador, estão algumas feitas por Militão nas duas décadas finais do século XIX. Segundo Vailati, a importância dada a esse tipo de fotografia originou-se na crença de que a criança morta prematuramente estava com a salvação garantida e por isso adquiria poderes para interceder junto aos santos em favor de seus parentes. Em função dessas prerrogativas, os familiares esforçavam-se para proporcionar à criança morta “uma série de procedimentos julgados indispensáveis, preocupação que atinge por sinal, até aqueles que, devido a suas carências materiais, não deixam de surpreender ao demonstrarem tal desassossego” (VAILATE, 2006, p. 53).

Vailati (2006) citando Mauad¹¹⁴ observa que fotografias de pessoas mortas eram comuns nos álbuns de famílias da elite carioca durante o Império, em especial as fotos de crianças. A explicação para o fato estaria na crescente valorização dos sentimentos familiares do qual a fotografia se tornara suporte privilegiado. Quando acontecia a desafortunada morte logo nos primeiros meses de vida, tentava-se remediar a dor na contratação de um fotógrafo para fazer o último registro daquele ente tão querido¹¹⁵.

As fotografias de anjinhos também foram citadas por Santos (2015, p. 176-177) como “evidência da morte na fotografia de Chichico Alkmim que denunciava a presença do catolicismo popular existente na cidade episcopal” e confirma, portanto, que essa tradição não poderia ser abandonada pelo dedicado e devoto católico Assis Horta.

Futuramente, quando o acervo de Horta estiver catalogado e aberto a novas pesquisas, mais fotografias *post-mortem* poderão ser estudadas, confirmando ou não a

¹¹⁴ MAUAD, Ana Maria. *A vida das crianças de elite durante o império*. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1999.

¹¹⁵ Mesmos os mais pobres não poupavam esforços para garantir um funeral digno à criança morta que, por estar adequadamente vestida, de anjo ou de algum santo de devoção da família, poderia beneficiar-se ao chegar no paraíso. Além da mortalha branca, uma coroa e flores completavam o aparato desses funerais (VAILATI, 2006).

preponderância das regras do SPHAN sobre elas. É importante enfatizar, no entanto, que a fotografia de Horta não é devedora somente dos *carte de visite* e das tradições da fotografia de estúdio oitocentista, mas também de todo um histórico que remete aos fotógrafos itinerantes e às tradições católicas e culturais presentes no interior do estado de Minas Gerais. Uma possibilidade a ser considerada é que a obra fotográfica de Horta seja uma junção sutil entre a tradição e os valores modernistas nacionalistas defendidos pelos intelectuais do SPHAN.

2.4 SOB O OLHAR DE CHICHICO ALKMIM

As fotografias dos operários, objeto desse estudo, foram tentativas de construção de realidades com o objetivo de corresponder a um modo de percepção social burguês. Pobres em roupas e poses elegantes, deslocados para o ambiente fotográfico, constroem juntamente com o fotógrafo essa nova realidade. Os registros feitos por Militão em fins do século XIX e, em Diamantina a partir de 1910, por Chichico Alkmim e Horta, comprovam que os negros e mestiços sempre tiveram a fotografia social como lugar onde gostariam de se verem representados. Possivelmente a sorte no garimpo proporcionou que o sonho se realizasse para muitos deles, logo nos primeiros anos do século XX. Mas foi sem dúvida a garantia de direitos trabalhistas e a possibilidade de uma vida melhor o que motivou operários a procurar o estúdio *Photo Assis* na década de 1940.

Horta fez a interpretação do real circunstanciada por diversos fatores sociais que vão desde a herança dos cânones da fotografia oitocentista, passando pela situação de exclusão que afetava ex-escravos, seus descendentes e as camadas mais pobres da população. Tudo isso amalgamado pelas políticas públicas e sociais implantadas por Getúlio Vargas a partir dos anos 1930. A conexão entre as fotografias de Horta e seus referentes anteriores fica mais perceptível em relação à obra de Chichico Alkmim, o que não significa, no entanto, que esta seja sua única ascendência.

De uma geração anterior a de Assis Horta, Francisco Augusto Alkmim (1886-1978), mais conhecido como Chichico Alkmim era filho de proprietários rurais e irmão de José Maria Alkmin, ministro da Fazenda de Juscelino Kubitschek e vice-presidente da República do marechal Castello Branco (SOUZA; FRANÇA, 2005). Foi durante as três primeiras décadas do século XX o fotógrafo mais importante de Diamantina e, sem dúvida, referência para Assis Horta. Segundo Santos (2015), na primeira década do

século XX, Alkmim aprendeu a fotografar com o Padre Manoel Gonzales e também com Francisco Theodoro Passig – ou com seu irmão João Passig –, possivelmente a partir de 1902, época em que os irmãos fundaram a empresa *Photographia Alemã* e se estabeleceram em Belo Horizonte¹¹⁶. Em livro biográfico lançado em 2015, além das referências citadas por Santos (2015), os autores Souza e França (2005) também incluem Iginio Bonfioli como fonte de aprendizado de Alkmim no período em que este esteve estabelecido na nova capital mineira. É importante salientar que no aprendizado se mesclaram tanto antigas tradições – como a estética dos ateliês do século XIX herdadas via irmãos Passig –, como também novas ideias vindas por intermédio de Bonfioli, este último ligado ao Gabinete Fotográfico e à Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), grupo que ficou encarregado de registrar fotograficamente a construção de Belo Horizonte, a primeira cidade planejada do Brasil¹¹⁷.

Há muito tempo a fotografia tinha deixado de ser desconhecida em Minas Gerais. Afinal, até mesmo pequenas vilas recebiam a visita de um fotógrafo itinerante. Superadas as primeiras expectativas, a fotografia passou a ter importância também em outras funções além do retrato. Com o objetivo de substituir com a máxima eficiência a lentidão e subjetividade dos desenhistas, os registros fotográficos passaram a ser utilizados, desde a virada do século, nas atividades ligadas à engenharia. Segundo Turazzi, a fotografia já “fazia parte do ‘perfil tecnológico’ dos engenheiros” e por outro lado, os fotógrafos, percebendo a demanda, tinham se especializado nesse tipo de documentação desde a última década do século XIX (TURAZZI, 1999 *apud* BARTOLOMEU, 2003, p.40).

O desenvolvimento da fotografia ligada a construção de Belo Horizonte, segundo Bartolomeu (2003), revela as funções sociais exercidas pela imagem fotográfica no começo do século XX. Para a pesquisadora, a Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) pretendia cumprir com a missão, comum no século XIX, de registrar grandes obras de engenharia ao mesmo tempo em que garantiam a documentação que serviriam de “atestados visuais” e acompanhariam relatórios sobre o andamento das construções. Outra função importante foi deixar registros sobre o que estava condenado a

¹¹⁶ Antes de se fixarem em Belo Horizonte os irmãos Passig desenvolveram atividades fotográficas itinerantes por cidades de São Paulo (Franca e Ribeirão Preto) e de Minas Gerais (São João Del Rei, Campanha e Juiz de Fora) desde o ano de 1880 (KOSSOY, 2002; CHRISTO, 2000 e ARRUDA, 2013 *apud* SANTOS, 2015).

¹¹⁷ Alkmim, de acordo com Souza e França (2005), obteve as primeiras informações sobre fotografia com o Padre Manuel Gonzales ainda quando morava em Caetemirim (MG) e com os Irmãos Passig em Belo Horizonte. Alkmim teria aprimorado seu aprendizado em rápida passagem pelo estúdio do conceituado fotógrafo Iginio Bonfioli também em Belo Horizonte. Além dessas experiências, segundo os autores, Alkmim também obtinha informações em manuais, dentre eles o **Manual Prático de Photographia**, de Adalberto da Veiga, editado em 1910.

desaparecer como as ruas e construções do antigo vilarejo Curral Del Rei para as gerações futuras¹¹⁸ (BARTOLOMEU, 2003, p. 38).

Quanto às fotografias produzidas, em sua maioria eram vistas urbanas, tomadas de pontos estratégicos privilegiando os planos gerais, os chamados “panoramas” que nada mais eram do que uma sequência de fotos montada. Algumas fotografias, no entanto, registraram prédios específicos, como foi o caso da antiga Igreja Matriz. Em número muito reduzido, foram feitas fotografias de membros da Comissão. As vistas compuseram álbuns que foram bastante divulgados nos anos seguintes¹¹⁹ (BARTOLOMEU, 2003).

A nova capital atraía gente empreendedora de todos os tipos e lugares e dentre tantos que chegaram em 1904, estava o italiano Iginio Bonfioli (1886-1965), um dos pioneiros da fotografia e do cinema em Minas Gerais¹²⁰. Alkmim frequentou, provavelmente como empregado, ainda nos anos 1920, o respeitado *Photographia Art Nouveau* (BORGES, 2006, p. 237 *apud* CAMPOS, 2008). Mesmo que tenha trabalhado por pouco tempo no estabelecimento, Alkmim, possivelmente, teve ali a oportunidade de aprender novas técnicas com o mestre-fotógrafo Bonfioli, um dos mais inovadores da sua época.

De volta ao Vale do Jequitinhonha, Alkmim resolveu se estabelecer em Diamantina, fundando em 1913 seu próprio estúdio fotográfico. O fotógrafo registrou os eventos que marcaram os primeiros anos do século XX na região como a chegada dos Correios e Telégrafos, em 1905, e também a inauguração de escolas, a modernização da cidade centenária com o calçamento de ruas, a chegada da luz elétrica e da rede de água potável. Registrou também a sociedade local e os eventos públicos até meados da década de 1940. Provavelmente, por questões de saúde, passou a produzir fotografias

¹¹⁸ A criação desse gabinete fotográfico dentro da estrutura da Comissão Construtora demonstrava a importância da fotografia e dos processos fotográficos no modo de trabalho adotado pelos construtores. Na primeira fase da CCNC, as fotografias não traziam a assinatura dos seus autores, mas na segunda etapa podem ser encontradas fotografias assinadas por João Salles e Raimundo Alves Pinto, além de outros como Michel Dessens, Adolpho Radice, Alfredo Camarate e Francisco Soucasaux. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/30p37.pdf>>. Acessado em 12/08/2015.

¹¹⁹ Um bom exemplo de espírito empreendedor foi o português Francisco Soucassaux que chegou a Belo Horizonte em 1894, atraído pelas oportunidades na nova capital. Foi muito bem-sucedido como fotógrafo e, principalmente como construtor. Em 1902, quatro anos após a inauguração de Belo Horizonte, produziu os primeiros *bilhetes-postais*, ou cartões postais, que mostravam edifícios públicos e vistas da nova cidade. Os postais feitos por ele se tornaram grande sucesso de vendas e serviram de ensaio para o grande projeto do fotógrafo: o **Álbum do Estado de Minas**, que pretendia superar os feitos para São Paulo e Pará (BARTOLOMEU, 2003).

¹²⁰ Iginio Bonfioli nasceu em Negrar, perto de Verona na Itália, em 1886. Veio com a família para o Brasil, aos 11 anos de idade, para morar em São Paulo. Em 1904, muda-se para Belo Horizonte onde exerce diversos ofícios até se decidir pela fotografia. Estabelece-se como fotógrafo profissional em 1912. Em seu *Foto Bonfioli*, além dos serviços tradicionais de fotografia, também consertava aparelhos, copiava e revelava filmes. A partir de 1918, Iginio começou a fazer pequenos documentários e daí em diante o cinema se tornou sua principal atividade. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/iginio-bonfioli/>>. Acessado em 12/08/2016.

apenas em seu estúdio a partir dos anos 1940 e se aposentou definitivamente por volta de 1955 (SANTOS, 2015).

Seu Ateliê era em sua própria casa no Beco João Pinto onde, em um cômodo arejado por duas grandes janelas – que o ajudavam a controlar a luminosidade –, havia uma mesa e um grande espelho. Ao fundo, sustentados por uma viga se acomodavam os painéis que lhe serviam de cenário nas fotografias. O ambiente era completado por pedestais, mesinha, cavalinho de madeira e outros objetos que ficavam disponíveis para que o freguês escolhesse o que compor sua fotografia. O laboratório ficava na parte de trás da residência e não passava de um pequeno quarto iluminado por uma claraboia feita com vidros vermelhos. Trabalhava com uma máquina fole 13x16. Para a compra de material o fotógrafo, era obrigado a viajar para São Paulo ou Rio de Janeiro. De Belo Horizonte para Diamantina, os insumos chegavam em lombo de burro. Essa rotina perdurou até 1914, quando foi inaugurada a estrada de ferro. Na década de 1930, Alkmim passou a comprar boa parte do material que precisava no *Foto Werneck*, estabelecimento que seria adquirido, no final da década de 1930, por Assis Horta (SOUZA; FRANÇA, 2005).

Santos (2015) afirma que Alkmim utilizou as chamadas placas secas, negativos de vidro emulsionado com nitrato de prata que eram compradas prontas para uso e exigiam poucos segundos de exposição. O negativo de vidro, de até 13 x 18 cm de tamanho, depois de retirado da máquina, era revelado, fixado e lavado.

O laboratório (também chamado de quarto escuro) nos fundos da casa de Alkmim era bastante simples. Composto de uma bancada com três banheiras (uma com revelador, outra com água e a última com fixador) e uma balança para pesar os produtos químicos. O ambiente era iluminado com luz natural que entrava por uma claraboia feita com vidro vermelho. Havia também uma pia para lavar os negativos e as cópias. Nos negativos que necessitassem de retoque, o fotógrafo passava um líquido chamado *matolém*. O processo de ampliação das fotografias era bastante rústico: “colocava-se um papel virgem sob o negativo e estes dentro de um chassi, eram levados para a exposição, utilizando um fecho de luz do sol proveniente de um pequeno buraco na janela. O laboratório permanecia durante o tempo do trabalho com luz vermelha” (SOUZA e FRANÇA, 2005, p. 101-103).

Horta era amigo de Alkmim e chegavam a conversar, entre outros assuntos da vida cotidiana, sobre o trabalho que ambos exerciam. Segundo Isnard Horta, “As famílias se conheciam. Seu Chico gostava de meu pai e o chamou para batizar o filho

José Alkmim¹²¹. Foram, portanto, compadres (figura 37). Apesar da boa relação, não trabalharam juntos¹²². Como dito anteriormente, Alkmim comprava insumos no *Photo Assis* desde que esse ainda pertencia à Celso Werneck e, entre os compadres, chegavam a ter trocas de material químico quando faltava para um ou para o outro. Mas segundo Horta, nunca trocaram informações ou dicas. O velho fotógrafo não tinha interesse em mostrar seus truques de laboratório. Nas palavras de Assis: “ele tinha uma coisa interessante, ele nunca me mostrou seu quarto escuro [...] eu perguntava: hoje tem chapa lá secando?... e tal...”, mas Alkmim não se interessava em lhe revelar nenhum segredo profissional, o que é bastante compreensível num mercado tão competitivo como era aquele¹²³.

Mesmo que não tenha dito ou mostrado como era seu processo de revelação, podemos pressupor que são nas imagens de Alkmim, que circulavam pela cidade naquela época, em álbuns de família e em fotos de jornais, que o jovem fotógrafo Assis Horta teve seus primeiros exemplos a serem seguidos, certamente não os únicos. Seu aprendizado inicial foi com o fotógrafo Celso Werneck, e este lhe passou os preceitos básicos da profissão, mas como não se tem notícia da sobrevivência do acervo de Werneck, não é possível garantir qual o tipo de fotografia ele criava e a influência destas sobre o trabalho de Horta. Outra possibilidade de aprendizado pode ter acontecido quando Horta comprou o acervo fotográfico de Paul Laplage, provavelmente outras fotos de estúdio lhe caíram nas mãos e possivelmente essas imagens também lhe serviram de inspiração, mas como esse conjunto ainda não está disponível para pesquisa, pois integra o acervo particular de Horta em Belo Horizonte, não se pode confirmar tal suspeição no momento¹²⁴.

Outro fator que fortalece as suposições sobre o impacto das fotografias de Alkmim sobre Assis Horta é que o primeiro foi, segundo Santos (2005), o principal fotógrafo de Diamantina entre a década de 1910, ano de sua mudança para a cidade, até 1955, o ano de sua aposentadoria¹²⁵. Por outro lado, Horta, que começara a trabalhar profissionalmente nos primeiros anos da década de 1930, estava no auge da sua

¹²¹ Em algumas cartas enviadas da Europa, Assis Horta cita José Alkmim. Na carta enviada de Roma, em 18/05/1954, o fotógrafo pergunta sobre o casamento do afilhado e demonstra muito carinho pelo rapaz (HORTA, 2015, p.41).

¹²² Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 17/12/2016.

¹²³ Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24/05/2014.

¹²⁴ Episódio relatado no capítulo 3.

¹²⁵ Santos (2015) afirma que Alkmim fez fotos de Diamantina até 1940, pois em seu arquivo não se encontram imagens de vistas da cidade a partir dessa data. A autora aponta como a provável causa os problemas de saúde que atormentavam o velho fotógrafo. No entanto, entre 1940 e 1955 (data da sua aposentadoria) Alkmim manteve ativo seu trabalho em estúdio se dedicando exclusivamente aos retratos.

produção na década de 1950 quando Alkmim se retirava do mercado. Entre essas datas, foram mais de vinte anos, se consideramos o ano de 1932, data provável das primeiras fotografias 3x4 de Horta, em que os dois fotógrafos trabalharam simultaneamente na mesma região, tornando impossível que o trabalho de um não fosse visto pelo outro.

Em 2015, a família de Chichico Alkmim estruturou uma parceria com o Instituto Moreira Salles (IMS) para catalogar e digitalizar o acervo com mais de cinco mil negativos em vidro, visando a maior divulgação da obra do fotógrafo que registrou todos os estratos sociais de Diamantina no começo do século XX. Como afirmou Sergio Burgi, coordenador de fotografia do IMS, em reportagem ao jornal *O Globo*: “o Instituto deflagrou um projeto em torno da fotografia vernacular não canônica, que não seja apenas dos grandes nomes. O trabalho dialoga com o universo dos estúdios do resto do Brasil, da fotografia da família” (RUBIN, 2016)¹²⁶. Para Burgi as fotografias de Alkmim revelam uma “relação entre fotografia e os universos da cultura”.¹²⁷ Entre as fotos divulgadas pelo IMS na exposição *Chichico Alkmim, fotógrafo* no Rio de Janeiro, inaugurada em 13 de maio de 2017, estão algumas fotografias funcionais de negros (figura 38) e de estúdio (figura 39) o que comprova que as camadas mais pobres em Diamantina, já nas primeiras décadas do século XX, utilizavam os serviços dos fotógrafos com certa regularidade¹²⁸.

As fotografias feitas em estúdio por Alkmim são herdeiras da estética dos *carte de visite* do século XIX que por sua vez são devedoras da tradição do retrato pictórico europeu. Conforme explica Annateresa Fabris (2004a), a busca pela beleza era o ideal a ser atingido pelo fotógrafo e uma exigência dos clientes. Ao conseguir realizar o trabalho a contento, o fotógrafo anulava o indivíduo em favor de um estereótipo social. Ao se reconhecer parte integrante da sociedade anteriormente representada (políticos, artistas, gente do clero e sábios), o cliente se satisfazia. Na fotografia acrescida de acessórios que não faziam parte do seu cotidiano, o fotografado se revestia dos emblemas da classe, pela qual gostaria de ser reconhecido. Segundo a autora “o retrato fotográfico é uma afirmação pessoal, moldada pelo processo social no qual o indivíduo

¹²⁶ Entrevista de Sergio Burgi concedida à Nani Rubin (2016). In. *Chichico Alkmim: vida real nas Gerais. IMS recebe acervo do fotógrafo que registrou o cotidiano em Diamantina a partir das primeiras décadas do século XX; coleção com cinco mil chapas de vidro será catalogada e digitalizada, visando um projeto de fôlego sobre sua obra.* Segundo Caderno. Jornal **O Globo**. Edição de 03/01/2016, p. 3.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/chichico-alkmim/exposicoes-e-eventos>> acessado em 08/05/2017.

está inserido e do qual derivam as diferentes modalidades de representação” (FABRIS, 2004a, p.35).

Embora os manuais divulgassem a necessidade de dar ao modelo um ar de naturalidade e espontaneidade, a pose sempre ficava teatral. Esta encenação acabou por transformar-se em elemento definidor da estética do retrato burguês oitocentista. Segundo Fabris (2004a), a pose entendida como atitude – uma junção de personalidade e estilo –, era utilizada não somente para atender a uma imposição técnica inicial, já que o retratado era obrigado a permanecer imóvel por alguns segundos de exposição diante da câmera, mas também para a fabricação de um corpo social. Era, conforme a pesquisadora explica, um sistema simbólico de representação de um ideal cultural em que: “o indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social”. (BOURDIEU *apud* FABRIS, 2004a, p. 36).

Para Soulages (2010), todo retrato seria construído a partir da encenação e portanto nunca poderia ser prova do real, mas sim uma relação de jogo entre dois polos fundamentais. Não existiria, portanto, uma relação neutra entre fotógrafo e fotografado. O retrato seria o resultado entre o que o retratado acha que é, o que ele quer mostrar e o que o fotógrafo quer que ele mostre, havendo sempre, na construção dessa imagem fotográfica, uma encenação construída, a partir das escolhas feitas pelo fotógrafo. Segundo Fabris (2004a), ao ser posto em um estúdio fotográfico e assumir códigos gestuais e de indumentária, baseados em modelos anteriores, o retratado construía uma imagem teatral e honrosa para si. Seria, portanto, essa imagem construída que lhe conferia uma identidade individual e social.

As fotografias feitas por Alkmim são importantes pois “capturaram o semblante” daquela época como afirmou Sergio Burgi: “toda Diamantina passou por seu estúdio. Ele pegou uma sociedade muito tradicional e retratou esse universo da religião, das escolas, das famílias”¹²⁹. As fotos de negros e mestiços são um capítulo à parte. Salvo novas descobertas, estes são os primeiros registros de fotografia social de negros após as fotos feitas por Militão em fins do século XIX. Eucanaã Ferraz (2017, p. 8) diz que as fotografias de Alkmim são emocionantes e “deixam patente o conhecimento dos recursos técnicos e o completo domínio do *métier* pelo fotógrafo”, que se mantinha

¹²⁹ Entrevista de Sergio Burgi concedida à Nani Rubin (2016). In. *Chichico Alkmim...* Segundo Caderno. Jornal **O Globo**. Edição de 03/01/2016, p. 3.

atualizado e informado por meio de manuais, catálogos de vendas e revistas especializadas em fotografia.

Podemos confirmar a eficiência e o talento do fotógrafo em variadas fotos de estúdio em que Alkmim registrou sérios cavaleiros (figura 40 e 41), senhoras elegantes (figura 42 e 43), duplas amorosas (figuras 44 e 45), senhoritas comportadas (figura 46) e interessantes retratos em grupo (figuras 47). Dentro do estúdio, o fotógrafo registrava datas especiais como o carnaval (figura 48) e a festa do Santíssimo (figura 49). Suas fotos de grupos ao ar livre são um caso à parte, pois revelam o jeito de ser do diamantinense dos anos 1930 e 1940, como o interesse pela leitura de jornais (figura 50) e o hábito de fazer grandes piqueniques (figura 51).

Ferraz (2017) afirma que, inicialmente, Alkmim limitou-se a seguir as regras pré-estabelecidas pela tradição oitocentista, mas que, sem grandes rupturas, foi aos poucos ganhando mais liberdade “além do manuais” e as composições tornaram-se “mais limpas, com soluções mais pessoais” e ainda:

Os fundos pintados passaram a ser usados de maneira mais original, convertidos em elementos intrínsecos à cena; em vez de ambientes narrativos ou, ainda, vagamente literários, criavam agora valores efetivamente plásticos; assim, lagos e céus ganharam qualidade líquida, solar, graças a experimentações com luz e o foco em arranjos sóbrios; a vegetação deixou de aparecer apenas como elemento decorativo, funcionando então como massa de sombra em contraste com a luminosidade que parece realmente vir do fundo, compondo um jogo entre requinte e delicadeza; noutros casos, elementos da pintura surgem desfocados ou reduzidos a manchas que projetam de forma escultural o indivíduo à sua frente. (FERRAZ, 2017, p. 9).

Para o pesquisador, Alkmim desenvolveu em suas fotografias, de maneira equilibrada e simultaneamente, elementos tradicionais e modernos, mesmo que sem abandonar a tradição do século anterior. Um dos fatores para o ótimo resultado conquistado seria, na opinião do autor, a simplicidade resultante de um trabalho sem excessos materiais – já que seu estúdio não dispunha de grandes espaços e nem de mobiliário grandiloquente –, distante portanto da teatralidade excessiva que marca a obra de grandes fotógrafos que provavelmente lhe serviram de referência como por exemplo, a fotografia de Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), mestre da fotografia vitoriana. O autor afirma que possivelmente Alkmim tenha tido a oportunidade de ver reproduções das fotografias do sueco expostas nos ateliês dos fotógrafos estrangeiros que passaram por Diamantina e outras cidades mineiras no começo do século, já que essas imagens se tornaram à época muito populares. Para corroborar tal afirmação Ferraz cita as fotografias de anjos feitas por Alkmim, especificamente a foto de Maria

Bernadeth Alkmim (figura 52), feita em 1926, cuja exploração sentimental e a ausência de naturalidade remetem às fotografias de mesmo tema feitas por Rejlander ainda nos primeiros anos da segunda metade do século XIX (figura 53). Segundo Ferraz, por sua austeridade e elegância, Chichico pode ser comparado ao americano Matheu Brady¹³⁰ outro pioneiro da fotografia famoso por seus retratos de celebridades e políticos:

Assim, no trabalho do mineiro, mesmo quando a encenação esteve direcionada para um discurso mais elevado, há, de modo geral, uma simplicidade que manteve a imagem aos pés do chão; e Chichico sempre obtinha o melhor resultado quando não apenas acatava essa determinação de seu caráter, mas também quando buscava, rumo aquilo que o distinguia. Além disso, harmonizava-se outras tradições, de caráter coletivo, que acabaram por incorporar a fotografia em sua ritualística, como as festas religiosas de origem católica. (FERRAZ, 2017, p. 13).

Segundo o autor, nas fotografias de Chichico nos deparamos com “vestígios materiais do nosso passado” ao mesmo tempo em que constatamos o “tempo lento do fotógrafo revelado em roupas, penteados, em modos e tramas afetivas dos retratados”. Outra característica apontada por Ferraz perceptível nessas fotografias é a imobilidade do fotógrafo, que desempenhou sua profissão basicamente em seu estúdio, saindo poucas vezes para fazer fotografias no mundo exterior e nessas ocasiões “parecia vê-lo encerrado nas paredes do ateliê. Assim, paisagens parecem fundos para os personagens que posam contra os cenários. Tudo parece resumir nessa diferença de escala, como se o olhar do fotógrafo levasse o estúdio para a rua” (FERRAZ, 2017, p. 15).

Ferraz (2017) compara Alkmim à August Sander (1876-1964) que ao desenvolver seu projeto *Os Homens do século XX* buscou a representação fotográfica por intermédio de arquétipos de classe ou profissionais, estabelecendo parâmetros em que o fotografado representava algo além dele mesmo (o empresário, o trabalhador, o marginalizado, o banqueiro etc.). Diferentemente do alemão, os fotografados por Alkmim, segundo Ferraz, não seriam coisa nenhuma além deles próprios. As roupas, penteados e postura que indicam a posição social do retratado apenas os inserem na categoria brasileiros/diamantinenses da época, situando-os sem, no entanto, os igualar.

O fotógrafo August Sander acreditava que por seu imediatismo, a linguagem visual permitiria a comunicação sem barreiras entre as pessoas, superando assim a escrita. Esta

¹³⁰ Matheu Brady (1822-1890) era proprietário de prestigioso estúdio em Nova York de onde saíram alguns dos retratos mais célebres da elite americana durante a segunda metade do século XIX. (HARAZIM, Dorrit. *A fotografia descobre a América. Exposição no MET retrata a Guerra Civil Americana, a primeira narrada do começo ao fim por fotógrafos*. In: Revista **Zum**). Disponível em: <<http://revistazum.com.br/colunistas/a-fotografia-descobre-a-america/>>. Acessado em 02/06/2017.

linguagem universal partia da ideia de que o espírito humano de uma época poderia ser captado pela máquina fotográfica e expressado pela fisionomia¹³¹, trazendo para o retrato, além da imagem congelada, também a mentalidade daquele grupo social (ROSSI, 2009).

Sander (2012) acreditava que a fotografia e seu correspondente em movimento, o cinema, seriam linguagens imagéticas imbatíveis e populares. A prova de tal popularização era comprovada pelo enorme desenvolvimento da fotografia jornalística e do uso, para o bem ou para o mal, daquela tecnologia.

Desde 1910, Sander havia se dedicado a obra *Os Homens do século XX* que se compunha de mais de 500 fotografias do povo alemão, na tentativa de criar uma imagem fisionômica daquele povo e capturar o “semblante” daquela época¹³².

Para o fotógrafo:

[...] Podemos constatar de imediato na expressão do rosto o que a pessoa faz e o que não faz; em seus traços podemos discernir se a pessoa está contente ou angustiada, pois a vida inevitavelmente deixa marcas no rosto. [...] Uma vez que um indivíduo sozinho não faz a história de sua época, embora deixe a sua marca na expressão do tempo e exprima a sua mentalidade, é possível captar a imagem fisionômica de toda uma geração e expressá-la na linguagem da fotografia por meio da fisionomia. Essa imagem da época se tornará ainda mais compreensível se colocarmos em sequência fotos de tipos que representem diferentes grupos da sociedade (SANDER, 2012, p. 170).

August Sander acreditava que fotógrafos seriam capazes de captar a imagem de uma época, expressando-a por meio de suas habilidades e conhecimentos fisionômicos. O fotógrafo acreditava também que, caso a realidade fosse alterada, por exemplo, em fotografias em que pessoas eram vestidas com roupas de outras épocas, não se conseguiria comunicar autenticidade “pois a pessoa do século 20 sempre acabará por dar à fotografia sua expressão correspondente”. Para se evitar a aparência falsa, Sander sugeria aos fotógrafos saber captar o movimento característico, não apenas o rosto do fotografado, mas o que o torna único, seu caráter particular que “refletirá então a fisionomia em sua versão acabada na imagem individual”. (SANDER, 2012, p.172).

Não se limitando apenas aos registros de seres humanos, o fotógrafo também afirmava que seria possível comunicar a imagem fisionômica de uma nação a partir das criações humanas que transformam as paisagens, como a arquitetura e a indústria. Seria possível assim, numa escala ampliada do nosso campo de visão, chegar a uma imagem

¹³¹ Habilidade natural do ser humano em interpretar o caráter de outra pessoa através da aparência, das expressões faciais, das poses e gestos, das roupas e acessórios (Revista **Zum**, n.3, 2012, p. 166).

¹³² Sander chegou a reunir algumas dessas fotografias no livro *Semblantes de século 20*, em 1929. (Revista **Zum**, n.3, 2012, p. 170).

totalizante, que nas palavras de Sander seria “semelhante à imagem total do universo produzida pelos observatórios astronômicos” (SANDER, 2012, p.170). Essa imagem de época, na opinião do fotógrafo alemão, capaz de incluir todos os habitantes do planeta, seria de suma importância para conhecermos o desenvolvimento de toda a humanidade naquele período de tempo.

Na relação da fotografia com a arte, Sander (2012) esclarece que uma pessoa pode disparar o obturador (automaticamente) ou fotografar. O fotógrafo adverte, no entanto, que no primeiro caso seria apenas uma aposta no acaso. Para fotografar seria necessário “trabalhar refletidamente”, ou seja:

[...] compreender uma coisa ou dar configuração consumada a uma ideia extraída de um complexo. Quando se tem sucesso nisso, o objetivo foi alcançado. No entanto, a câmera nem de longe determina a realização de uma obra fotográfica de alta qualidade. A tela e o pincel não fazem o pintor, muito menos um artista, assim como um bloco de pedra e um martelo nem de longe fazem um escultor. Por outro lado, o criador está sempre condicionado por seus meios, por isso não seria possível um fotógrafo sem câmera (SANDER, 2012, p. 172).

Todas as atividades intelectuais humanas que geram uma obra, segundo Sander (2012), comunicam a linguagem do autor. Por isso, a fotografia com suas características particulares, expressa a linguagem do fotógrafo, que ao ver, observar e pensar, usando uma câmera fotográfica, capta a história e influencia toda a humanidade.

A tentativa de Sander de inventariar o povo alemão, para Machado (2015) não passou de uma

[...] materialização bastante eloquente do ideal burguês que impulsionou a invenção do aparato técnico e químico da fotografia: permitir que todo e qualquer cidadão da República pudesse tornar-se pintor ou modelo, emancipando assim a representação pictórica da tutela da aristocracia que a monopolizou durante séculos (MACHADO, 2015, p. 69).

Machado (2015, p. 69) cita Lewis Hine (1874-1940) como quem “também acreditou nas promessas democráticas da câmera” para fazer emergir o “mundo dos oprimidos” tradicionalmente relegado e que a “figuração teimava em reprimir”. Hine documentou a vida de mineiros, imigrantes e desempregados, vítimas da Depressão norte-americana dos anos 1930, assim como o trabalho infantil. Com relação às fotos de Hine, Machado, citando Allan Sekulla, afirma haver “algo mais” do que “a fixação de referentes patéticos”. Na chamada *straight photography* as pessoas eram arrumadas, cuidadosamente trabalhadas e despojadas das suas características infantis ou operárias, para assumirem personagens que representavam elas mesmas e que “davam-lhes a

dignidade dos mártires mitológicos, de acordo com as convenções pictóricas cristalizadas ao longo dos séculos” (MACHADO, 2015, p. 69). Ainda citando Sekulla, Machado (2015) escreve que o motivo fotografado por Hine com maior frequência não seria a pobreza, mas sim a dignidade dos miseráveis. Hine fotografava, portanto, uma miséria domesticada, “despojada de sua imagem perturbadora, fiel ao gosto pictórico dominante e por consequência, facilmente assimilável pelas antologias fotográficas” (MACHADO, 2015, p. 69-70).

Seguindo o raciocínio, Machado (2015) aponta Diane Arbus (1923-1971) como exemplo de fotógrafa que tentou driblar ou como ele escreveu “perfurar a armadura” da pose. Ao retratar figuras fora dos padrões estéticos dominantes ou, nas palavras do autor, “aquilo que nossos padrões helênicos de beleza convencionaram agrupar sob a rubrica genérica do feio”, Arbus mostrou que nem todos são “feitos para a câmera” (MACHADO, 2015, p. 69-70). Após convencer pessoas do submundo de Nova York a posar para retratos em “grande estilo, como se fossem barões e duquesas diante do pincel de um Velazquez”, exibindo-as, por vezes, com acanhamento, em outras vezes, com desconcertante inconsciência, em “imagens forjadas e positivas delas mesmas”, Arbus evidenciava o ridículo. Machado afirma que definitivamente aqueles retratados não foram feitos para a câmera ou câmera para eles. Naquelas fotografias a “imagem helênica” não aconteceu e a pose os tornaram mais ridículos. Havia ainda a possibilidade de que “eram eles que tornavam ridícula a pose” (MACHADO, 2015, p. 68).

Kossoy (2014) afirma que o “registro fotográfico não é isento e sua verdade é apenas relativa” pois, trata-se de um processo marcado pela subjetividade. Para estabelecer relações entre evidência fotográfica e fidedignidade visual, o historiador divide as fotografias em duas categorias bastante amplas: fotos feitas por puro prazer, desvinculadas de alguma aplicação imediata – aqui incluindo aquelas feitas pelos fotoclubistas –, e as realizadas por profissionais contratados por terceiros (clientes e contratantes).

As fotografias de Chichico Alkmim e, posteriormente as de Assis Horta, evidentemente se encaixam na segunda categoria descrita por Kossoy. São representações de tipos populares retratados sob a influência de estereótipos pré-concebidos socialmente. Os negros e mestiços diamantinenses não foram, no entanto, fotografados em parâmetros como aqueles definidos por Sander para o homem alemão do século XX. Revalidando a afirmação de Eucanaã Ferraz (2017) podemos admitir

que, tanto os fotografados por Chichico, quanto aqueles registrados por Horta, são eles próprios, sujeitos e cidadãos daquele lugar.

Para a realização dos retratos de operários feitos por Horta, podemos pressupor que houve convergências de interesses que se complementaram, ou seja, para os novos clientes havia a necessidade de se verem representados com dignidade por um preço módico e para o fotógrafo a possibilidade de ampliação da clientela em um mercado restrito no qual concorria com outros fotógrafos, principalmente com o renomado Alkmim, o mais antigo e conceituado da praça.

É interessante observar que no grupo de fotografias de negros e mestiços, Horta construiu realidades condizentes com o modo que os clientes gostariam de ser vistos e lembrados. E tudo começou a partir da primeira experiência dos operários com o retrato 3x4.

2.5 OS TRABALHADORES E OS RETRATOS 3X4

Em 1941, Horta fotografou mais de uma centena de soldados a pedido do comandante do 3º Batalhão da Polícia Militar do Estado de Minas, seguindo as normas do retrato funcionais da época, fez um registro de frente e outro de perfil. Três anos mais tarde fez fotografias que comporiam os documentos de centenas de funcionários de empresas e indústrias locais. Exceto pelo enquadramento no formato médio que evidenciava o busto do fotografado e o tamanho final de 3x4 cm, em mais nada os primeiros retratos feitos por Horta se parecem com os retratos de identificação atuais, objetivos e sem graça. Em retratos feitos pelo fotógrafo no começo dos anos 1940, podemos ver o uso de contrastes de luz e sombra, de chapéu e de fundo decorativo (figuras 60 e 61). Como ainda não havia regras rígidas por parte das instituições governamentais a respeito de tais retratos, predominava o arranjo que privilegiava a economia de negativos e buscava o melhor resultado final que pudesse agradar ao cliente. Chichico Alkmim já dominava a técnica desde a década anterior, quando fazia retratos para documentos, principalmente para aqueles com finalidades eleitorais (figuras 54 e 55).

Eucanaã Ferraz (2017, p. 21) observa que Alkmim, diferentemente do que havia sido feito na pintura durante séculos, não hierarquizava temas em sua fotografia, se permitindo experimentar livremente no formato do retrato, “instaurando uma economia de meios e de linguagem baseada na contenção e na máxima expressão”.

Para diminuir despesas, o fotógrafo juntava em um mesmo negativo de vidro, de formato 13 x 18 cm, conjuntos que podiam variar de duas unidades até o máximo de dez fotografias por negativo.

Um agrupamento interessante que ilustra bem essa situação é aquele em que Chichico juntou cinco fotografias. Um conjunto musical em plano geral divide o mesmo negativo com uma moça de leve sorriso e duas fotos do tipo funcional, mostrando dois sérios rapazes (figura 56). A estratégia que buscava a economia de negativos acabou por definir a opção do enquadramento e explica a quantidade de fotos em plano curto, ou seja, aquele formato entre os retratos funcionais (*close*, quase um 3x4) e o formato em que o corte passa abaixo do cotovelo (o fotografado é visto de frente e da cintura para cima, sozinho ou acompanhado). O arranjo feito por Alkmim provavelmente era seguido por Assis Horta e explicaria certos enquadramentos que não se encaixam nos modelos mais tradicionais da época. Um exemplo desse caso é a fotografia do jovem casal (figura 57) na qual o corte passa pela linha abaixo da cintura.¹³³

Ferraz (2017) observa que os painéis de fundo perdiam importância justamente quando se diminuía o enquadramento em favor da síntese que aproximava essas fotografias do formato 3x4. No entanto, o autor reforça que essas imagens se diferenciam dos retratos funcionais por mostrarem justamente duplas enquadradas neste mesmo padrão, que tanto podiam ser marido/mulher ou uma dupla de amigos ou irmãos (figura 58).

Em relação aos retratos funcionais feitos por Chichico Alkmim, Ferraz (2017) destaca a simplicidade em favor da objetividade total. Segundo o autor, o enquadramento padronizado e o menor preparo na composição fazem recuar a presença do fotógrafo, para evidenciar o fotografado. Essa economia e distanciamento eram necessários para o exercício da profissão de fotógrafo. O autor não entra na discussão sobre o engajamento do olhar de Alkmim, mas assinala que se percebe nas suas imagens que o fotógrafo demonstra “neutralidade que se manifesta como generosidade” ao fazer seu trabalho. Para Ferraz, Alkmim é despido de ironia e é fundamentalmente lírico, não como declaração de um projeto poético, mas no exercício correto e honesto da profissão de fotógrafo. Complementando o raciocínio ele afirma:

¹³³ Os formatos de enquadramento não variavam muito em fotografias feitas pelos fotógrafos de tradição oitocentista. Os mais utilizados, tanto por Chichico Alkmim quanto Assis Horta, são os atualmente chamados **plano geral** – que privilegiava o modelo, de corpo inteiro, inserido no espaço onde foi fotografado – e o **plano médio** – que geralmente cortava o modelo na altura da cintura. Podendo, no entanto, haver pequenas variações desse segundo formato. Com o advento das fotografias funcionais para documentos popularizou-se o enquadramento chamado de **primeiro plano** ou *close-up* – onde o corte era feito na altura do peito, evidenciando ombro e cabeça (PARANÁ, 2010).

Não há uma procura de rostos anônimos, de pobres, de excluídos da sociedade. Chichico Alkmim não os buscava, era buscado por eles. Sua obra se construiu pela demanda de uma sociedade, resultou do desejo coletivo pela imagem fotográfica. Estava em questão desde o início, portanto, uma consonância, uma simetria, que parece emergir de seus retratos. O perfeito acordo entre profissional e cliente parece haver criado uma atmosfera sem ironia, subordinação ou indiferença, porquanto havia interesses em pauta de ambos os lados. Mas a efetivação do negócio raramente (jamais?) instila nas imagens traços de abulia, o que faz supor um acatamento do desejo, a equilibrada e justa efetivação de uma mídia de massa no universo timidamente moderno e capitalista de Diamantina (FERRAZ, 2017, p. 21).

Ferraz (2017) afirma ainda que, apesar do aparente caráter objetivo e desprezioso característico do feitio desse tipo de fotografia, os retratos funcionais feitos por Alkmim, quando observados com mais atenção revelam:

Propósitos, preceitos, decisões nascidas de um campo de ação; e se posso ver as demandas do fotógrafo, eu as vejo na resposta de seus modelos, respostas físicas, psíquicas, emotivas. Nesses retratos, inquieta sim, uma espécie de recuo da presença do profissional, que em tantos outros momentos elabora a combinação e a distribuição de sombras e luz, rege cenograficamente a pose em harmonia com o cenário, dispõe convenientemente golas, chapéus, lapelas e adornos. Chichico trabalhou de modo imparcial – nem poderia ser de outra maneira –, mas sem severidade. A crueza tem a ver exatamente com a qualidade daquilo que não passou por preparo. Nada lhes mitigou a intensidade. Talvez a rapidez e a falta de preparo da cena tenham funcionado como dispositivos acionadores de um realismo menos evidente em outras fotografias. Ou o que chamamos de realismo é tão só uma fantasia que se deixa flagrar quando parecia ainda preparo, habitando um tempo-espço intermediário, inusitado, que não é nem o palco nem o camarim. Estaria aí, portanto, a potência do mecânico, do que parece impessoal, por isso mesmo capaz de revelar mais o ser humano, cabendo ao fotógrafo a sabedoria mais alta, quase mítica: desaparecer (FERRAZ, 2017, p. 20).

Se partirmos do pressuposto que com as leis da CLT, de 1943, a demanda por esse tipo de fotografia tenha se intensificado, e que, diferente de Alkmim – que fotografava somente em seu estúdio –, Assis Horta visitava as empresas, podemos supor que o afastamento da presença, percebido nas fotografias de Alkmim, se mostraria ampliado naquelas imagens feitas por Horta. Isso, no entanto, não se confirma. Descontados os possíveis complicadores para a boa execução do trabalho – como o tempo exíguo para cada clique para que não atrapalhasse a rotina da empresa e a improvisação de um local nem sempre adequado em estúdio –, percebemos uma qualidade excepcional nas fotografias funcionais feitas por Horta e compreendemos facilmente o fascínio que esses 3x4 exerceram sobre aquelas pessoas que provavelmente tinham acabado de passar pela primeira experiência de serem fotografadas.

O arranjo visando economizar negativos foi muito utilizado por Horta para fazer os retratos 3x4 como podemos verificar na figura 59, um conjunto de seis fotografias datadas de 17 de dezembro de 1943.

Até poucos anos atrás, as normas para se obter um “bom” retrato 3x4, que atendessem aos órgãos públicos que emitiam documentos de identificação como a Carteira de Identidade, Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS), Carteira de Motorista, Passaporte etc., exigiam que algumas regras básicas fossem seguidas¹³⁴. O requerente da documentação deveria apresentar a foto 3x4 na repartição pública responsável pela emissão do documento e se esta não estivesse de acordo, a partir da avaliação do funcionário responsável, o documento não seria emitido até que nova fotografia, mais adequada e seguindo as regras, fosse apresentada. Atualmente, as fotografias para documentos são feitas pelos próprios funcionários públicos, com uma câmera digital e automática, em estúdios simplificados, geralmente num pequeno espaço dentro da própria repartição. É o caso da Polícia Federal brasileira que avisa em seu website que não é necessário levar uma foto 3x4 para a emissão de passaporte, pois o processo fotográfico é “feito de forma automática durante a coleta dos dados biométricos”¹³⁵. Os resultados geralmente ficam aquém do esperado pelos retratados.

Não era esse o caso dos fotografados por Horta no início da década de 1930. Os retratos funcionais feitos naquele período, como não fossem ainda cerceados por regras, permitiram que o fotógrafo trouxesse para esse formato alguns truques dos retratos feitos em estúdio. A luz era usada regularmente vinda de um dos lados do fotografado, criando áreas de contraste entre claro e escuro, marcando com bastante destaque o nariz. A maioria das pessoas permanecia séria, mas não era uma regra imposta. Acessórios como chapéus e laços chamativos no cabelo ainda podiam ser usados (figuras 61). A partir da Consolidação das Leis do Trabalho – a CLT, passou-se a exigir a data no retrato, mas de resto, tudo continuava igual¹³⁶. Ainda não havia regras para o fundo e Horta optava sempre por um que fosse escuro, podendo ser a parede formada por tábuas de madeira (figura 62) ou por um tecido escuro estendido atrás do fotografado (figura 63). Nesses dois casos podemos concluir que as fotos eram feitas nas empresas e indústrias da região. Em outras ocasiões, Horta usava o painel pintado

¹³⁴ As regras mais comuns para os retratos 3x4 eram: enquadre do rosto por inteiro, visão frontal e com os olhos abertos; enquadramento da cabeça inteira, desde o topo até um pouco abaixo dos ombros; fundo neutro, branco; iluminação que evitasse sombras no rosto ou no fundo; a expressão do rosto deveria ser “natural” (boca fechada, sem sorrir); a pessoa não poderia usar acessórios como óculos escuros ou chapéu; o contraste e a iluminação da foto deveriam ser “normais”, isto é, evitando que as sobras ou efeitos de luz escondessem ou ressaltassem elementos da fisionomia do retratado. Disponível em: < <http://www.institutodeidentificacao.pr.gov.br/arquivos/File/Instru%20e%20Proc/foto%20pati.pdf>>. Acessado em 05/05/2017.

¹³⁵ Disponível em: <<http://www.pf.gov.br/servicos-pf/passaporte/scripts-de-atendimento-passaporte/duvidas-sobre-a-foto-para-o-passaporte>>. Acessado em 05/05/2017.

¹³⁶ BRASIL, 1943. **Decreto-Lei n.º 5.452**, de 1º de maio de 1943, Aprova a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT (texto compilado). Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm>. Acessado em 15/01/2015.

com a paisagem bucólica como fundo (figura 64), e nesse caso deduzimos que as fotos foram feitas no próprio *Photo Assis*, já que, segundo declaração de Isnard Horta, o pesado painel não saía do estúdio.

Em 1º de maio de 1943, o governo de Getúlio Vargas vivenciava o sexto ano do Estado Novo e, para manter o apoio dos brasileiros, pregava a união, realizava obras grandiosas e recebia as louvações dos trabalhadores pela entrada em vigor da CLT, que representava um inegável avanço na relação entre capital e trabalho em voga até então. Ao regular o salário mínimo, férias anuais, descanso semanal entre outros benefícios, Getúlio rompeu com um longo período de injustiças sociais e conseguiu o apoio definitivo da classe trabalhadora (NETO, 2014^a). A nova lei ampliava para todos os trabalhadores brasileiros os direitos que antes apenas algumas categorias tinham obtido. Com isso, a demanda por fotografias 3x4 aumentou muito e Horta não deixou de aproveitar mais essa oportunidade.

Horta foi indicado por seu cunhado, para fotografar os quase 300 operários da fábrica de fiação, na vila de Biribiri. O fotógrafo montou ali um estúdio improvisado. Levou sua máquina Compur de fole, com lente original Voigtländer Braunschweg Heliar 1:45 fm, um tripé e um rebatedor. Em função do pouco tempo disponível e do grande número de funcionários para fotografar, Horta pouco conversava com o fotografado. Indicava-lhes a cadeira que estava posicionada diante do fundo usado na ocasião e lhes entregava a plaqueta em que estava escrito a giz a data da fotografia, conforme exigia a nova lei (HARAZIM, 2014). Horta recebia cinquenta por cento quando “batia” o retrato e o restante quando entregava a cópia em papel para o cliente: “Era para garantir que o cliente viesse buscar”, justificava. Mesmo assim muitos não voltavam, ou voltavam para dizer que não tinham dinheiro para pagar o restante. Acabavam levando o retrato assim mesmo¹³⁷.

E assim foi feito em outras fábricas da região. Quando os operários fotografados receberam em mãos seus retratos e levaram uma cópia para mostrar aos amigos e familiares, o impacto causado pela fotografia, segundo Horta, era grande. Para muitas daquelas pessoas, aquele foi o primeiro retrato da vida. Embora a fotografia não fosse desconhecida dos brasileiros mais modestos, foi a exigência da foto 3x4 na carteira de trabalho que forçou o contato dos mais pobres com a fotografia e desencadeou nos trabalhadores o desejo de serem fotografados outras vezes (HARAZIM, 2014).

¹³⁷ OLIVEIRA, Moracy. *Olhavê* blog. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/>>. Acessado em 06/02/2017.

Horta, aos 96 anos de idade e com boa memória, afirmou em entrevista, recordar dos detalhes daqueles dias e enumerou as motivações que o levaram a realizar a série de retratos de trabalhadores. Perguntado se aprendera a partir dos seus erros e acertos, Horta respondeu que por sorte acertou mais do que errou, pois o custo elevado do material fotográfico não permitia desperdícios. Horta afirmou ainda que nunca teve uma decepção ao ver as chapas de vidro reveladas: “ou dava certo ou não dava; mas dava sempre”, e garantiu que nunca teve um filme queimado ou uma foto jogada no lixo¹³⁸.

Para que operários como os retratados por Assis Horta pudessem ter seus direitos trabalhistas garantidos, muito já havia sido feito antes. As conquistas obtidas com a promulgação das leis da CLT eram resultado de lutas que vinham sendo travadas desde o final do século XIX. As fotografias funcionais, exigidas desde 1932 para o registro dos trabalhadores de setores como indústria e comércio, acompanharam esse processo. Anteriormente usada como instrumento de identificação e controle, a fotografia de identificação passaria a ter novas funções e a ser vista com certo orgulho pelos trabalhadores, pois comporia o documento que lhes daria segurança. Enfim, os trabalhadores brasileiros teriam seus direitos garantidos e um histórico de injustiças seria, se não interrompido, pelo menos amenizado. A importância das fotografias 3x4 na construção da subjetividade dos trabalhadores pode ser comparada àquela que os *carte de visite*, desde seu surgimento na segunda década do século XIX, foram para a burguesia.

A ideia de “culto ao trabalho” e de trabalhadores educados e produtivos já se fazia presente desde antes da abolição da escravidão no Brasil. Segundo Gomes (2005), a elite da época reconhecia ser necessário criar condições que incentivassem os indivíduos, ex-escravos ou imigrantes, a trabalhar. A preocupação com o ócio era grande e educar o pobre era uma solução para um problema de ordem política e social. Inculcar, através da repressão a vadiagem, o hábito do trabalho era desenvolver e estimular no ocioso novos valores.

De acordo com Rago (1985), é sabido que as relações de trabalho tendem a ser melhor reguladas conforme avança o grau de civilidade e de justiça na sociedade. É necessário, portanto, que a partir de demandas nem sempre bem recebidas, criar regras, normas e leis que mantenham o equilíbrio entre as forças. Na virada do século XIX e primeiras décadas do século XX, já existiam movimentos trabalhistas no Brasil. Jornais

¹³⁸Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24/05/2014.

como *A Voz do povo*, *Echo Popular*, *A Terra Livre*, *O Artista*, *A Lanterna*, *A Plebe*, *A Voz do Trabalhador*, *O Amigo do Povo*, dentre outros, foram publicados. Figuras proeminentes desse sindicalismo nascente chegaram ao Brasil vindos da Europa, onde já haviam deixado sementes revolucionárias. Manuel Moscoso (espanhol), Gigi Damiani e Neno Vasco (italianos) são alguns dos anarquistas que agitaram a política na época da Primeira República e influenciaram a política sindical brasileira nos primeiros anos do século XX.¹³⁹

As expectativas burguesas haviam se frustrado em relação à recente vinda do imigrante europeu. As indústrias, na tentativa de manter a mão de obra, implementaram inúmeras tecnologias de disciplinarização, tentando controlar desde o ambiente da fábrica até os momentos íntimos do trabalhador. Os imigrantes pareciam um perigo aos olhos dos setores privilegiados da sociedade. O empresariado, desde o início da industrialização no Brasil, procurou reprimir os movimentos trabalhistas e, para isso, desenvolveu técnicas coercitivas que visavam incutir novos hábitos de trabalho e de comportamento que provocaram, muitas vezes, manifestações violentas e contrárias às regras de disciplina e de obediência (RAGO, 1985).

Campos (1988) afirma que o controle e a disciplina impostos pelos patrões ultrapassavam o ambiente fabril e invadiam a vida cotidiana do empregado, introduzindo valores e normas, visando adequá-lo. A noção universalizante de sociedade e a construção de uma ética que, além de organizar e racionalizar o processo de trabalho, também enquadrasse o indivíduo, tinha como meta acabar com a ideia de classe. Ao lado da repressão policial, dos regulamentos internos das fábricas e oficinas, das leis repressivas e de expulsão dos estrangeiros, ocorreu uma investida por parte da burguesia, do Estado e da Igreja no sentido de esvaziar o movimento sindical e de ampliar e aperfeiçoar as formas de controle sobre o operariado.

No Brasil, assim como em toda a América Latina, o acesso dos trabalhadores à cidadania não passou por lutas pelo direito ao voto como em outros processos vivenciados na Europa. Em nosso país, foi somente a partir dos anos 1930 e, principalmente no Estado Novo, que a classe trabalhadora passou a ser incorporada como parte integrante no cenário político nacional – porém ainda uma cidadania regulada, com os direitos sancionados por leis, regulados e controlados pelo Estado –, em um projeto denominado por Angela de Castro Gomes como “trabalhismo brasileiro”

¹³⁹ A Primeira República, também chamada de República Velha, é o período que se estende da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, até a Revolução de 1930.

(GOMES, 2005, p. 24). Nas palavras da autora tratou-se de um pacto entre Estado e classe trabalhadora que não pode ser entendido apenas como “um calculo utilitário de custos e benefícios” mas sim pelo

fato de ter tomado do discurso articulado na Primeira República, elementos-chave de sua auto-imagem e de os ter investido de novo significado em outro contexto discursivo. Assim, o projeto estatal que constitui a identidade coletiva da classe trabalhadora articulou uma lógica material, fundada em benefícios da legislação social, com uma lógica simbólica, que representava esses benefícios como doações e beneficiava-se da experiência de luta dos próprios trabalhadores. Como foi visto, o processo de constituição da classe trabalhadora em ator coletivo é um fenômeno político-cultural capaz de articular valores, ideias, tradições e modelos de organização através de um discurso em que o trabalhador é ao mesmo tempo sujeito e objeto (GOMES, 2005, p. 24-25).

Gomes (2005) afirma que o processo de constituição pelo qual passou a classe trabalhadora no Brasil teve dois movimentos principais. O primeiro deles, que perdurou durante as primeiras décadas de Primeira República, foi pontuado por propostas políticas e por lutas dos trabalhadores. Segundo a autora, nesse período, a “palavra” estava com as lideranças, intelectuais ou não vinculadas aos trabalhadores, que assumiam a construção da própria identidade. Na virada do século, logo após a abolição da escravatura e a proclamação da República o ambiente tornou-se favorável para a construção da “palavra operária”. Logo após esse período, e em função disso, os partidos, o militarismo e o nacionalismo, característicos das primeiras duas décadas do século XX, foram forçados a também discutir os temas da conjuntura política nacional.

O segundo movimento pode ser percebido após a Revolução de 1930, tendo seu ápice entre 1942/45, já na reta final do Estado Novo. Nesse período a “palavra” já não estava mais com o trabalhador mas sim com o todo-poderoso Estado. Não se tratava mais das lutas e enfrentamentos com as outras classes mas da articulação de um projeto político que ignorava qualquer outro discurso e que implementava políticas públicas que o reforçavam e o legitimavam (GOMES, 2015, p.26-27).

Os anos 1930 foram marcados pelo primeiro colapso do capitalismo em nível mundial e pela ascensão do nazifascismo na Europa¹⁴⁰. Fatos como a queda do preço do café, as exportações em baixa e a conseqüente derrota política da oligarquia paulista, o desaparecimento de investidores estrangeiros devido à quebra da bolsa de Nova Iorque,

¹⁴⁰ Nazifascismo é o termo de conjunção entre o fascismo italiano, doutrina totalitária desenvolvida por Benito Mussolini, a partir de 1919, e o nazismo alemão, nascido em 1920, sob o regime de Adolf Hitler e do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/nazismo-no-brasil>> Acessado em 15/08/2016.

em 1929, e a redução das reservas cambiais motivaram um clima de efervescência revolucionária no Brasil. Os brasileiros foram surpreendidos pelo Golpe de Estado de 1930 que levou, por decreto, Getúlio Vargas ao poder em um país com dívida externa elevada¹⁴¹. Dois anos depois, em resposta às promessas não cumpridas e ao enfraquecimento da base política de sustentação do governo, eclode a Revolução Constitucionalista, uma tentativa de retomada da democracia e da garantia da restauração de um governo que representaria os interesses paulistas e de Minas Gerais¹⁴². O movimento foi debelado pelas forças do Governo Federal e mesmo derrotado, o Exército Constitucionalista conseguiu, a partir de um acordo de união nacional, que fosse convocada e instaurada a Constituição de 1934. Como a crise não foi totalmente debelada e devido a radicalizações crescentes, que justificaram nova reviravolta tramada por Vargas e seus correligionários, ocorreu novo golpe que ocasionou a perda total das prerrogativas institucionais, o desmantelamento completo das instituições democráticas e a instauração do Estado Novo, uma ditadura a partir de

¹⁴¹ A situação econômica do Brasil vinha se agravando desde a quebra da Bolsa de Nova Iorque e pela conseqüente crise por ela causada em 1929, impactando fortemente na economia, diminuindo as exportações de café e aumentando ainda mais o desemprego. Em meio ao caos econômico, as lideranças da oligarquia paulista romperam a aliança com os mineiros, conhecida como “política do café-com-leite”, e indicaram o paulista Júlio Prestes como candidato à presidência da República. Em 1º de março de 1930, foram realizadas as eleições para presidente da República que deram a vitória ao candidato governista pelo Partido Republicano Paulista (PRP), porém, ele não tomou posse. Em virtude de alegadas fraudes eleitorais, a Comissão de Verificação do Congresso e lideranças importantes se uniram para impedir a posse do candidato eleito e desencadearam em 3 de outubro de 1930 um golpe de estado que levou o então presidente do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas, candidato da Aliança Liberal, derrotado nas eleições do começo daquele ano, a assumir a chefia do "Governo Provisório" em 3 de novembro de 1930, marcando assim o fim da República Velha. A partir de novembro de 1930, Vargas passou a governar por decreto após suspender a Constituição Federal, dissolver o Congresso, assim como as Assembleias Legislativas e as Câmaras Municipais. O novo presidente cancelou as prerrogativas individuais e instituiu um tribunal de exceção que julgava os crimes políticos. O Governo Provisório tinha viés civil-militar e tomava decisões autoritárias como a determinação de aposentadoria compulsória para seis dos ministros que compunham a mais alta corte da República, o Supremo Tribunal Federal (STF) por considerar que esses magistrados eram comprometidos com o antiga política do presidente deposto Washington Luis. (NETO, 2014b, p.13-14) e também em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas/1/anos20/Revolucao30>>. Acessado em 15/08/2016.

¹⁴² A Revolução Constitucionalista, também chamada de Revolução de 1932, nasceu do descontentamento geral com a demora de Getúlio Vargas na convocação da nova Assembleia Constituinte e das divergências entre a base que apoiava o chamado Governo Provisório. Algumas promessas que garantiram o apoio de liberais-democráticos, como a criação do Ministério do Trabalho, não tinham sido colocadas em prática, outras que beneficiavam os tenentistas tampouco haviam sido cumpridas. O atentado desastroso ao jornal **Diário Carioca**, não investigado a contento, colocava o governo Vargas sob suspeita. Setores das Forças Armadas assim como da sociedade civil exigiam do presidente uma tomada de decisão. A base aliada, principalmente os políticos do Rio Grande do Sul deixaram de apoiar Vargas. Minas Gerais, que desde 1930 havia se posicionado como oposição tinha em Arthur Bernardes e toda a preterida oligarquia do estado como ferrenhos opositores do regime Vargas. Juntamente com São Paulo, esses dois estados formavam uma poderosa força política que colocava o governo em cheque. A partir das revoltas motivadas pelas mortes de quatro estudantes por tropas durante um protesto contra o Governo Federal em 9 de julho de 1932, foram travados combates que duraram quase três meses. O conflito só foi encerrado em 2 de outubro de 1932 com a rendição do chamado Exército Constitucionalista que era composto principalmente por paulistas. O movimento, mesmo derrotado, conseguiu que algumas de suas principais reivindicações fossem asseguradas como por exemplo a nomeação de um interventor civil e paulista para o governo de São Paulo, a convocação de uma Assembleia Constituinte e a promulgação de uma nova Constituição, em 1934. A nova Constituição teve curta duração, pois em 1937, Getúlio Vargas fechou o Congresso Nacional, cassou a Constituição vigente e outorgou uma nova Constituição. A justificativa para o novo golpe foi justamente o extremismo dos movimentos políticos da época e a necessária proteção dos valores patrióticos. A partir dessa data até 1945, Getúlio Governou em um regime francamente ditatorial denominado Estado Novo (NETO, 2014b, p. 13-97).

1937. Os fatos, tendo sempre Getúlio como protagonista, fizeram com que a década fosse uma das mais agitadas da nossa história política¹⁴³ (NETO, 2014b).

Gomes (2005, p. 193) aponta que o “*verdadeiramente nacional e humano*” foi a tônica do discurso político do Estado Novo. Partindo das mudanças pós-Revolução de 1930 – um acontecimento único na história do país, que mais do que destruir as fórmulas obsoletas pretendeu ser construtivo e revolucionário –, fomentou-se uma nova política aliando a realidade física e cultural a um modelo político, em oposição ao Estado demasiadamente liberal característico da Primeira República. Segundo a autora, o contexto político que proporcionou a Revolução de 1930 foi o “de uma verdadeira perda de autoridade e de esgotamento de fórmulas de conciliação política” que levariam ao “divórcio entre a terra, o homem e as instituições políticas” e conseqüentemente à desordem social.

Gomes (2005) afirma que o liberalismo do Estado brasileiro não somente apartava o homem da terra mas separava o homem do cidadão, distanciando a cultura da política:

O homem do povo, que cristalizava tudo aquilo que era produzido no país e que representava sua cultura, estava afastado do homem político, do cidadão. A cultura, nessa nova acepção, era a própria expressão do que era ‘natural’ e ‘intrínseco’ ao homem brasileiro. Por isso, ela era uma realidade esquecida e perdida para as elites políticas da Primeira República, mas era uma força sempre presente e indestrutível no inconsciente nacional a ser identificada e revivida (ANDRADE, 1941 apud GOMES, 2005, p.194).¹⁴⁴

Na tentativa de romper com esse sistema é que se fez a Revolução, inicialmente violenta mas que, segundo Gomes (2005, p. 195), teve como mérito tornar consciente o que estava apenas no subconsciente da nação. Apesar de continuar nos “descaminhos do liberalismo dos anos 32/34” e “só havendo uma real substituição do regime em 1937”, em sua segunda fase, etapa verdadeiramente constitucional, que daria início novamente ao processo lento de construção da nacionalidade brasileira – iniciado com a Independência e interrompido parcialmente durante a Primeira República e mais uma vez desvirtuado em 1930 pelo interregno constitucional. É nesse contexto que Gomes

¹⁴³ A política trabalhista brasileira começa efetivamente a tomar forma após a Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas cria o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. A Constituição de 1934, promulgada em 16 de julho pela Assembleia Nacional Constituinte, foi a primeira a tratar do Direito do Trabalho no Brasil, assegurando, dentre outras coisas, a liberdade sindical, salário mínimo, jornada de oito horas, repouso semanal, férias anuais remuneradas, isonomia salarial etc. Essa foi a primeira Constituição brasileira que elevou os direitos trabalhistas ao *status* constitucional. O termo “Justiça do Trabalho” apareceu pela primeira vez na Constituição de 1934, mas só foi instalada de fato no país em 1941, em meio a grande turbulência causada pelas ideias pró e antifascistas que agitavam não somente o Brasil mas também boa parte do mundo ocidental Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2011/04/evolucao-das-relacoes-trabalhistas>>. Acessado em 02/10/2016).

¹⁴⁴ Almir de Andrade. “Política e cultura”, em **Cultura Política**, n. 21, 1941, p. 7.

(2005, p. 196) destaca o papel de Getúlio Vargas como grande estadista, “responsável tanto pelo sucesso da revolução, quanto e principalmente pela condução de seu processo a bom termo”.

Para Gomes (2005), na perspectiva de Getúlio, o Estado era o produto de uma vontade nacional (o povo), que de modo inconsciente revelava suas necessidades à autoridade (o legislador) que procedia conscientemente respondendo a esses anseios. Segundo a autora:

A troca entre povo e presidente remetia a dois termos virtuosos, embora com posições hierárquicas distintas. Aquele que fazia a doação dispensava não apenas recursos materiais, mas igualmente espirituais. O presidente era provedor do “seu” povo, pois tinha a virtude de entendê-lo e em fazendo, amá-lo. Portanto, para doar era preciso possuir muitas propriedades/qualidades. [...] Da mesma forma, receber era uma ato virtuoso, pois implicava a ideia de aceitar o vínculo, e como tal, de não faltar com a retribuição ao longo do tempo (GOMES, 2005, p. 230).

Seguindo ainda nesse raciocínio, a retribuição – não o pagamento de uma dívida –, passa a ser uma “obrigação que extrapola a dimensão utilitária [...]. A Obrigação para com quem dá reforça-se com o passar dos anos. A dinâmica do dar-receber-retribuir institui uma relação de (re)conhecimento” (GOMES, 2005, p. 230). Por isso Vargas legislava sobre a questão social com desenvoltura. Por conhecer e amar o “seu” povo, ele o queria desenvolvido. Para garantir-se vivo na memória dos brasileiros mais humildes o presidente recorria a figura da família em seus discursos, onde ocupava o lugar de “pai dos pobres”, posição ao mesmo tempo poderosa e generosa onde pedia/exigia a obediência e até mesmo sacrifícios aos seus filhos para levar adiante seu projeto de construção de uma nação/Estado (GOMES, 2005, p. 230).

Antes da Revolução de 1930 as questões sociais vinham sendo ignoradas ou tratadas de forma errada. De acordo com Gomes (2005), os socialistas consideravam as demandas sociais um problema de distribuição de riquezas sem se preocupar com as questões econômicas do país e com as condições do mercado internacional. Outros apontavam a miséria de grande parte do povo e a falta de capacidade para o trabalho como causas da baixa produção. No entanto, para a autora, o reconhecimento da importância da questão social no pós-1930 foi, de fato, revolucionário:

sem se desconhecer sua profunda dimensão econômica, ela fora tratada como uma questão “política”, ou seja, como um problema que exigia e que só se resolveria pela intervenção do Estado. A possibilidade de uma “feliz solução” para as dificuldades que afligiam os trabalhadores no Brasil advinha da adoção de uma legislação social sancionada pelo poder público. Se a legislação social não era um meio de acabar com a pobreza, era um expediente necessário que, associado a outras medidas, poderia dar ao trabalhador uma situação mais humana [...] (GOMES, 2005, p.198)

Somente no Estado Novo se constatou que ao mundo moderno se impunham novas soluções e que essas não poderiam vir de cima para baixo, mas “da teoria para a prática, do pensamento para a ação”. As soluções deveriam nascer “como tudo que a natureza faz brotar, sobre a terra: de baixo para cima, da prática para a doutrina, da ação para a ideia” (AMARAL; ANDRADE 1941 apud GOMES, 2005, p.199)¹⁴⁵.

O projeto político do Estado Novo combatia o formalismo político negando o dissenso e valorizando a unidade nos aspectos sociais e políticos, isso se refletia em ideias que justificavam o abandono do princípio de separação entre os poderes executivo, legislativo e judiciário e na aceitação do conceito germânico de “harmonia entre os poderes”, superando assim o “falso impasse entre optar por democracias ou ditaduras, na medida em que se abria a possibilidade de existir um Estado forte e democrático através da revitalização do sistema presidencial de governo”. Assim o país, na tentativa de salvar a democracia, convertia a figura do presidente em “autoridade suprema do Estado” (ANDRADE, 1942 apud GOMES, 2005, p.206)¹⁴⁶.

A intervenção do Estado gerou uma classe trabalhadora cuja atuação estava condenada a estar atrelada às lideranças de fora que não correspondiam necessariamente aos seus interesses, ao mesmo tempo que se mantinham reféns dos apelos populistas dos que estavam interessados apenas em ganhos eleitorais. Essa invenção autoritária do Estado Novo perduraria após a Constituição de 1946 em um processo dúbio, que segundo Gomes (2005, p. 24), manteve o “sindicato corporativo num regime liberal-democrático”, que seria conservado apesar da eleição de Vargas em 1950, sua morte em 1952 e o posterior crescimento do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), reafirmando assim esse paradoxo da história política brasileira. Para a autora, não se pode compreender o alcance da política trabalhista do Estado Novo somente pelo viés material, mas também pelo entendimento de sua lógica simbólica.

Para melhor compreender a dinâmica das conquistas trabalhistas é necessário um pequeno histórico com as leis e decretos mais significantes. As primeiras normas surgiram a partir da última década do século XIX, caso do Decreto nº 1.313, de 1891, que regulamentou o trabalho dos menores de 12 a 18 anos. Em 1912 foi fundada a Confederação Brasileira do Trabalho (CBT), durante o 4º Congresso Operário Brasileiro. A CBT tinha o objetivo de reunir as reivindicações operárias, tais como:

¹⁴⁵ Azevedo Amaral, “Realismo político e democracia”, em **Cultura Política**, n. 1. 1941, p. 160 e Almir Andrade, “Democracia social e econômica”, em **Cultura Política**, n. 6. 1941, p. 161-62.

¹⁴⁶ Almir de Andrade, “O regime de 10 de novembro e a ordem política e constitucional”, em **Cultura Política**, n. 21. 1942, p. 7-8.

jornada de trabalho de oito horas, fixação do salário mínimo, indenização para acidentes, contratos coletivos ao invés de individuais, dentre outros. É importante apontar a criação da Organização Internacional do Trabalho (OIT) em 1919, como parte do Tratado de Versalhes, que pôs fim à Primeira Guerra Mundial. A entidade foi fundada sobre a convicção de que a paz universal e permanente somente pode estar baseada na justiça social. É a única das agências do Sistema das Nações Unidas com uma estrutura tripartite, composta de representantes de governos e de organizações de empregadores e de trabalhadores. A OIT regulamenta e é responsável pela formulação e aplicação das normas internacionais do trabalho além de patrocinar convenções e emitir recomendações. As convenções, uma vez ratificadas por decisão soberana de um país, passam a fazer parte de seu ordenamento jurídico. O Brasil está entre os membros fundadores da OIT e participa da Conferência Internacional do Trabalho desde sua primeira reunião¹⁴⁷.

Outro importante passo dado foi a promulgação da chamada Lei Eloy Chaves (Lei nº 4.682/23), que garantiu, em 1923, a estabilidade decenal para os ferroviários e no mesmo ato instituiu o Conselho Nacional do Trabalho, no âmbito do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Foi a primeira a instituir a previdência social, por meio da qual foram criadas as Caixas de Aposentadorias e Pensões em nível nacional para os funcionários urbanos das ferrovias e seus familiares¹⁴⁸.

Assis Horta, em 1932, ele era aprendiz e ajudante do fotógrafo Celso Werneck no *Estúdio Werneck*, um misto de ateliê, loja de material fotográfico e papelaria¹⁴⁹. Naquele ano foi promulgado o Decreto nº 21.175, em 21 de março, instituindo a carteira profissional para as pessoas maiores de 16 anos de idade, sem distinção de sexo, que prestassem serviços e eram remunerados no comércio ou na indústria. O decreto definia também que as carteiras profissionais deveriam conter, além das informações a respeito do portador como características físicas, filiação, impressão digital etc., também uma novidade que faria a diferença para muitos fotógrafos brasileiros: uma fotografia com a menção da data em que tivesse sido tirada (BRASIL, 1932). A obrigatoriedade do uso da fotografia, ainda que cumprindo a função de

¹⁴⁷Disponível em: <<http://www.oitbrasil.org.br/content/hist%C3%B3ria>>. Acessado em 12/05/2016.

¹⁴⁸Disponível em: <<http://www.jurisite.com.br/doutrinas/Previdenciaria/doutprevid29.html>>. Acessado em 12/05/2016.

¹⁴⁹ O *Foto Werneck* não era diferente dos muitos estabelecimentos desse tipo espalhados pelo país. Santos (2008) descreveu a *Typographia, papelaria e Livraria Art Nouveau*, de propriedade do fotógrafo Iginio Bonfioli, em Belo Horizonte, como um negócio especializado em papéis, molduras, “modelos para pintura”, pautação e encadernação, espelhos, vidros, estampas e “postaes”. Havia, segundo a autora, uma grande demanda por artigos gráficos e fotográficos. Segundo Isnard Horta, Celso Werneck foi projetista, construtor, comerciante e fotógrafo (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 28/07/2016).

identificar, entrou de vez e de maneira positiva na vida dos cidadãos mais pobres do Brasil. Seria, no entanto, somente em 1943, com a promulgação das leis da CLT que essa novidade seria expandida a todos os cidadãos do país, deixando de vez no passado a lembrança de que a fotografia de pessoas pobres estava de modo inevitável ligada à situações de violência e insegurança.

O uso da fotografia como meio de identificação, principalmente de pessoas das camadas mais baixas da sociedade, tem sua origem logo após a Revolução Industrial e o consequente crescimento desordenado das capitais europeias. A prosperidade alcançada por alguns em detrimento da maioria que ficava relegada à pobreza gerava revoltas que ameaçavam a ordem pública. Para conter os atritos decorrentes dessa situação, acalmar as massas e torná-las obedientes, foram sendo criados métodos que pudessem controlar aqueles que não se enquadrassem dentro do sistema de produção capitalista. Para garantir a ordem estabelecida, dentro dos padrões burgueses, foi necessário criar métodos que identificassem e punissem os indivíduos que perturbassem a ordem pública. Como os métodos antigos de repressão, que mutilavam e até mesmo matavam o meliante, estavam superados, outros foram criados. Não mais para marcar fisicamente, mas para controlar e disciplinar o infrator – como descrito por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e punir* –, a ponto de formar os corpos dóceis desejados pelo sistema (SCORSATO, 2012).

Portanto, o uso disciplinar do retrato, a partir da segunda metade do século XIX, respondia a uma necessidade de controle e invertia o eixo da representação, deixando de ser um privilégio para torna-se um ônus, como nos ensina John Tagg. Segundo o autor, o uso disciplinar do retrato corresponde a uma estratégia de poder e controle onde: “o corpo é feito objeto, dividido e estudado, preso em uma estrutura de espaço cuja arquitetura é o índice do arquivo; é domesticado e obrigado a entregar sua verdade; separado e individualizado; subjugado e submisso”¹⁵⁰ (TAGG, 2005, p. 101 *apud* SCORSATO, 2012).

A fotografia passaria daí em diante a ser usada como arquivo de informações e as fotos a serem coletadas e interpretadas a luz da fisionomia, que classificariam pessoas que compunham os estratos mais baixos da sociedade, composto por ladrões, prostitutas e revolucionários (BRANDÃO, 2012).

¹⁵⁰ El cuerpo hecho objeto; dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice del archivo; domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido em súbdito. SCORSATO, 2012 *apud* TAGG, John. **El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias**. Barcelona. Editora Gustavo Gilli, p. 101, 2005.

Segundo Brandão (2012), a fotografia como paradigma da verdade se apoia tanto no fato de se relacionar bem com a sociedade industrial que engatinhava, quanto pelo estado forte que se formava. O pesquisador, apoiado pelas ideias de Tagg, afirma que isso foi possível graças a aliança da alta burguesia com a velha nobreza, há pouco derrotada, que permitiu uma nova ordem social. A resolução de conflitos resultou no fortalecimento e na centralização do estado que permitiu o desenvolvimento capitalista, priorizando os interesses nacionais acima daqueles advindos das lutas de classes.

Apenas dois anos depois da invenção do daguerreótipo já se tem notícia do uso da fotografia pela polícia de Paris. Segundo Fabris (2004a) o uso de retratos de identificação foi documentado desde 1843-1844 em Bruxelas e desde meados da década de 1850, em Birmingham e na Suíça. No entanto os primeiros retratos usados pela polícia guardavam as mesmas formas dos honoríficos – corpo inteiro, meio corpo e busto –, e as poses eram também variadas, podendo inclusive contar com apoio do “braço em uma mesinha ou no espaldar de uma cadeira” que colocados em molduras ovaladas em nada se distinguiam dos retratos burgueses Fabris (2004a, p. 41). A pesquisadora explica ainda que não era em todos os retratos que se podia contar com a colaboração entre sujeito e fotógrafo, própria do retrato burguês. Em algumas fotos, o fotografado se apresentava constrangido e desconfortável, já em outras, com certa “solenidade casual”. Fabris (2004a, p. 40-41) esclarece a ambiguidade da situação, citando Tagg: “Se, de fato, o retrato pode ser escamoteado pela vontade estetizante do fotógrafo, pode também o retratado servir-se dele para criar uma imagem narcisista de si, tornando-se o falsário de sua própria vida”.

Dentro de pouco tempo surgiram medidas para aperfeiçoar os retratos de identificação. A primeira contribuição partiu de Eugène Beau, em 1854, que propôs o registro de frente e de perfil, com uma medida métrica ao fundo que permitia calcular a estatura do sujeito. Já em 1871, Eugène Appert, deixando de lado qualquer truque de ateliê, fotografou os vencidos da Comuna de Paris, sentados à frente de um fundo branco, de frente ou de meio perfil, olhando diretamente para a câmera colocada acima da altura dos olhos¹⁵¹. No caso dos registros feitos por Appert, o enquadramento cortava os retratos pela metade, mostrando o sujeito com os braços cruzados ou com o polegar

¹⁵¹ A derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) destronou o imperador Napoleão III e levou à formação de um governo republicano presidido por Adolphe Thiers, que negociou-se o acordo de paz, considerado abusivo para as classes menos favorecidas. A Comuna de Paris foi um movimento popular contra esse acordo que durou de 18 de março a 28 de maio de 1871. É considerado o primeiro movimento de cunho socialista e a primeira tentativa de um governo operário da história. Debelados pelo exército francês, os “comunas” foram massacrados mas a importância do movimento continuou influenciando grupos revolucionários dali em diante. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/c/comuna_paris.htm> acessado em 02/02/2017.

apoiado no colete, com a mão na cintura ou sobre as coxas etc., registrando assim o gestual individual de cada modelo (FABRIS, 2004a, p. 42).

Foi somente em 1888 que Alphonse Bertillon chegou na configuração do retrato de identificação como o conhecemos hoje. O sistema Bertillon, também conhecido como “bertillonagem”, definia que o registro antropométrico do infrator deveria constar de duas poses, uma de frente (absoluta) e outra de perfil, obtendo assim com a primeira o que é reconhecido de imediato e com a segunda, a representação morfológica precisa e duradoura, garantida pela ausência de modificação dos contornos da cabeça com o passar dos anos. Fábris (2004a) aponta que as poses definidas pelo sistema Bertillon remetem a uma cultura pré-fotográfica e por isso devem ser analisadas em seus significados anteriores:

[...] Desde a configuração da noção moderna de indivíduo, o retrato honorífico não se caracteriza pela frontabilidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina. Para os integrantes dessa cultura, posicionar-se frontalmente no centro da imagem significa apresentar-se ao outro sob o melhor ângulo, num movimento psicológico no qual respeito e auto-respeito caminham paralelos. O retrato de perfil, que cai em desuso nas últimas décadas do século XV, é, ao contrário, apanágio simbólico da elite. A ele são atribuídos dois significados: índice de razão e moderação, no caso do homem; símbolo de virtude e pertencimento a um grupo familiar, naquele da mulher (FABRIS, 2004a, p. 43)¹⁵².

Além das poses, o sistema Bertillon definia que o fotógrafo deveria tomar medidas para eliminar qualquer fator que pudesse interferir para a criação de um tipo, normalizando e criando padronização na iluminação e na distância focal. Para uniformizar a pose, sugeria uma cadeira propositalmente desconfortável que obrigasse o fotografado a se sentar ereto. O corte deveria abranger a largura dos ombros e as fotos de frente e de perfil, deveriam ser feitas na mesma escala evitando assim distorções. Com essas recomendações, Bertillon eliminava do retrato de identificação qualquer resíduo do retrato burguês, ficando o registro policial concentrado na objetividade e na exatidão. O retrato nesse caso ficava resumido a um “mapeamento sistêmico dos traços distintos da fisionomia” eliminando por completo signos sociais, resultado da interseção da fotografia, como antropometria e descrição normalizada (registro microscópico), com a estatística, como arquivo (conjunto macroscópico) (FABRIS, 2004a, p. 47).

O sistema de Bertillon fez sucesso na captura de fugitivos e foi exportado para polícias de várias partes do mundo. O Brasil, que desde 1860, já usava a fotografia na

¹⁵² BOURDIEU *op cit.*, p. 124; TINAGLI. **Womem in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity**, p. 49-50.

identificação de prisioneiros na Casa de Correção da Corte, passou a adotar o método de Bertillon a partir de 1894 (SCORSATO, 2012).

Em 1875 foram criados os primeiros cartórios e, em 7 de março de 1888, o Decreto nº 9.886 estabeleceu que o registro civil dos nascimentos, casamentos e óbitos, passasse a ser feito obrigatoriamente por órgãos do Estado. Antes, esses tipos de registros ficavam a cargo da Igreja Católica¹⁵³.

O Decreto nº 4.764, de 5 de fevereiro de 1903, dá novo regulamento à Secretaria de Polícia do Distrito Federal e introduz no Brasil a identificação datiloscópica. Dizia o Decreto no seu Artigo 57: “A identificação dos delinquentes será feita pela combinação de todos os processos atualmente em uso nos países mais adiantados” e indicava que, conforme o modelo do Livro de Registro Geral, anexo ao Regulamento “deveriam ser feitos: a) Exame descritivo (retrato falado); b) notas cromáticas; c) observações antropométricas; d) sinais particulares, cicatrizes e tatuagens; e) impressões digitais; e finalmente, no item f) fotografia de frente e de perfil¹⁵⁴.

O primeiro documento de identidade foi emitido no Brasil em 1907, e identificava o advogado e futuro juiz, Edgard Costa. Na época, Costa era o presidente do Gabinete de Identificação e de Estatística da Polícia do Distrito Federal, no Rio de Janeiro. No entanto, apesar desse documento ser rico em descrições físicas como as características das sobrancelhas e do nariz, anotar marcas particulares, digitais e os nomes dos pais, não possuía a fotografia do respeitado cidadão¹⁵⁵.

O Decreto nº 1.892, de 23 de junho de 1910, em seu artigo 89, letras A e B, mandava observar o regulamento da Secretaria da Justiça e da Segurança Pública de São Paulo e dos Estados Unidos do Brasil e regulava a primeira Carteira de Identidade. O documento simulava uma pequena caderneta com capa em couro. Quando aberta deixava ver uma única lâmina de papel que continha as informações sobre o cidadão como filiação, profissão, cor do cabelo e dos olhos, digitais de todos os dedos da mão direita e também duas fotografias, uma de frente e outra de perfil¹⁵⁶.

O título de eleitor passou a contar com uma fotografia somente a partir de 12 de novembro de 1953. A Lei nº 2.084 regulamentou o uso de retrato nos títulos eleitorais e

¹⁵³Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-9886-7-marco-1888-542304-publicacaooriginal-50566-pe.html>>. Acessado em 11/10/2016.

¹⁵⁴Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-4764-5-fevereiro-1903-506801-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acessado em 11/10/2016.

¹⁵⁵Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verministro.asp?periodo=stf&id=177> e <http://mundoestrano.abril.com.br/cultura/de-quem-foi-o-rg-de-numero-1/>>. Acessado em 18/01/2017.

¹⁵⁶Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1910/decreto-1892-23.06.1910.html>>. Acessado em 18/01/2017.

e atualizava a Lei nº 1.164, de 24 de julho de 1950, que instituiu o Código Eleitoral brasileiro, em seu artigo 37, que definia que o título deveria conter o nome do eleitor, sua idade, filiação, naturalidade, estado civil, profissão e residência; além de ser assinado e datado pelo juiz e assinado pelo eleitor¹⁵⁷.

No entanto, segundo Rodrigo Porto Bozzetti, responsável pela pesquisa para a exposição *Chichico Alkmim – Fotógrafo*, realizada no Instituto Moreira Salles, em 13 de maio de 2017, desde a década de 1930 já se faziam fotografias para documentos com propósitos eleitorais como comprovam as fotos feitas por Alkmim (figuras 55 e 56), nas quais se pode ver no extracampo papeletas presas por pregadores de roupa. Segundo o pesquisador a papeleta era um tipo de recibo de qualificação emitido pela Justiça Eleitoral (figura 55). Ao ampliar as fotos, foi observado que estes documentos foram expedidos na década de 1930, antes do Estado Novo. A outra papeleta (figura 56) é um documento de filiação ao partido Republicano. Nesse caso a pesquisa não conseguiu comprovar se era um documento referente ao Partido Republicano Mineiro, extinto em 1937, ou se era do Partido Republicano, fundado em 1945¹⁵⁸.

O histórico sobre a fotografia de identificação e a sua aplicação em documentos oficiais nos ajuda a entender que, em um processo crescente de aprimoramento, as questões ligadas aos direitos dos trabalhadores, vindas a reboque de leis que os legitimavam, construíram também a noção de cidadania para muito brasileiros. Seguindo o mesmo raciocínio, não é controverso pensar que operários, enfim valorizados como cidadãos, depois do primeiro contato com a fotografia 3x4 para a sua carteira de trabalho, passassem a sonhar com fotos mais elaboradas que pudessem, juntamente com a família e amigos, marcar a sua presença, como qualquer outro membro da sociedade, em tradicionais fotografias em estúdio.

¹⁵⁷ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-2084-12-novembro-1953-366189-norma-pl.html>> e <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L1164.htm>. Acessado em 18/01/2017.

¹⁵⁸ Entrevista de Rodrigo Bozzetti concedida ao autor por e-mail em 06/06/2017.

CAPÍTULO 3

OPERÁRIOS NO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO

3.1 *PHOTO ASSIS*: FOTOGRAFIAS A PREÇOS MÓDICOS

Simultaneamente ao trabalho realizado para o SPHAN, Horta matinha o *Photo Assis - Materiaes Photográficos das Principais Marcas e Cinematográficos para Amadores e Collegios*. Além da dedicação ao serviço para o Patrimônio, no estúdio do *Photo Assis*, inicialmente instalado à rua do Bonfim, depois na rua Francisco Sá (figura 65) e mais tarde, na praça Correa Rabelo, número 73 (figura 66), Assis Horta “tirava” desde os populares 3x4 – tanto no ateliê quanto em fábricas e indústrias da região –, até os mais elaborados retratos. No estabelecimento, o fotógrafo ainda desenvolvia trabalhos “technicos e commerciaes” que consistiam em ampliações fotográficas em tamanhos variados sobre os “mais modernos papéis”, como por exemplo a fixação em sépia, tudo a “preços módicos”¹⁵⁹.

O estabelecimento comercial oferecia aos fotógrafos da região insumos e material fotográfico, além de serviços como retoques, ampliações, reproduções de fotografias, aluguel e venda câmeras tipo caixote e de outros equipamentos; para a população em geral e turistas em visita a cidade, o *Photo Assis* vendia molduras, postais com vistas e mais tarde, com o avanço da tecnologia, oferecia também serviços como a revelação e ampliação em papel de filmes Kodak (figura 67) e fotocópias de documentos¹⁶⁰.

Inicialmente, o fotógrafo contava apenas com um auxiliar (figura 68). Já nos primeiros anos da década de 1950, Horta pôde contar com a ajuda do filho Assis e da assistente Lucy, responsável pelo estabelecimento durante os meses em que Horta viajou para a Europa. Em carta enviada em 2 de junho de 1959, Maria, sua esposa, além das notícias da família e dos amigos, informa sobre a assistente: “Lucy está uma ótima

¹⁵⁹ Isnard Horta afirma que havia outros fotógrafos contemporâneos ao pai, mas nenhum tão popular. Chichico Alkmim, na parte alta da cidade e o imigrante inglês Paul Spangler, que também deixou um acervo importante, eram os mais produtivos. Esses possuíam estúdios fotográficos, mas não tinham loja aberta ao público, como o *Photo Assis*. Uma boa explicação para a popularidade de Assis era o fato de ele ser proprietário da loja de insumos e material fotográfico. Assis também realizava serviços fotográficos sob encomenda (cobria eventos familiares, sociais, corporativos) e por conta própria (eventos populares e religiosos). Entrevista de Isnard Horta concedida o autor em 18/02/2017.

¹⁶⁰ Os fotógrafos do interior de Minas Gerais preferiam adquirir suprimentos fotográficos no Rio de Janeiro e em São Paulo para garantirem melhores preços e maior variedade de produtos. Caso a necessidade fosse de urgência, apelavam para fornecedores locais. Em Diamantina, Chichico Alkmim foi cliente do *Photo Werneck* que mais tarde passou a se chamar *Photo Assis*. (SOUZA; FRANÇA, 2005, p.103 *apud* CAMPOS, 2008).

fotógrafa, só você vendo. [...] Hoje está fazendo vistas, pois tem havido grande procura”¹⁶¹ (HORTA, 2015, p. 66).

As chapas e os insumos químicos, importados da Europa, eram caros e vendidos em lojas especializadas nas grandes cidades. Para manter seu estoque de suprimentos fotográficos abastecido, Horta fazia viagens regulares ao Rio de Janeiro, onde fazia suas compras e visitava os amigos do SPHAN. De uma dessas viagens, trouxe uma câmera de madeira gravada com a marca “Marc Ferrez, 88, rua S. José, Rio de Janeiro”, de outra, trouxe o *Annuaire Général et International de la Photographie*, de 1898 (HARAZIM, 2014, p. 51).

Como já dito anteriormente, a produção fotográfica de Chichico Alkmim – principal fotógrafo da região nas primeiras três décadas do século XX –, juntamente com o acervo, comprado por Horta, da viúva de Paul Laplaige, que incluíam retratos em negativos em vidro, provavelmente foram os modelos fundadores da estética de Assis Horta para os retratos de estúdio.

Segundo Kossoy (1980), já nos anos 1910, com a popularização da fotografia e a multiplicação do número de profissionais exercendo a profissão de retratista, surgiu a necessidade de diferenciação entre os fotógrafos, assim como, para que a clientela mais bem posicionada socialmente pudesse de alguma forma se destacar, novos processos “artísticos” foram desenvolvidos. Sobre isso o pesquisador escreveu:

O fotógrafo de estúdio tornava-se aos poucos um técnico no sentido estrito. Surge, então, a necessidade do fotógrafo introduzir em seus retratos alguns “artifícios artísticos” a fim de caracterizar seu trabalho como “artístico”. Foi o que ocorreu com o retoque e a pintura. Esta última tendência aparece dentro deste contexto como uma nova alternativa “artística” oferecida pelo fotógrafo e bem-vinda pela clientela. A fotopintura parece ter se tornado moda na França, com Disdéri, no início dos anos 1860. No Rio de Janeiro, os fotógrafos Chaise (ou Chaix) & Zeferino, em 1861, ofereciam além dos serviços convencionais de fotografia e ambrotipia, “*retratos fotografados sobre tela de pintura, coloridos a óleo, do tamanho natural*”. A fotopintura consistia justamente de uma representação ambígua obtida pelo trabalho misto do fotógrafo e do pintor; o retrato do cliente era inicialmente obtido por meios fotográficos numa carte de visite e posteriormente ampliado sobre tela ou papel e então pintado. O novo artifício estético representou mais uma possibilidade de diferenciação social para que um pequeno segmento da sociedade não fosse confundido com os clientes consumidores de retratos fotográficos convencionais (KOSSOY, 1980, p. 45-46).

Arruda (2013, p. 113) relata o caso do fotógrafo José Gallotti, provavelmente um imigrante italiano, que manteve o ateliê *Photographia Artística Ítalo-Braziliana* em

¹⁶¹ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18/02/2017.

Diamantina, em 1888 e 1889. Segundo o autor, sua chegada foi registrada no jornal local *Sete de Setembro* da seguinte maneira: “Brevemente chegará a esta cidade o insigne e afamado retratista Gallotti, que vem *exibir* os seus trabalhos vantajosamente conhecidos em todo o império”¹⁶².

O historiador explica que geralmente os fotógrafos eram apresentados como pessoas importantes, bem-sucedidas e reconhecidas nos seus locais de origem, que podia ser a Europa, os Estados Unidos ou mesmo a capital do Império. Para se diferenciarem dos muitos retratistas comuns, enfatizavam nos anúncios as vantagens de seus modernos aparelhos e de sua técnica apurada somente comparável aos profissionais da Corte ou mesmo europeus. Para convencer os possíveis clientes, Gallotti argumentava que, apesar da distância geográfica que os separava, os diamantinenses poderiam usufruir dos mesmos produtos de alta qualidade que os habitantes do Rio de Janeiro, equiparando-se assim a eles (ARRUDA, 2013).

No entanto, as fotografias de Gallotti em Diamantina geraram polêmica em relação ao uso de sombras. Esse recurso artístico, que muitas vezes disfarçava imperfeições, foi considerado pelo público local como defeito, o que obrigou o fotógrafo a se retratar publicamente. Ao jornal *Sete de Setembro*, Gallotti declarou que resolveu “reconstruir o *atelier*, podendo garantir de hoje em diante estar habilitado a satisfazer essa exigência, fazendo retratos muito clarinhos e sem sombra, não deixando, porém, de fazer retratos artisticamente sombreados para os apreciadores das belas artes”¹⁶³ (ARRUDA, 2013).

Para Arruda (2013), esse acontecimento controverso em Diamantina é de grande importância por tratar-se de “um debate em torno da linguagem fotográfica e sua íntima relação com a pintura, de onde se originava o seu estatuto de arte” (ARRUDA, 2013, p. 115). O pesquisador afirma que não é sem motivo que o *Sete de Setembro* publica um artigo, talvez escrito pelo próprio Gallotti, defendendo o uso de sombras e comparando as fotografias feitas pelo retratista às pinturas de Rembrandt. Além do mestre holandês, foram citados no mesmo artigo os teóricos e fotógrafos Henry Peach Robinson¹⁶⁴ e Alphonse Liébert¹⁶⁵, artistas adeptos do sombreado e autores que “discutiam os

¹⁶² Jornal *Sete de Setembro*, 06/11/1888, p. 4 *Apud* ARRUDA, 2013, p. 115).

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ Henry Peach Robinson (1830-1901), pintor e fotógrafo inglês, é considerado precursor das fotomontagens e pioneiro do pictorialismo fotográfico. Sua obra *Pictorial Effect in Photography*, lançada em 1896, apresentava a fotomontagem como um princípio para produzir fotografias que, a partir de certas regras, obtinham valor artístico. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson>>. Acessado em 15/01/2017).

¹⁶⁵ Alphonse Liébert (1827-1914), fotógrafo francês, foi autor da obra *La Photographie en Amérique*, tradicional manual fotográfico do século XIX que foi traduzido em parte para o português por Militão Augusto de Azevedo. O manual dá dicas de como construir um ateliê assim como define normas de iluminação, lista acessórios para compor um estúdio e relaciona seu mobiliário, sugere cenários de fundo, além de uma série de conceitos "estéticos"

princípios filosóficos das fotografias claras e escuras”, legitimando assim a técnica usada por Gallotti e comprovando sua atualização quanto as discussões, na época em voga, sobre arte e fotografia.

Nas fotografias feitas em estúdio por Chichico Alkmim (figuras 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 e 48), podemos observar o uso suave das sombras e pouco contraste, talvez por ele estar temporalmente mais próximo da polêmica gerada por Gallotti, assim como a serenidade está presente em todos os rostos. Já Assis Horta, fotografando no começo da década de 1940, dá um tratamento mais “artístico”, mais próximo dos moldes defendidos por Gallotti, valorizando o jogo de luz e sombras, criando em seus retratos figuras expressivas com olhares que variam de tímidos e assustados (figura 69) aos elegantes (figura 70) e confiantes (figura 104)¹⁶⁶. Podemos conjecturar que esse tratamento mais ousado tenha sido possível graças ao trabalho desenvolvido por Horta para o Patrimônio, assim como, pelo convívio com personalidades modernistas do naipe de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Sylvio de Vasconcellos, que tanto valorizavam o barroco mineiro, seus jogos de claro e escuro e sua expressividade.

De acordo com Eucanaã Ferraz (2017, p. 17), uma boa parte dos fotografados por Alkmim parecem “além de sólidos e graves, tristes” o que na opinião do autor pode ser explicado pelo resquício do hábito antigo da seriedade que disfarçava a tensão e o cansaço causado pelo tempo exigido de exposição. Para o autor, depois de reduzido o tempo a ser dispensado para o registro com qualidade, restou ao retratado o recato e o apego à tradição. Há exemplos em que o fotografado está um pouco mais descontraído, mas para perceber isso, Ferraz sugere que o espectador lance sobre a foto um olhar demorado e atento. Conforme Eucanaã, as fotografias sociais de Alkmim nos levam a um passado despojado, puro e simples que saudosamente recordamos como um mundo que um dia esteve ao nosso alcance e que já não nos pertence mais. Não se trata, destaca o autor, de idealização, mas da constatação de que estamos diante de um mundo representado pela fotografia. Eucanaã, para reafirmar sua assertiva, cita Susan Sontag: “A fotografia promove intensamente a nostalgia”¹⁶⁷.

que garantiam uma “boa pose” do fotografado. (KOSSOY, 2001) *Resenha*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1301200108.htm>>. Acessado em 15/01/2017).

¹⁶⁶ As mangas muito curtas ou compridas demais, uma cintura apertada, chapéus muito grandes para a cabeça daquele que o está usando, um modelo de vestido que não corresponde à condição social de quem o veste são a busca da distinção social que a fotografia desnuda. Para Annateresa Fabris, o que falta nesse tipo de foto é aquela naturalidade construída no retrato burguês: a “afirmação de uma identidade antes social do que individual”. O pobre vestido como rico costumava disfarçar seu acanhamento na timidez com que se comportava no estúdio fotográfico e nas roupas que não eram suas e que nem lhe caíam bem (FABRIS, 2004, p. 38).

¹⁶⁷ SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Trad. José Afonso Furtado. Lisboa: Quetzal, 2012, p. 23.

Alkmim produziu imagens até 1955, quando tinha 69 anos de idade. Devido a problemas de saúde que dificultavam seu trabalho fora do ateliê, ocasiões em que era obrigado a manipular os pesados equipamentos fotográficos em espaços públicos, foi priorizando cada vez mais o trabalho dentro do seu estúdio, até que nos últimos anos se limitava a trabalhar somente naquele local (SANTOS, 2017).

Esse não era o caso de Assis Horta, 32 anos mais novo do que o veterano Alkmim. Horta desde que conhecera Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1937, como dito anteriormente, estava habituado a correr as redondezas de Diamantina procurando, identificando e fotografando construções que pudessem vir a ter algum interesse ao SPHAN. Com a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), em 1943, Horta teve a chance de ampliar sua clientela e mais uma vez, tirando proveito da sua juventude, explorou o novo mercado, visitando as indústrias e fábricas da região para fazer os retratos funcionais que a partir daquela data seriam obrigatórios nas tão desejadas Carteiras de Trabalho e Seguro Social (CTPS). O resultado desse primeiro contato entre os operários, a maioria negros e mestiços pobres, e a fotografia funcional resultou na vontade de novas incursões ao estúdio fotográfico para fazer retratos mais elaborados, dessa vez em tradicionais poses e cercados de acessórios.

Não havia, no entanto, ineditismo no trabalho fotográfico de Horta feito com os clientes negros. Chichico Alkmim já fazia esse tipo de retrato desde a década de 1920. Antes, possivelmente, a principal motivação para que o negro procurasse o estúdio de Alkmim era o sucesso no garimpo ou a segurança do emprego como soldado (Horta também fotografou muitos dessa categoria profissional). Entre os retratos feitos por Alkmim podemos ver negros sozinhos (figuras 71, 72, 73 e 74), com suas famílias (figuras 39, 75, 76 e 77) e em retratos em grupos (figuras 78, 79 e 80), que provavelmente tinham o objetivo de eternizar aqueles momentos de sorte e felicidade que poderiam não voltar mais.

A motivação que aparentemente levou operários a procurar o estúdio de Horta coincide com a valorização que a classe adquire após a promulgação das leis da CLT. Assim, sentindo-se enfim valorizados pelas políticas públicas divulgadas pelo governo de Getúlio Vargas – além do salário mensal mínimo, passaram a ter direito a férias remuneradas e 13º salário –, os trabalhadores locais passaram a sonhar com a possibilidade de uma vida mais digna como a dos brasileiros da classe média, que figuravam em pomposas fotografias expostas na vitrine presa na parede externa do estúdio *Photo Assis*. Parece bastante natural que entusiasmados pelas novas

perspectivas, e otimistas quanto ao futuro, os negros e mestiços de Diamantina, provavelmente inspirados pelos garimpeiros fotografados por Chichico, tenham se animado a gastar uma parte do salário, agora muito mais garantido, em uma dignificante e honrada foto de estúdio.

Horta percebeu a oportunidade e se preparou para receber os novos clientes. Isso fez com que Horta se tornasse o pioneiro a dar visibilidade à classe operária composta principalmente por negros e mestiços, a grande maioria dos trabalhadores da região norte de Minas Gerais entre as décadas de 1930 e 1940. Seguindo o caminho anteriormente traçado por Alkmim, Assis Horta atendia clientes de todas as esferas sociais da região. E serão as fotografias de negros, durante anos relegadas como a parte menos importante de sua carreira, que lhe trarão reconhecimento a partir de 2008, data da retrospectiva de sua obra, realizada no Museu do Diamante, em Diamantina.

Não há registro sobre os nomes dos negros e mestiços fotografados por Horta, assim como não há daqueles fotografados por Alkmim. Esse tipo de informação ficou restrita apenas aos clientes mais importantes como empresários, profissionais liberais, funcionários públicos, políticos e membros do clero.

A despeito do anonimato na maioria das fotografias do acervo de Alkmim, Ferraz observa que este funciona “como metonímia do Brasil daqueles tempos, em seu *continuum* racial e suas tragédias sociais”, levando-nos a ver seus personagens como arquétipos que nos representam ainda hoje. Os negros e mestiços, grande parcela dos fotografados compunham a parte mais pobre da população Diamantinense, mas já não eram fotografados como “modelos-objeto”, pelo contrário, eram registrados como se viam ou como gostariam de serem vistos, como indivíduos. Os negros ali representados, não estão diluídos numa coletividade, mas destacados em suas singularidades que ficam expressas em poses que apesar da herança oitocentista não denotam ostentação mas dignidade. Modesta, aquela “gente ligada ao pequeno garimpo, à faiscação, operários, pardos e brancos [...] todos aqueles até então invisíveis [...] ocupavam o mesmo cenário que padres, freiras, bispos, senhores e senhoras burgueses de ares aristocráticos” (FERRAZ, 2017, p. 16-18).

Provavelmente, muitos dos negros fotografados por Chichico tenham passado pelo trauma da escravidão. Um bom exemplo dessa possibilidade é a fotografia da numerosa família da figura 77, em que podemos ver uma velha senhora cercada pelos seus prováveis descendentes. A tradicional construção triangular destaca a figura central do homem de terno e revela três gerações de negros retratados dignamente,

vestidos com roupas limpas e calçados com sapatos. Todos na fotografia se mostram serenos, porém tímidos.

Nos bem conservados negativos do acervo de Assis Horta só estão anotados e identificados os nomes das pessoas mais importante da sociedade da época. No entanto, mesmo anônimos, os negros e mestiços ali eternizados mostram mais autoconfiança do que aqueles fotografados anos antes por Alkmim. Podemos verificar a presença de uma atitude confiante e segura na foto do elegante rapaz (figura 70) fotografado por Horta no começo da década de 1940. A pose e o olhar contrastam com o jeito tímido e inseguro dos outros dois jovens fotografados por Alkmim (figura 71 e 72). Provavelmente, a maior quantidade de pessoas negras que passou a frequentar o estúdio fotográfico após 1943, tenha contribuído para a maior popularização do hábito de se deixar fotografar e, conseqüentemente, diminuir a estranheza e a timidez características das primeiras experiências.

No *Photo Assis* tinha espaço para fotografias elegantes e criativas que atendiam normalmente os cidadãos com maior poder aquisitivo, acostumados a frequentar aquele tipo de estabelecimento. As crianças podiam ser fotografadas com as suas melhores roupas e em poses angelicais (figura 81) ou fantasiadas. Para os meninos, fantasias de príncipe eram muito solicitadas (figura 82). Um pequeno garoto com um gorro na cabeça, em pé sobre a cadeira (figura 83) ou a orgulhosa e sorridente mãe com seu filho (figura 84) são bons exemplos de retratos da clientela branca. Um tema muito apreciado era a fotografia de meninas fantasiadas de bonecas. Vestidas com roupas e acessórios que lembravam o brinquedo, fazia-se a foto da “menina/boneca” ao lado de uma caixa que simulava a embalagem (figura 85). Na versão de Assis Horta, dentro da caixa a menina está séria e estática e fora da embalagem a retratada se mostra sorridente em uma pose estudada. Esse tipo de fotografia não foi uma criação de Horta como podemos conferir na foto feita por Chichico Alkmim na década anterior (figura 86).

Nos exemplos de fotografias de clientes brancos que frequentavam o *Photo Assis* aqui citados constatamos que não havia grandes inovações nas imagens em relação àquelas feitas por outros fotógrafos da época. Tomando como exemplo as fotografias das meninas/bonecas (figuras 85 e 86), podemos afirmar que Horta adaptava com as formulas já consagradas, atualizando-as com muita criatividade. Esse tipo de atitude pode explicar o excelente resultado obtido por ele junto aos clientes negros e mestiços.

Para facilitar as escolhas dos clientes, Horta disponibilizava em uma vitrine, fixada na parede externa do estúdio, amostras de vários tipos e formatos de retratos (desde 3x4 até o formato maior de 50x60), assim como as vistas da cidade, que tinham grande saída, vendidas no formato de cartão postal (HARAZIM, 2014).

Para a nova clientela formada por operários, o fotógrafo matinha um acervo de roupas e objetos no interior da loja que ficavam à disposição dos clientes para as fotos mais elaboradas. Esse tipo de ação não era novidade já que desde os primeiros estúdios os fotógrafos disponibilizavam acessórios que ajudavam a compor a cena fotográfica. No caso específico do acervo disponível no *Photo Assis*, paletós e chapéus muitas das vezes completavam a indumentária do pobre cliente, sendo os homens os que mais se utilizavam desse empréstimo¹⁶⁸ (HARAZIM, 2014).

Infelizmente o painel que servia de fundo para as fotografias no estúdio não existe mais. O original perdeu-se no período em que todo o acervo ficou guardado em Diamantina a espera que fosse levado para Belo Horizonte, depois que Horta se mudou para lá. Nas exposições feitas em Brasília (2013), Belo Horizonte (2015) e Rio de Janeiro (2017) foi exposta uma réplica o painel original¹⁶⁹. Nessas mostras foi montado um cenário, simulando o antigo *Photo Assis* (figura 87). Nessas ocasiões, além do painel, compunham o espaço um tapete e uma cadeira para que os visitantes pudessem fazer suas fotos. Ao admirador da fotografia de Assis Horta era entregue uma placa com a data escrita a giz, para que ele pudesse fazer o seu retrato nos moldes daqueles 3x4 expostos na exposição. Provavelmente o painel original foi comprado no Rio de Janeiro, já que Horta fazia diversas viagens à capital para comprar insumos e material fotográfico para o *Photo*, além claro, de participar de reuniões e encontros no SPHAN¹⁷⁰.

Tratava-se de um painel de aproximadamente 2,20 m de altura por 3 m de largura, pintado sobre um tecido grosso e resistente como uma lona. O painel imitava uma parede de uma sala onde tinha um grande quadro exposto e ficava pendurado numa viga de madeira ao fundo do ateliê. Como era muito pesado, o fotógrafo nunca o tirava do estúdio, o que nos facilita saber quais fotografias 3x4 foram feitas no estúdio e quais

¹⁶⁸ Para Annateresa Fabris a relação entre vestimenta e o retrato fotográfico são constitutivos de uma cultura de aparências. Sendo assim, tanto a desenvoltura de quem está à vontade dentro das roupas como o constrangimento daqueles que usam roupas emprestadas (ou roupas europeias no caso dos escravos) são índices de suas verdadeiras condições sociais (FABRIS, 2004).

¹⁶⁹ A réplica do painel do *Photo Assis* foi feita a partir da composição de vários fragmentos do original encontrados nos fundos dos retratos. Isso foi possível graças a qualidade dos negativos em vidro que fazem parte do acervo de Assis Horta. (Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 24/03/2017).

¹⁷⁰ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 24/03/2017.

foram feitas nos locais de trabalho do fotografado. Quando os retratos eram realizados nas fábricas e indústrias da região o fundo era composto por ripas de madeira ou por um tecido negro estendido, conforme descrito no capítulo anterior.

No painel se via uma paisagem bucólica emoldurada, formando um quadro. Quando fixada junto ao teto do estúdio, podiam-se ver duas cortinas que caíam pelas laterais da parede, cobrindo parcialmente os cantos superiores da moldura. A paisagem retratada é a de um jardim com um caminho ao centro. À esquerda do fotografado destacam-se os troncos de duas árvores em frente ao que parece ser uma clareira aberta ao fundo. É este o local mais claro da pintura (figura 88) e um dos quadrantes do painel preferidos por Horta para as fotografias de meio corpo (figuras 81, 152, 153, 160 e 161). Já à direita predomina uma pilastra com um vaso em cima. Tudo isso envolvido por uma grossa moldura de motivos florais bem simples. À direita da parede temos um espelho com flores à sua frente. O fotógrafo sabia explorar as particularidades dessa pintura facetada do painel. Dependendo do enquadramento, se fechado ou mais aberto, usava uma parte ou outra, dando assim a impressão de se tratar de mais de uma paisagem¹⁷¹.

Além do painel, compunham o cenário básico das fotos tapetes em estilo persa. Conforme a necessidade ou gosto do cliente era acrescentada uma cadeira ou poltrona. Nada além desses elementos era usado. Essa economia de objetos era compensada por peças de roupas (paletós principalmente) e acessórios como gravatas, chapéus, sombrinhas, lenços etc. Segundo o fotógrafo, em entrevista a Dorrit Harazim, as mulheres vinham mais preparadas para a ocasião, enquanto os homens sempre utilizavam um item ou outro emprestado do acervo do fotógrafo (HARAZIM, 2014).

Horta fotografava geralmente usando apenas a luz natural mas, quando necessário utilizava recursos de iluminação artificial. Em todos os edifícios que abrigaram seu estúdio fotográfico – três endereços distintos ao longo do tempo em que residiu em Diamantina –, havia grandes janelas, que o fotógrafo usava, abrindo e fechando-as de acordo com a necessidade de luz¹⁷². Percebe-se a preferência de Horta pela luz vinda

¹⁷¹ Os painéis não enganavam ninguém e eram mais uma das convenções da época. Nos ateliês mais ricos, o painel vinha da Europa onde eram feitos por artistas especializados. Pintado em *trompe l'oeil*, a janela com uma paisagem ou somente a paisagem criava uma ruptura e um contraste em relação ao restante realista do estúdio, garantido profundidade e agregando mais elementos que promoveriam o destaque e a valorização da figura retratada além de aumentar o interesse do espectador (KOUTSOUKOS, 2013).

¹⁷² Em documentário exibido na exposição **Chichico Alkmim Fotógrafo**, no Instituto Moreira Salles (IMS), entre maio e outubro de 2017, o neto do fotógrafo mostra as ruínas do antigo estúdio do avô. Nas imagens pode-se observar que o cômodo se caracterizava por um espaço com janelas em três das suas paredes o que proporcionava uma grande variedade de possibilidades de uso da luz natural. Possivelmente Assis Horta tenha tido estúdios dentro desse molde e em função do alto custo da energia elétrica, tenha dado preferência pelo uso da luz natural.

pela esquerda do modelo fotografado em quase todos os retratos analisados aqui – outra possibilidade é que seria esse o lado da parede onde havia janelas no estúdio. Horta servia-se de rebatedor em algumas fotos e quando precisava “acertar” a iluminação, ainda usava o subterfúgio de abrir a porta, colocando uma cadeira apoiada para que ela não se movesse e aproveitava assim a iluminação extra que vinha pelo vão aberto¹⁷³.

É o caso da fotografia do soldado (figura 89) registrado de acordo com o relatado acima. No extracampo, vê-se o rebatedor no lado esquerdo da fotografia, que provavelmente seria um retrato funcional, já que Horta não deixaria aparecer o truque do rebatedor em uma fotografia de meio corpo. Outro sinal de que a fotografia seria recortada em um formato menor é o fato do rebatedor quase encostar no cotovelo do jovem, diminuindo assim a área de visibilidade do painel ao fundo no lado direito do fotografado. Consequentemente o corte teria de ser feito acima disso, na altura do peito, o que coloca essa foto nos moldes daqueles 3x4 características do começo da carreira do fotógrafo, quando ainda não era exigida a placa com a data que caracterizava os retratos pós 1943. A luz entrando pela esquerda do jovem soldado destaca a figura em relação ao fundo como era comum também nas fotografias 3x4 feitas no estúdio (figura 64), mas que não eram padrão naquelas fotos feitas nos locais de trabalho do retratado (figura 62). Nesse segundo caso, provavelmente, a preferência pela luz vindo da esquerda do fotografado era abolida em função do local onde ficavam as janelas mais adequadas para a função na empresa ou fábrica que o tinha contratado.

Horta não fazia distinção entre os clientes que frequentavam o *Photo Assis*, fotografando ricos e pobres com a mesma dedicação, esmerando-se na composição e no tratamento da luz. Os clientes pobres foram fotografados durante toda a sua vida profissional. Nem mesmo com o aumento da demanda de fotografias para o Patrimônio as fotos de estúdio diminuíram. Tampouco Horta cogitava algum tipo de ação – como aquelas habitualmente utilizadas pelos fotógrafos citadas por Arruda (2013) –, que pudesse dar prioridade às fotografias para os clientes com maior poder aquisitivo. Em função do acervo não estar catalogado de forma profissional não se pode definir o percentual de clientes pobres em relação aos mais ricos. Segundo depoimento de Isnard Horta, a clientela mais pobre consistia em importante fonte de renda para o *Photo Assis*¹⁷⁴.

¹⁷³ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18/02/2017 e em 27/02/2017.

¹⁷⁴ Idem.

É certo que Assis Horta tinha a fotografia como ofício que lhe garantia o sustento. Mas mesmo em situações de trabalho intenso, seu interesse estético se manifestava, as vezes sem pagamento ou recompensa. Um bom exemplo disso são as situações que o fotógrafo chamava de “especiais”, ou seja, quando o modelo o interessava muito. Geralmente, eram andarilhos, personagens típicos e inofensivos, conhecidos por todos na cidade. Evidentemente não cobrava pelo “serviço” e ainda dava-lhes uma cópia em papel para poder ver no rosto deles a satisfação com o retrato. São exemplos desse tipo o retrato de Jacinto (figura 90), feito em plena rua, e o retrato de “Rabo-mole” (figura 91), feito em estúdio.

O retrato de Jacinto é a única fotografia feita por Horta, divulgada até o momento, que registra o modelo na rua. De um ângulo baixo o fotógrafo destaca a figura centralizada do homem velho e barbudo em plano médio. Jacinto carrega um cesto preso em um cabo de madeira sobre os ombros e sorri acanhado. Com olhos semicerrados olha em direção do observador. Em segundo plano, um trabalhador carregando uma escada preenche o espaço vazio no lado direito da fotografia. Ao fundo, um típico casarão de Diamantina, reforça com suas linhas a perspectiva que encaminha o olhar para a figura central do velho andarilho¹⁷⁵.

Já o retrato de Rabo-mole, feito em plano geral, mostra o retratado frontalmente, de pé, em pose rígida, segurando em uma mão uma velha cesta e na outra uma vara fina, usada pelo andarilho como se fosse um cajado. É interessante observar a fisionomia séria e a boca serrada, denunciando constrangimento ao mesmo tempo que os olhos do homem são fixos e intensos em direção à objetiva. As roupas são desalinhas e com grandes rasgos. Os sapatos são disformes pelo tempo de uso. Segundo Horta, Rabo-mole dispensou o terno a ele oferecido, como de praxe era feito a qualquer outro cliente do estabelecimento¹⁷⁶.

Como dito anteriormente, Horta dividia-se entre as várias formas de se fazer fotografias naquela região. Tinha o trabalho documental para o SPHAN, o estúdio *Photo Assis* e seus clientes, as fotografias itinerantes e ainda fazia serviços sob encomenda em eventos oficiais e particulares. A concorrência entre os fotógrafos não era pequena e por isso Horta não escolhia trabalho e atendia com a máxima dedicação as demandas de trabalho que surgiam.

¹⁷⁵ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18/02/2017 e em 27/02/2017.

¹⁷⁶ Idem.

O ofício de fotógrafo, tradicionalmente valorizado na sociedade como uma atividade artística, já vinha sofrendo abalos desde o começo do século XX, devido o aumento do número de profissionais na área e também pela popularização de máquinas mais simples e fáceis de manejar como a Kodak¹⁷⁷. As camadas médias urbanas, nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, assim como as famílias mais abastadas de Diamantina e de outras cidades do interior, tinham acesso frequente à fotografia e os álbuns de família já eram bastante conhecidos e valorizados na década de 1930 (SILVA, 2008).

Horta era integrado à comunidade católica e participava tanto como fotógrafo como devoto das festas populares. Seu jeito amigável, perceptível tanto nas cartas familiares quanto na correspondência trocada com os chefes do SPHAN, não afastava quem dele se aproximasse. O fotógrafo era muito bem quisto entre os amigos e colegas de trabalho como comprovam as cartas de Rodrigo M. L. Franco, Sylvio de Vasconcellos, Judith Martins e do amigo, filho do empresário Redelvim Andrade, José Luiz. Como já descrito no capítulo 2, o fotógrafo era muito considerado pelas autoridades da Igreja Católica local, mas também pelos fiéis que o acompanhavam nos cortejos da Semana Santa e nas celebrações da Ordem do Carmo¹⁷⁸. Era respeitado pelos correligionários da UDN e pelos adversários do PSD de Juscelino Kubitscheck.

Possivelmente o modo tranquilo e amistoso de Horta tenha facilitado a aproximação dos operários, que, após o primeiro contato proporcionado pela fotografia 3x4 e animados com relação ao futuro aparentemente promissor graças às novas leis trabalhistas, passaram a se interessar em tornar realidade o sonho de terem registradas suas imagens e de seus familiares. Para agradar e ajudar os novos clientes, Horta criou um ambiente receptivo para o feitiço das fotografias que os operários sonhavam ver emolduradas em um porta-retratos ou compondo um álbum de família.

Koutsoukos (2013) afirma que não foi possível localizar álbuns de famílias negras nos arquivos e instituições pesquisadas por ela no Brasil. Para suprir a falta, a autora

¹⁷⁷ Foi a partir de 1888, com o lançamento da primeira câmera box Kodak, que um novo público, sem necessidade de conhecimento prévio, teve acesso a pelo menos uma etapa do processo fotográfico: a tomada da imagem. Sendo assim, qualquer pessoa podia tirar até cem fotografias e enviar a câmera de volta para a fábrica, pelo correio, onde seriam reveladas as fotos. Em 1938 foi lançada a Super Kodak Six-20, o primeiro modelo com fotômetro embutido que era associado ao mecanismo que abria o diafragma um pouco antes do usuário apertar o disparador (MENEZES, 2013).

¹⁷⁸ Assis Horta se auto intitula como "irmão do Carmo", ou seja, pertencente à Ordem Terceira de N. Sra. do Monte Carmelo de Diamantina ou Ordem Terceira do Carmo, para a qual entrou, juntamente com Maria antes mesmo do casamento, quando ainda eram noivos. Horta pertenceu também à Ordem do Santíssimo Sacramento. Podemos comprovar a importância dessas ligações pela preocupação demonstrada pelo fotógrafo com os "irmãos" em carta enviada da Europa, em 1954: "As novenas do Carmo já começaram? E o meu cartão para os irmãos carmelitas e irmãos do Santíssimo? Padre Walter recebeu? (HORTA, 2015, p.134). Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 30/03/2017.

sugere “álbuns imaginários” em que possamos categorizar retratos de negros, escravos ou não. A autora diz acreditar que existiram álbuns com fotos de negros, e que estes atenderam as necessidades das famílias em manter a luta para conquistar a liberdade ao mesmo tempo que serviam de alento e prova visual para aquelas famílias que não conseguiram ficar unidas. Além da explicação óbvia de que colecionadores priorizaram os álbuns de famílias ricas em detrimento aos de famílias pobres, negras ou não, a autora também aponta o costume de, após a morte do dono do álbum, os herdeiros desmembrarem o objeto e distribuírem as fotografias como lembranças entre os descendentes, como mais um provável motivo pela ausência de álbuns de famílias negras em arquivos e instituições¹⁷⁹.

Para Armando Silva (2008), o álbum de família na virada do século XIX até as últimas décadas do século XX, portanto anterior à revolução causada pelas máquinas fotográficas digitais e pelos telefones celulares, está diretamente relacionado à tradicional família burguesa formada por pai, mãe e filhos, unidos por laços consanguíneos e pela convivência doméstica. Antes das transformações culturais causadas pelas novas tecnologias, o álbum de fotografias era o objeto que mostrava visualmente uma família, contando histórias em um formato de arquivo. Nas palavras do pesquisador:

A família é o sujeito coletivo que narra e tem à disposição o manejo e a construção de um espaço de ficção. A foto é o meio que produz a imagem, que visualiza a família, e faz parte de sua capacidade técnica expressar um tempo de exposição. O arquivo é uma maneira de classificar, e será próprio de sua técnica produzir uma ordem aos olhos, posterior ao tempo em que as fotos foram colecionadas (SILVA, 2008, p.24).

Para Silva (2008), na fotografia como um “acontecimento factual”, a pose, o local, as roupas, a disposição dos retratados “sob regras e maneiras de ser e de se expor”, e a própria organização sequencial do álbum são maneiras de se comunicar com aqueles a quem o álbum se dirige, proporcionando aos narradores futuros a possibilidade de poder manipular a história familiar que foi merecedora daquele registro fotográfico. Sendo assim,

¹⁷⁹ Após a invenção dos *carte de visite*, com o aumento do número de fotos tiradas, trocadas, compradas e vendidas, acabou-se por criar um problema: onde guardar tantas fotografias? Gavetas, caixas e cestas podiam ser opções, mas guardar as fotografias, objetos caros, em um álbum era um desejo que poucos podiam realizar. Existiam álbuns específicos para o formato cartão de visita, assim como para os de formato *cabinet*. Um formato que foi bastante utilizado era o que tinha janelas ovais ou redondas que deixavam a vista os retratos ali encaixados (KOUTSOUKOS,2013).

Haveria uma condição existencial – a família; outra que marca a temporalidade comunicativa – a foto; e outra que cria a espacialidade – o álbum como calendário. Por último vem a ação do relato, que corresponde à condição propriamente verbal e literária. Contudo, esses atributos, inter-relacionam-se de modo substantivo ou nominal e agem a partir de uma lógica de conjunto. Ou seja, a linguagem do relato empresta a sua capacidade ao foro existencial da família, e esta, por sua vez, quando se prepara para sair em uma foto, já o faz preconcebendo uma maneira de se mostrar e de ser contada em álbum. De forma análoga, o tempo da foto, como impressão e arquivo, estabelece regras à família, como construir uma pose para o futuro observador. Assim, sujeito, tempo, espaço e relato criam um ao outro, afetam-se e modificam-se (SILVA, 2008, p.24).

Para Armando Silva, os álbuns de família não tem a função de mostrar nada de novo, mas reiterar e conservar o que já foi visto e mostrar o que já foi dito: o casamento dos pais, o batizado e a primeira comunhão dos filhos, os carinho dos avós etc., de maneira que evidencie, por meio das poses, como viveu feliz aquela família. Nas palavras do autor: “O álbum nasce e é filho da foto e do retrato pictórico, com todas as suas consequências lógicas, comunicativas, técnicas e psicoculturais, mas margeia a literatura e o teatro no que diz respeito à narrativa, bem como a arte quanto à visualidade” (SILVA, 2008, p. 37).

Assim como aconteceu com os retratos de negros e seus familiares feitos por Militão em fins do século XIX, não se tem notícias de álbuns de família de negros e mestiços, em instituições ou mesmo coleções particulares, que mostrem o destino das fotografias feitas por Alkmim e Horta. No entanto, podemos conjecturar que os operários que passaram a frequentar o *Photo Assis*, após 1943, tinham as mesmas aspirações dos clientes mais ricos de Assis Horta, ou seja, queriam se ver retratados e no futuro serem lembrados pelos familiares. Bastou, portanto, que o fotógrafo lhes apresentasse a possibilidade de realizar o desejo para que as primeiras fotografias fossem realizadas. Depois, satisfeitos com o resultado e com as fotografias em mãos, fizeram propaganda “boca-a-boca”, multiplicando o número de clientes do *Photo*¹⁸⁰.

Alguns retratados se mostravam tímidos e desconfortáveis por estarem pela primeira vez no estúdio, como parece ter sido o caso da jovem esposa fotografada ao lado do marido na figura 69. Nessa fotografia percebemos que a pose foi inspirada em tradicionais *cabinet portrait* – a mão da mulher sobre o ombro do marido e este sentado com as pernas cruzadas –, mas é o olhar dela, aparentemente assustado e tímido que

¹⁸⁰ Após os anos de escravidão, para uma pessoa negra nascida livre, o retrato podia ser um instrumento que não deixava dúvidas sobre a sua condição, e até mesmo mostrar que a pessoa tinha obtido sucesso financeiro. Koutsoukos (2013) afirma que a fotografia funcionava como um passaporte para uma nova vida social ou seja a fotografia de estúdio funcionava como “um símbolo de *status*, sobretudo se tirado nos estúdios mais procurados pela gente abastada; era ainda uma forma de construir a sua memória familiar (através do possível acondicionamento do retrato no álbum), além de uma mercadoria de troca, um cartão de visita.” (KOUTSOUKOS, 2013, p. 89).

mais nos chama a atenção. Os ombros caídos e o vestido largo e muito comprido dão uma aparência envelhecida ao corpo da mulher e contrasta com seu rosto jovem e triste. Do seu lado, o marido parece mais confortável. Vestido em um terno folgado e um pouco desalinhado, ele olha confiante para o observador.

Podemos constatar que, na sua maioria, os fotografados por Horta se mostraram pouco intimidados e, mesmo que mantendo a tradicional seriedade exigida para a ocasião, alguns se deixaram fotografar de maneira relaxada, como se lhe fosse comum ocupar aquele espaço. É o caso do elegante rapaz fotografado de pé (figura 70), em plano geral, de frente e com a cabeça ligeiramente virada para a direita. A pose foge um pouco do padrão rígido dos retratos oitocentistas ao mostrar o jovem com a mão direita no bolso da calça, dando um toque de descontração principalmente porque prende boa parte do paletó para trás, evidenciando a calça e a camisa. A luz, mais uma vez vinda da esquerda, delinea a face e destaca o olhar fixo mas alegre do retratado. O chapéu de palha dá mais descontração ao retrato e detalhes como o tamanho correto das mangas do paletó dão a impressão de que o rapaz está confortável na roupa que veste e também no ambiente fotográfico em que se situa.

Assis Horta mantinha o mesmo cuidado com a luz e com a direção de cena independente da condição social dos seus clientes. Não se nota grandes diferenças entre as fotos feitas para um cliente rico ou para um pobre. O cenário, as poses e a iluminação eram os mesmos como podemos ver na fotografia de casamento (figura 92). A própria fotografia do casamento de Horta (figura 93), feita por Chichico Alkmim tem semelhanças com a fotografia citada. Nela, Maria carrega o mesmo tipo de flores, dispostas de maneira igual para o lado esquerdo e tem a sua frente o longo véu branco esparramado aos seus pés. O noivo, vestido com um terno escuro, está um pouco atrás da noiva. Sérios, os dois recém-casados olham diretamente para a objetiva. Observando esses registros, podemos afirmar que Horta tinha um profundo respeito pelo colega de profissão e que este lhe servia de inspiração. Podemos apontar também o tratamento de luz feito por Horta, que difere daquele feito por Alkmim, mais tênue e difuso, como mais forte e concentrado na figura da noiva, deixando reservado ao noivo um pouco mais de sombra, sem, no entanto, apagar seus traços.

A comparação destas duas fotografias comprovam tanto o apego do fotógrafo às regras do “bom retrato” – aquelas definidas por Disdéri e seguidas por uma legião de fotógrafos anteriores a Horta –, quanto a sua falta de preconceitos em adaptar as poses

consagradas pela elite em retratos de negros e mestiços pobres¹⁸¹. Ao fotografar as pessoas das classes mais humildes com a mesma dedicação que dispensava aos mais abastados clientes, Horta agiu de maneira análoga ao que fez Militão e Chichico Alkmim.

Horta relatou que toda sessão começava com a mesma pergunta: “Como o senhor ou senhora quer tirar o retrato?”. O cliente resolvia se queria fazer a fotografia de pé ou sentado. Horta interferia acertando a pose e ajustando a composição. Segundo Harazim (2014), o fotógrafo sempre arranjava um jeito de agradar o fotografado.

As fotografias, em geral, estão dentro do padrão típico daquelas que comporiam os álbuns de família, seriam destacadas num porta-retrato ou enviadas para um parente distante. São fotos de pais orgulhosos com seus filhos (figuras 94, 95 e 96) retratados vestidos com a sua melhor roupa (ou com uma emprestada), para fazer boa figura, grupos de amigos e soldados (figura 97). Nessas fotografias podemos verificar o caprichado tratamento de luz e sombra. Os olhares ora são voltados para o observador, ora desviados para um ponto no infinito. Todos os retratados estão muito sérios, ficando as exceções reservadas geralmente às crianças, quando as variações das feições eram ocasionadas involuntariamente por uma bocejada ou por não terem se mantido quietas.

Apesar de inspiradas nos *cabinet portrait*, as fotografias sofriam algumas adaptações para atender um pedido ou outro do cliente. Horta geralmente seguia o que a tradição já havia consagrado e o que já tinha sido utilizado com sucesso pelos seus predecessores. O fotógrafo abria exceções, mesclando a tradição com soluções inventivas que tinham como objetivo resolver problemas pontuais e, principalmente, chegar a um bom resultado estético que agradasse o cliente. Algumas dessas fotografias nos surpreendem e causam estranhamento. Esse é o caso da figura 98, em que dois homens de terno branco fotografados de frente em plano geral, olham fixamente para o observador. Um deles, com um tipo de fisionomia bastante peculiar – uma testa grande e um desproporcional nariz pequeno – está reto, enquanto que o companheiro que segura um chapéu na mão direita, de estatura mais baixa, quebra sutilmente a rigidez da pose, inclinando-se para a sua esquerda. Os fotografados estão tão próximos um do outro que as mãos quase se tocam denunciando um possível mal-estar – o que contraria a tradição, na qual um pequeno toque de mãos poderia

¹⁸¹ O fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) definiu em seu livro **Estética da Fotografia**, de 1862, os seis princípios básicos da boa fotografia: 1) Fisionomia agradável; 2) Nitidez geral; 3) Sombras e meios-tons e os claros e escuros bem pronunciados, estes brilhantes; 4) Proporções naturais; 5) Detalhes nos negros e 6) Beleza. (MAUAD, 2008b, p. 77).

significar intimidade entre os retratados. O cuidadoso trabalho de luz, característico de Horta, destaca as figuras e dá dignidade aos dois homens retratados.

Em outra fotografia (figura 99), vemos uma mãe sentada com o filho menor no colo e rodeada por outras cinco crianças. A camisola do caçula encobre as pernas da mãe e a cadeira. Todos nessa fotografia estão bem vestidos – meninas com grandes laços na cabeça de um lado e meninos do outro – e olham fixamente para a objetiva. A quebra da composição triangular, uma regra seguida por Horta sempre que possível, como podemos verificar na fotografia dos filhos do garimpeiro (figura 20), causa uma certa estranheza, mas não interfere no resultado final. Mais uma vez, mãe e filhos, banhados pela luz que entra pelo lado esquerdo, foram fotografados com dedicação e capricho.

Em outras fotografias, nos surpreendemos pelos detalhes. Um exemplo interessante é a foto do velho senhor cercado por jovens adultos que podem ser seus filhos e filhas, assim como genros e noras (figura 100). A composição aparentemente simples, tem o homem velho sentado à frente e no centro da fotografia como era costume. Enfileirados, os jovens adultos ficaram um pouco atrás do patriarca, distribuídos alternadamente, levando em consideração as cores das roupas e o sexo dos retratados. Os dois homens, um pouco mais atrás do que as mulheres, estão trajando sóbrios ternos escuros. Já as moças vestem vistosos vestidos estampados. Uma delas, a única com vestido de fundo escuro e bolinhas brancas, destaca a figura do velho em traje branco. A moça lhe coloca as mãos no ombro esquerdo, remetendo assim a pose tradicional oitocentista. Todos estão sérios e olham fixamente para a frente, com exceção da moça posta atrás da figura do idoso, provavelmente a mais tímida das cinco que compõem a foto. Ela foi registrada olhando para o lado, num movimento repentino que causou o desfoque da sua figura. Sua posição central e o desfoque acidental ressaltaram ainda mais a composição, que distribuiu de forma equilibrada, um homem e duas mulheres para cada lado do velho senhor. Este tipo de composição com vários familiares seguia algumas regras, como por exemplo, a pessoas mais importante (geralmente a mais velha) ficar à frente na fotografia e os outros membros ao lado ou um pouco atrás, alternando roupas claras com escuras, homens com mulheres, adultos com crianças. Podemos ver um exemplo

desse arranjo fotográfico no *cabinet portrait* de Francisca da Veiga Ferreira e seus filhos (figura 101), retratados por João Passig, na última década do século XIX¹⁸².

No entanto o detalhe mais surpreendente dessa fotografia fica por conta das mãos do velho, que repousam sobre os joelhos. Podemos ver na mão direita, que um dos dedos foi amputado, provavelmente em razão de um acidente de trabalho. O “estranhamento” causado pela visão dessa mão sem um dedo seria o *punctum* na definição de Roland Barthes, ou seja, é o detalhe que chama a atenção na fotografia, como se fosse uma picada de abelha (BARTHES, 1984). O que habitualmente seria disfarçado com algum truque de estúdio foi deliberadamente destacado ou simplesmente ignorado.

É conhecido na historiografia o hábito oitocentista de registrar deformidades físicas em fotografias tipo *carte de visite* que sanavam a curiosidade do público, mas sem dúvida não era esse o caso de Horta, que priorizava a satisfação do cliente e a sua dignidade. Não se tem em nenhum dos registros de Horta, até o momento divulgados, outras fotografias que destaquem esse tipo de detalhe, o que pode indicar que, tanto Horta quanto o velho retratado nesta fotografia, consideravam a mão faltando um dedo apenas mais uma característica do digno trabalhador.

Em algumas fotografias podemos confirmar que detalhes mostram o desejo de destacar objetos que ressaltem algum tipo de sucesso ou de superação em relação a pobreza e, nesses casos, o próprio Assis Horta contou o ocorrido. A fotografia dos elegantes amigos (ou irmãos) vestidos em ternos claros (figura 102), mostra um jovem trabalhador de pé e outro sentado mais a frente. As mãos do rapaz sentado estão postas sobre os braços da poltrona e a opção por essa posição, segundo Horta, teria sido para atender ao pedido do moço para que desse destaque ao anel do dedo mínimo da mão direita, o que foi prontamente atendido pelo fotógrafo. Os ternos bem alinhados, os cabelos penteados, os sapatos lustrosos e o anel de ouro deixam claro para o espectador que os retratados eram dois bem sucedidos jovens trabalhadores. E se não fossem ainda (de verdade), tinham grande chance de virem a ser.

Na fotografia do casal registrado em plano médio (figura 57), apesar da rigidez e da seriedade sempre empregadas em fotografias desse período, o rapaz simula um meio

¹⁸² João Passig e o irmão eram proprietários do *Atelier Phoyographia Allemã* e viajaram por Minas Gerais fotografando nas cidades de Campanha, Itajubá, Juiz de Fora e São João del Rei, por aproximadamente seis meses no ano de 1886 (ARRUDA, 2013).

sorriso que, segundo Horta, foi a maneira encontrada para destacar o dente de ouro que o modelo tanto queria mostrar (HARAZIM, 2014).

Fotógrafo experiente, Horta também conhecia os truques para esconder o que não deveria ser mostrado. Um caso exemplar é o da operária fotografada em plano fechado (figura 103). Segundo Horta, a mão delicadamente posta sobre o rosto foi a maneira encontrada por ele para esconder o queixo grande e um pouco desproporcional que a modelo não queria destacar (HARAZIM, 2014).

As soluções encontradas pelo fotógrafo acabaram criando fotografias bastante originais que, sem as explicações dadas por Horta, ficariam difíceis de compreender. A fotografia do rapaz de camiseta regata por exemplo (figura 104), foge totalmente das demais fotos em plano geral feitas por Horta no período, já que o rapaz retratado está aparentemente relaxado em uma pose em que, de pé, cruza braços e pernas. A foto com os braços nus foi uma solicitação do modelo, professor de ginástica, que quis deixar registrado na fotografia sua compleição física robusta. A cadeira à direita do fotografado preenche o vazio no cenário e equilibra a composição. O recurso do uso da cadeira foi amplamente usado pelos fotógrafos oitocentistas como podemos certificar no *carte de visite* (figura 105) feito por M. B. de Sá Vasconcellos e também por Chichico Alkmim (figura 73)¹⁸³.

Desde os desenhos e gravuras dos primeiros artistas viajantes que aqui pisaram, passando por fotógrafos pioneiros como Stahl e Christiano Júnior, os negros foram objetificados de maneira desrespeitosa. Os fotógrafos não tiveram escrúpulos em ressaltar, no estúdio fotográfico, o exotismo do retratado e a crueldade da escravidão. Desde a segunda metade do século XIX até a primeira década do século XX, fotógrafos e editores obtiveram dinheiro com a venda dos *carte de visite*, *portraits* e *cartões postaes*, aos admirados e curiosos europeus. As únicas exceções conhecidas até o momento ficam por conta dos retratos feitos por Militão e Chichico Alkmim, do qual Assis Horta se fez sucessor.

¹⁸³ M. B. de Sá Vasconcellos foi anunciado na imprensa mineira como bacharel em Ciências Naturais, Belas Artes e Letras, além de ser “photographo-chimico” e “inventor de systemas”. Nos anúncios o fotógrafo deixava clara sua experiência conquistada em viagens pela Europa e pelos Estados Unidos, além das participações e prêmios em exposições internacionais. Sua presença foi registrada em cidades como Ouro Preto, Pouso Alegre, Baependi, Lavras, São João del Rei e Poços de Caldas, dentre outras do estado de Minas, entre os anos de 1882 a 1894 (ARRUDA, 2013).

3.2 FOTOGRAFIAS DE NEGROS COMO *SOUVENIRS* DE UM PAÍS EXÓTICO

Para entender o feitiço das imagens que compõem o recorte escolhido como tema dessa dissertação, é importante traçar o histórico da fotografia de negros e mestiços no Brasil, feitas em estúdio, a partir da segunda metade do século XIX em diante. Esse levantamento histórico nos ajuda a entender a importância das poses e trejeitos assim como a utilização de acessórios, copiados das tradicionais fotografias da elite. O negro brasileiro, primeiramente fotografado para satisfazer a curiosidade dos europeus, foi conquistando aos poucos seu espaço na fotografia.

O *carte de visite*, como sabido, surgiu na França em 1854. O processo patenteado por Disdéri consistia em obter de quatro a oito negativos a partir de câmeras de lentes múltiplas que gravavam reproduções em uma única folha de papel fotográfico tratado com albúmen. Em seguida as fotos eram recortadas no tamanho dos tradicionais cartões de visita e montadas em papel grosso. Esse processo reduzia o tempo, a quantidade de material usado e, conseqüentemente, o preço. A novidade logo se popularizou entre a elite da época. O *cabinet portrait* ou *cabinet size* (figura 106), por sua vez, surgiu no final da década de 1860, como uma evolução do primeiro formato e consistia em uma fotografia, aproximadamente, de 11 x 15,5 cm. Foi em função desse novo tamanho que as fotografias passaram a contar com o maior número de acessórios. O estúdio, por sua vez, se transforma em camarim e palco onde o fotografado personifica um personagem a ser construído (MOURA, 1983).

Segundo Lemos (1983), desde a antiguidade o ser humano tentava registrar, com mais ou menos fidedignidade a fisionomia das pessoas ilustres. Ora se buscava o reconhecimento por meio de bustos evocativos, ora, quando o registro fisionômico era dispensável, o retratado era reconhecido ou identificado apenas por meio de atributos. Verificamos esse comportamento durante toda história da representação no ocidente. Na Idade Média, usava-se a simbologia em detrimento do naturalismo nos retratos, enfatizando a heráldica. Já no Renascimento, e especialmente na pintura flamenga do século XVII, dava-se muita importância à ambientação que envolvia o modelo, enquanto na pintura sacra sempre foi usual emblemas distintivos repletos de significados que didaticamente ensinavam aos fiéis sobre a vida do santo representado. Esse mesmo tipo de raciocínio conferia à imagem visual certa eloqüência, uma vez que a pose era pensada como um texto a ser lido.

Lemos (1983) apontou a necessidade do uso de atributos definidores nas representações laicas como subterfúgios para solucionar problemas que vão desde a legitimação do poder até a superação de longas distâncias. Desde os tempos do Brasil Colônia aos dias de hoje, a função dos retratos é valorizada. Em repartições públicas, os retratos eram reverenciados como se os retratados lá estivessem presentes. E, é claro, o retrato ou a arte de retratar sempre estiveram ligados à classe dominante, aos ricos, aos políticos, ao alto clero, etc. Tal regra sofreu modificação somente com a descoberta e a posterior popularização da fotografia¹⁸⁴.

Nas cidades do interior do país, as inovações tecnológicas chegavam tarde e não foi diferente com a fotografia — menos ainda em relação ao retrato, que não fugiu a essa regra. Foi graças aos fotógrafos itinerantes, aventureiros e pioneiros, que os locais mais isolados do país tiveram contato com a nova tecnologia.

No livro *Hercule Florence – A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*, Bóris Kossoy (2002) resgata a história da realização de experimentos precursores realizados na então Vila de São Carlos, hoje Campinas, pelo imigrante francês Hercule Florence, que levaram à fixação de imagens em papel, à qual Florence deu o nome de fotografia (*photographie*)¹⁸⁵. Esse foi o primeiro registro do termo na História, anterior mesmo à patente do nome daguerreotipia, que só viria a ser registrado na França seis anos depois¹⁸⁶. A descoberta, em 1833, colocou Florence entre os pioneiros mundiais da fotografia, juntamente com Daguerre, Niepce e Talbot.

Kossoy (2002) chama a atenção para a presença do elemento estrangeiro, principalmente europeu, nos primórdios da fotografia no Brasil. Eram, como se pode perceber pelos nomes que compõe o primoroso levantamento feito pelo autor em seu *Dicionário Histórico*, franceses, ingleses (ou norte-americanos), alemães, suíços etc., além de muitos outros anônimos, estes provavelmente também estrangeiros. Kossoy afirma que, embora a fotografia tenha sido muito usada como instrumento de

¹⁸⁴ A popularização da fotografia se deu no Brasil a partir da metade do século XIX. Primeiramente a aristocracia imperial se beneficiou com a nova tecnologia, que se dividia em dois tipos de fotografia: a fotografia documental, dedicada às paisagens, às cenas urbanas, aos tipos populares, enfim, voltada à realidade, e um segundo tipo, devotada à imaginação, levada pela “licença criativa”, a chamada fotografia artística. Naturalmente, os membros da elite foram os primeiros a serem fotografados e ganharam assim a chance de terem retratos retocados, quando necessário, para perpetuarem a imagem de pessoas dignas e bem-sucedidas (LEMOS, 1983).

¹⁸⁵ A descoberta de Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879) comprova que as informações essenciais para o desenvolvimento da nova tecnologia já haviam percorrido o mundo no começo do século XIX (IMS, 2002).

¹⁸⁶ Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) cunhou o nome do seu processo como *heliographie*, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) denominou sua invenção como *daguerreotypie* e William Henry Fox Talbot (1800-1877) como *calotype* e, mais tarde, de *talbotype*, embora houvesse descrito suas primeiras experiências com papel salgado como *photogenic drawings* (KOSSOY, 2006).

documentação, foi pelo retrato que obteve popularidade e, por causa dessa atividade, fotógrafos de várias origens aventuravam-se pelo interior do país.

Segundo Vasquez (2002), o Brasil conheceu e utilizou a invenção de Daguerre poucos meses após a sua divulgação em Paris, em 1839. Foi em 17 de janeiro de 1840 que o abade francês Louis Compte tirou os primeiros daguerreótipos em território brasileiro. Foram três vistas da região central da cidade do Rio de Janeiro, focalizando o Paço Imperial, o chafariz do Mestre Valentim (na atual Praça XV) e o Mercado da Candelária. A partir dessa data, foi determinante para o sucesso da fotografia em solo brasileiro o interesse do jovem imperador Pedro II. O monarca adquiriu e utilizou, nesse mesmo ano, um equipamento de daguerrotipia, tornando-se nos anos a seguir, figura central da fotografia oitocentista brasileira, estimulando salões, distribuindo honrarias e prestígio aos praticantes da nova técnica¹⁸⁷.

De acordo com Kossoy (1980) o processo à gelatina, que exigia um tempo mais curto de exposição do que os anteriores, teve o uso popularizado por volta de 1881, fazendo com que os fotógrafos, inicialmente relutantes em abandonar o sistema à colódio, aderissem às novidades aos poucos. E, assim por diante, a cada aperfeiçoamento da técnica aumentava a disseminação da fotografia pelos lugares mais longínquos.

Podemos destacar, por sua importância histórica e, principalmente pela produção significativa de retratos, os fotógrafos Joaquim Insley Pacheco (c.1830-1912), João Goston (?-1882), Revert Henry Klumb (c.1826-1886), Jean Victor Frond (1821-1881), Alberto Henschel (1827-1882), August Stahl (1824-1877), Georges Leuzinger (1813-1892) e Marc Ferrez (1843-1928). Nem todos esses retratistas se dedicaram a fotografia de negros, mestiços e pessoas de menor poder aquisitivo¹⁸⁸. Alguns se dedicaram mais a fotografar vistas, a elite e os personagens da Corte.

Pela importância e pelo pioneirismo no registro de negros e mestiços, as fotografias de Frond, Sthal e Chistiano Junior são consideradas as mais importantes representantes das denominadas chaves fotográficas do exótico e do etnográfico/científico. Esse tipo de fotografia torna-se particularmente importante para esse estudo por serem exemplos diametralmente discrepantes à obra de Militão, consequentemente opostos também ao

¹⁸⁷ Segundo Vasques (2002), a fase inaugural da fotografia na Corte prolongou-se de 1840 até o início da década de 1860. Foi a partir do declínio dos primeiros processos que geravam imagens únicas, como a daguerreotipia, a ambrotipia e a ferrotipia, em detrimento das novas tecnologias que se consolidavam, como o uso do colódio úmido e das cópias sobre papel albuminado, que a fotografia começa a se interiorizar e efetivamente a ser conhecida e desejada pelo restante do país.

¹⁸⁸ Entre a disseminação do processo de gelatina-brometo de prata até a última década do século XIX, podemos verificar o surgimento de outros grandes fotógrafos retratistas como Otto Hees (1870-1941) e Guilherme Gaensly (1843-1928) que vieram a se juntar à galeria dos grandes fotógrafos dos oitocentos (VASQUEZ, 2002).

trabalho desenvolvido por Chichico Alkmim e principalmente por aquele feito por Assis Horta no *Photo Assis* a partir da década de 1940.

Entre os primeiros e mais importantes registros de negros, pertencentes ainda à fase inaugural da fotografia no país, está o trabalho desenvolvido pelo francês Victor Frond, cujas fotografias serviram de referência para as litografias que compunham a publicação *Brazil Pittoresco*, de Charles Ribeyrolles, considerado o primeiro livro de fotografia da América Latina¹⁸⁹ (VASQUEZ, 2002).

Vasques (2002) afirma que Ribeyrolles foi convidado por Frond para a execução do projeto do livro que tinha como objetivo prestar informações sobre a colonização portuguesa e ainda divulgar uma imagem positiva do Brasil¹⁹⁰. O jornalista de caráter revolucionário foi aconselhado a descrever com prudência a escravidão no país aos compatriotas europeus. Suas convicções e crenças, portanto, não o impediram de aceitar o patrocínio de Dom Pedro II, de quem traçou um perfil elogioso no livro. Composto por dois volumes, em um estilo romântico, o *Brazil Pittoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições*, foi uma edição bilíngue (francês/português) publicada em 1859. Apesar de importante testemunho histórico de um Brasil que já se apresentava como nação, o livro ficou conhecido sobretudo pelas litografias que o ilustraram, feitas na França, a partir das fotografias de Victor Frond¹⁹¹.

FronD produziu para esse livro uma série de vistas da vida rural e panoramas do Rio de Janeiro, Petrópolis e outras localidades do interior do país, incorporando suaves composições que mostravam o trabalho escravo nas fazendas e a vida de mestiços vendedores de mercadorias. As composições de Frond seguiam padrões pré-definidos

¹⁸⁹ O fotógrafo francês Jean-Victor Frond (1821-1881) possuiu estúdio no Rio de Janeiro entre 1858 e 1862. Frond foi o primeiro fotógrafo a conceber um projeto de longo prazo destinado a documentar a terra brasileira até a mais remota província. Não conseguiu realizar completamente seu intento, mas se tornou, no entanto, o autor do primeiro livro de fotografia realizado na América Latina, **Brazil Pittoresco**. Em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1866/victor-frond>. Acessado em 10/2/2016.

¹⁹⁰ Charles Ribeyrolles (1812-1860) foi jornalista e político francês. Assim como seu amigo Victor Frond, sofreu represálias por suas posições republicanas. Foi exilado pelo regime monarquista de Napoleão III e viajou para o Brasil em 1858 na condição de exilado político vindo a falecer dois anos mais tarde em Niterói. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=charles-ribeyrolles>. Acessado em 16/12/2017.

¹⁹¹ O livro ambicionava ser um grande projeto que documentasse o Brasil, registrasse os hábitos da população além de caracterizar as estruturas (política e econômica) da sociedade imperial. Típica literatura de viagem, a publicação de Ribeyrolles tinha o objetivo de prestar informações acerca da colonização portuguesa e criar uma imagem positiva do Brasil, divulgando a ideia de superioridade da civilização europeia e a valorização do progresso. Na escrita fica evidente o preconceito em relação à população trabalhadora local, descrita como a reunião de várias etnias pouco “dispostas a trabalhar”. Por fim, o autor sugere como solução a aplicação das novas tecnologias e da força especializada e civilizada do imigrante europeu, justificando assim a intervenção europeia no país. As narrativas de viagens tinham a finalidade de ressaltar e valorizar a ideia de civilização e dominação europeia. Predominavam nesse tipo de literatura o conceito de que o europeu traria às terras vastas e improdutivas e aos seus povos bárbaros a salvação cristã e o progresso. O solo do Brasil, na visão do colonizador, era negligenciado pelo seu povo primitivo e, mesmo com a vinda dos negros da África, carecia com urgência da ciência europeia para o seu desenvolvimento (SOUZA, 2010).

pela pintura acadêmica europeia e, na tentativa de atenuar ao máximo a situação de escravidão, inspiraram-se nas pinturas de gênero de Gustave Courbet¹⁹², de quem fora amigo, e de Jean-François Millet¹⁹³ (SEGALA, 1998 *apud* SILVA, 2007b).

Em seu artigo *As relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond*, Silva (2007) nos alerta que devemos observar que os fotógrafos desse período criaram um repertório de imagens que não fazia parte da pintura brasileira, mas que já se fazia presente na pintura francesa desde o final da década de 1840, com camponeses e trabalhadores urbanos representados nas obras de Courbet e Millet, como nos quadros *O quebra pedras*, de 1849 (figura 22) e *As respigadoras*, de 1857 (figura 107)¹⁹⁴.

Independentemente da posição tomada pelos artistas, se mais objetiva ou ideológica, o importante a destacar é que, desde o final dos anos 1840, o realismo ditava regras e havia caído no gosto da elite burguesa francesa, com suas cenas de gênero representando trabalhadores em situações amenas de trabalho, sem qualquer tipo de julgamento. Para a burguesia da época, as obras mais valorizadas eram aquelas que fossem livres de conteúdos ideológicos e os melhores pintores os que tivessem “uma visão mais ‘piedosa e paternalista’ em relação às classes pobres” (CHIARELLI, 1995 *apud* HIRSZMAN, 2011).

Foi com esse tipo de pensamento que Ribeyrolles e Frond deram início ao seu projeto conjunto em terras brasileiras que, por sua vez, influenciaram as artes visuais no Brasil daí por diante.

¹⁹² Gustave Courbet (1819-1877) deu nome ao movimento ao inaugurar a exposição “Le réalisme” em Paris, em 1855. O Realismo inauguraria uma revolução na arte ao rejeitar os grandes mestres e eleger a natureza como única inspiração. Os pintores do movimento tinham como ambição não apenas pintar a beleza mas sim a verdade. Segundo E. G. Gombrich (2013), Courbet desejava que “suas pinturas constituíssem um protesto contra as convenções aceitas de seu tempo, a fim de ‘chocar os burgueses’ e obrigá-los a sair de sua complacência, e que proclamassem o valor da sinceridade artística”. Courbet se recusava a utilizar de efeitos fáceis e priorizava sempre representar o mundo tal qual o via. Sua obra foi uma resposta direta à estética romântica, de gostos um tanto exóticos.

¹⁹³ Jean-François Millet (1814-1875) foi seguidor dos ideais de Courbet e um dos fundadores da Escola de Barbizon na França rural. Além das paisagens decidiu incluir na sua pintura também pessoas, mostrando assim homens e mulheres trabalhando no campo. Sobre o quadro *As respigadeiras* Gombrich declarou: “Não há nenhuma circunstância dramática representada, nem qualquer insinuação de anedota; apenas três trabalhadoras num campo plano onde a colheita está em andamento. Não são belas nem graciosas. Não há sugestão de idílio pastoril [...] Assim, essas três camponesas revestem-se de uma dignidade mais natural e convincente que a dos heróis acadêmicos”. (GOMBRICH, 2013)

¹⁹⁴ Desde que o Iluminismo afirmou a autonomia da arte, a sua função é questionada na sociedade. Foi assim no período Neoclássico quando a arte foi usada para adequar a sociedade ao mundo idealizado dos filósofos. Depois, contestada no período romântico como modelo abstrato, substituída pela história e a ideia de nação livre com a mesma língua, religião, moral e tradição. No Realismo, ao artista restava fazer uma escolha política e à arte a importante função de denunciar os abusos da sociedade industrial e a exploração da classe dirigente sobre a classe trabalhadora. Em 1848, ano do lançamento do **Manifesto Comunista** e de grandes manifestações operárias, François Millet expõe um quadro que apresenta um lavrador como protagonista, um exemplo de herói moral a ser seguido (ARGAN, 2013).

As litografias produzidas a partir das fotografias de Frond (figuras 111, 112 e 113) acabaram por ter vida própria, independentes do livro, e circularam amplamente. As imagens do *Brasil Pitoresco* e de outros álbuns fotográficos posteriores a ele tornaram-se fonte de inspiração para a nascente pintura de gênero no Brasil, que buscava representar cenas do cotidiano nacional (TURAZZI, 1995 *apud* SILVA, 2007b).

Desde 1842 a fotografia, aos poucos, vinha ganhando espaço nas Exposições Gerais de Belas Artes. Do início tímido, reclusa ao espaço das paredes da sala do diretor, passando pela seção de artefatos da indústria e aplicação das belas-artes, em 1859; depois na seção de arquitetura, em 1862; até ocupar salas especificamente reservada a ela, como aquelas dedicadas à pintura e à escultura, em 1879; a fotografia foi, progressivamente, ganhando adeptos e admiradores nos tradicionais domínios da arte (TURAZZI, 1995 *apud* SILVA, 2007b).

Essa ascensão se deu em parte pelo interesse dos pintores na nova técnica e na possibilidade de que ela pudesse ajudá-los em sua tarefa de copiar com fidelidade a natureza. Um bom exemplo dessa aceitação foi a crítica de Victor Meirelles¹⁹⁵ à exposição de 1866, em que ele usou pela primeira vez, para descrever fotografias e litografias, termos como nitidez, suavidade das meias tintas, relevo perfeito, transparência das sombras e beleza das formas, palavras tradicionalmente usadas para a análise da pintura (SILVA, 2007b).

Araújo Porto Alegre foi um dos incentivadores da pintura ao ar livre e do uso da aquarela nos estudos feitos a partir do contato direto dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes com a natureza. Silva (2007b) ressalta que é a partir dessa primeira experiência e da necessidade de apreender detalhes do real que a fotografia passa a ser ferramenta de auxílio aos pintores¹⁹⁶. Assim o reconhecimento da fotografia pela academia, o sucesso dos livros de viajantes ilustrados e as influências do realismo francês, vão dar nova cara à pintura brasileira. São exemplos desse tipo de pintura os quadros *Apertando o lombilho* (figura 108) e *Cozinha caipira* de Almeida Júnior (figura

¹⁹⁵ Victor Meirelles de Lima (1832-1903) foi pintor, desenhista e professor. Iniciou seus estudos artísticos por volta de 1838. No ano de 1847 matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes onde, em 1849, iniciou o curso de pintura histórica. Em 1852 ganhou o prêmio de viagem ao exterior e no ano seguinte viajou para a Itália, onde aprimorou seus estudos. Vitor Meirelles teve papel importante na formação de vários artistas, na segunda metade do século XIX, devido a sua longa carreira como professor. O pintor destaca-se pela qualidade da sua pintura e pelo desenho primoroso em telas de grande formato. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8725/victor-meirelles>>. Acessado em 05/06/2016.

¹⁹⁶ Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 - 1879) foi pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor e escritor. Foi um dos primeiros discípulos dos professores da Missão Artística Francesa. Sua obra em pintura é pequena e não tem grande impacto na história da arte brasileira. No entanto, ele desempenhou papel fundamental como professor e intelectual na mobilização das artes plásticas do século XIX. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-araujo-porto-alegre>>. Acessado em 05/06/2016.

109) e *Engenho de mandioca* de Modesto Brocos (figura 110). Percebe-se facilmente nos três exemplos citados as influências das fotografias de Frond e do realismo francês. Nessas representações o trabalhador é mostrado de forma idealizada e o trabalho amenizado. Não se percebe tensão na cena retratada (SILVA, 2007b).

Silva (2007c) afirma que alguns procedimentos formais e temáticos aproximam as litografias do livro *Brasil Pitoresco* com obras de Almeida Júnior, com destaque para a pintura *Caipira picando fumo* onde a referência se faz mais presente principalmente nas questões formais. A autora cita Jorge Coli e seu ensaio *Almeida Júnior: o caipira e a violência* para corroborar a ideia de que nessas referências imagéticas o personagem, diante de linhas verticais e horizontais geometrizes, se impõem como ponto de equilíbrio “não como imagem de impacto, mas como imagem de permanência” (COLI, 2005, p. 104 *apud* SILVA, 2007c, p. 55). Além das questões relativas à geometria presente no *Caipira picando fumo* a autora sugere a substituição da figura do negro diante da senzala pela do caipira diante do casebre simples e aponta outras aproximações entre a pintura de Almeida Júnior e algumas litografias feitas a partir das fotos de Frond:

Nesse quadro, em um procedimento também fotográfico, o pintor aproxima o personagem aos olhos do observador. As ilustrações do *Brasil Pitoresco* apresentam também, frequentemente, personagens próximos a portas ou janelas, que expressam, mais uma vez, um jogo de ortogonais, procedimento adotado pelo pintor em várias obras (SILVA, 2007c, p. 56).

Tanto na pintura *Apertando o lombinho* (figura 108) quanto em *Cozinha caipira* (figura 109), Almeida Júnior nos apresenta a figura do trabalhador em primeiro plano, localizado no quadrante inferior direito de um cenário amplo com enorme diversidade de elementos. Se no quadro *Apertando o lombinho* temos um personagem ao fundo, emoldurado pela porta do casebre; no *Cozinha caipira*, temos uma porta entreaberta que banha de luz o ambiente em que a mulher trabalha. Estes elementos oferecem contraponto aos personagens principais das duas pinturas. É possível notar linhas que dividem os quadros em seções que evidenciam retângulos e trapézios num jogo geométrico que estrutura a composição.

Já em *Engenho de mandioca* (figura 110), de Modesto Brocos, podemos observar as mesmas linhas que dividem a composição em blocos geométricos. O que diferencia essa obra das duas anteriores é a distribuição das personagens pelo ambiente. Não há protagonismo ou figura principal, já que a trabalhadora situada em primeiro plano

encontra-se de costas. Mesmo em se tratando de uma cena de trabalho árduo, tem-se a impressão de uma completa harmonia. O quadrante inferior direito continua tendo a maioria dos personagens que, banhados pela luz que entra pela janela aberta, concentram a atenção do espectador em um primeiro momento. O tema e o tratamento dados a essa pintura remetem às fotografias de Frond, principalmente à *Descascando mandioca* (figura 111).

A maneira amena de tratar o tema do trabalho escravo no Brasil serviu, a princípio, como forma até certo ponto digna, de representar o negro escravizado comparável à representação dos camponeses feita pela pintura realista francesa (figuras 111, 112 e 113). No entanto não seria somente essa a única maneira de representá-los, pois a curiosidade dos europeus em relação a outras realidades não conhecia limites. Segundo Fabris (1991), inicialmente a fotografia serviu para sanar a curiosidade do público captando imagens de “lugares já existentes” bastante difundidos na pintura romântica. Conforme a historiadora, a fotografia cumpriu o papel de tornar “realidade” lugares “conhecidos nas fantasias inconscientes das massas, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das futuras gerações” (FABRIS, 1991, p. 29).

Para Beltramim (2013), o fascínio de ver a realidade de povos exóticos motivou a produção fotográfica oitocentista no Brasil. A pesquisadora, citando o argumento defendido por Fabris (1991), alega que registrar imagens de um mundo vazio e incivilizado reforçava e justificava os intuítos colonizadores. A fotografia teria sido assim um instrumento importante e uma aliada na expansão imperialista e na construção negativa da visão de uma terra bárbara a espera de uma missão civilizadora. Portanto, os registros fotográficos dos costumes e da vida cotidiana seriam um contraponto do cheio ao vazio que nada mais é do que a visão europeia sobre uma terra atrasada.

Se de início o Oriente representava a concretização de um sonho coletivo, como disse Fabris, será o Novo Mundo e seus povos exóticos que se tornarão objeto de curiosidade num segundo momento. Curiosidade essa, a princípio, disfarçada de interesse científico.

Em função dessa demanda surge outro tipo de representação de negros, índios e mestiços comum na fotografia oitocentista: a chamada fotografia científica ou etnográfica. Bastante polêmica e por isso muitas vezes relegada ao esquecimento, esse tipo de imagem fotográfica de apelo antropológico pouco se apoiava em questões éticas. No entanto, foi determinante para o crescimento da produção de retratos de negros e de

outros grupos considerados exóticos aos olhos do branco europeu. A fotografia “científica” foi muito apreciada e teve grande circulação entre os colecionadores, tornando as poses e as posturas corporais dos fotografados em regras a serem seguidas por outros fotógrafos que quisessem obter sucesso nas vendas de suas imagens nas décadas seguintes (MACHADO, 2012).

O interesse antropométrico, ou seja, o estudo a partir das medidas e dimensões das diversas partes do corpo humano, geralmente revelado por imagens de frente e de perfil, era comum entre europeus desde os primeiros anos da fotografia. O fotógrafo francês E. Thiesson fez no Brasil, em 1844, cinco daguerreótipos de índios botocudos, o que comprova tal interesse¹⁹⁷. Há, contudo, controvérsias a respeito do local onde foram feitas tais fotografias, pois há versões da história que afirmam que os registros teriam sido feitos em Lisboa, para onde foram levados os índios feitos cobaias de experimentos¹⁹⁸ (ERMAKOFF, 2004).

Os registros mais impactantes feitos no país, por seguirem normas que possibilitavam as avaliações antropométricas, foram desenvolvidos pelo alemão Augusto Stahl¹⁹⁹. O fotógrafo veio de Recife para o Rio de Janeiro em 1862, e se destacou como grande paisagista do período imperial. Procurando dar uma visão fotográfica às suas paisagens, Stahl não seguia as rigorosas normas de composição estabelecidas pela tradição herdada da pintura, partindo sempre para soluções inovadoras. Para sobreviver, atuava também como retratista e entre seus registros mais impressionantes destacam-se os retratos de tipos humanos brasileiros incluídos no livro *Viagem ao Brasil (1865-1866)* do naturalista suíço-americano Louis Agassiz²⁰⁰. Nessas

¹⁹⁷ Segundo Kossoy (2002), as informações sobre a vida e o trabalho de E. Thiesson são imprecisas e desconhecidas, desconhecendo-se inclusive o seu prenome. Sabe-se que chefiou uma expedição à Amazônia nos primeiros anos da década de 1840. Naquela oportunidade teria feito cinco daguerreótipos, datados de 1844, de dois índios botocudos – três fotos do índio e duas da índia, nus da cintura para cima – procedimento comum para ilustrar os argumentos defendidos pela ciência positivista e evolucionista daquela época. Disponível em: <<http://povosindigenas.com/e-thiesson/>>. Acessado em 10/02/2016.

¹⁹⁸ Comprovando o interesse europeu por esse tipo de imagem G. Ermakoff (2004) relata que os exploradores alemães Alphons Stübel e Wilhelm Reiss compraram dos fotógrafos Alberto Henschel e Felipe Fianza diversas imagens de negros que hoje fazem parte das coleções fotográficas do Institut für Länderkunde, em Leipzig, e no Reiss-Museum, em Mannheim. Tanto Henschel quanto Fianza fizeram registros que se encaixam melhor na chave das fotografias exóticas, pois seguiam a estética definida anteriormente por Christiano Jr., o pioneiro na adaptação dos elementos das pinturas de Debret e Rugendas em junção com as normas dos retratos somatológicos feitos por Stahl.

¹⁹⁹ Theophile Augusto Stahl (1824-1877) fotógrafo francês chegou à Recife em 1853, ali permanecendo em atividade até fins de 1861, transferindo-se no início do ano seguinte para o Rio de Janeiro, onde abriu um estúdio à rua do Ouvidor, 117. Associado ao pintor Germano Wahnschaffe, ambos receberam o título de *Fotógrafos da Casa Imperial*. Fez registros das províncias de Pernambuco e do Rio de Janeiro, com ênfase para as respectivas capitais. Documentou ainda a construção da segunda estrada de ferro brasileira, a Recife and S. Francisco Railway, ligando Recife à cidade do Cabo, em 1858, e a visita do imperador Dom Pedro II ao Recife no ano seguinte. Em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21612/auguste-stahl>. Acessado em 10/02/2016.

²⁰⁰ Jean Louis Rodolphe Agassiz (1807-1873) foi um zoólogo e geólogo suíço, notório por sua Expedição Thayer. Agassiz foi um dos promotores e principais defensores do racismo científico e do criacionismo no século XIX.

fotos, Stahl lançou mão de artifícios como a vinheta (fundo esfumado em formato oval) e o destaque do modelo em relação ao fundo neutro. As fotografias de Stahl integrantes da coleção fotográfica de Louis Agassiz, hoje pertencentes ao Peabody Museum, da Harvard University, documentam um obscuro início da fotografia antropológica no Brasil (MONTEIRO, 2010).

O destaque dado aqui ao trabalho fotográfico de Stahl e em particular aos seus retratos se deve à necessidade de se fazer registrar que a fotografia, desde os seus primórdios, relegava a um lugar de esquecimento ou de mera curiosidade científica os tipos populares, ficando reservada a função de glorificar e honrar apenas os poderosos e melhor colocados socialmente²⁰¹. Podemos observar nas fotografias de Stahl da série *Raças Puras* a preocupação em evidenciar as diferenças físicas dos corpos negros em relação aos brancos, que juntamente com textos que davam apoio às imagens, tentavam comprovar aptidões e inaptidões dos retratados. Em cada retrato tinha anotada a nação africana de origem do escravo (MACHADO e HUBER, 2010). Os reticentes homens e mulheres fotografados, por sua vez, ora tem o olhar perdido claramente distanciado da cena, ora encaram o observador com olhar sério e frio, denotando resistência.

As fotografias no estilo tríptico somatológico em plano geral não oferecem novidades além das três posições básicas (de costas, de lado e de frente) com o retratado completamente nu (figura 114). Os retratos frenológicos, por se apresentarem a meio corpo, seminus ou vestidos, oferecem maiores possibilidades de análise. Os homens e mulheres retratados nessa série podem apresentar marcas tribais ou não. Estão posicionados no centro da fotografia e à frente de um fundo liso e neutro. A câmera foi posicionada na altura dos olhos. Os homens foram retratados com o dorso nu, o que evidencia os músculos e as marcar tribais (figura 115). O mesmo pode ser visto em mulheres fotografadas também com o dorso nu, podendo haver no caso delas o acréscimo de um colar ou turbante para dar um toque de excentricidade à cena (figura 116). Algumas mulheres foram fotografadas vestidas, ostentando turbantes e roupas tipicamente africanas (figura 117), o que não impedia que fosse abaixada uma alça do vestido para

²⁰¹ Os retratos feitos por Stahl que compõe a Coleção Agassiz, revelam-se prova contundente de como a fotografia serviu a interesses racistas e preconceituosos. Por estar envolto em questões que justificaram a escravidão – como o criacionismo, o poligenismo e a condenação da miscigenação –, esse grupo de registros foi divulgado com redobrado cuidado pelo Peabody Museum, com a recomendação à reflexão a respeito de como tais imagens, resultado de saberes científicos e crenças atualmente superados, continuam a assombrar a cultura visual no século XXI, e com a intenção de provocar debates que motivem políticas de rememoração de fotografias, construindo, desta forma, uma reflexão sobre imagens racistas e preconceituosas do passado e do presente. (Texto de Apresentação do projeto **Rastros e raças de Louis Agassiz**: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais, Funart, 2010).

que se ficasse evidenciada uma marca tribal no centro do peito (figura 118). Alguns negros foram representados absolutamente de frente, outros com uma pequena torção para a direita ou para a esquerda levando a uma sutil variação da pose principal. Os braços, paralelos ao corpo, ficavam inertes e inexpressivos na maioria absoluta dos casos.

Algumas fotografias, no entanto, fugiram um pouco ao padrão geral. O retrato de um homem forte em pose de meio corpo, com uma torção de dorso para a esquerda – que o deixou quase de lado – é um bom exemplo (figura 119). O retratado é o único com uma espécie de touca, talvez um elemento indicativo da religião muçulmana. Seu olhar é menos ausente do que os dos demais fotografados. Seus braços arqueados apoiam as mãos de maneira elegante sobre as pernas. Esse escravo foi também o modelo para a fotografia no formato tríptico somatológico (figura 114) o que pode significar que por algum motivo, esse homem chamou a atenção de Sthal ou do naturalista Louis Agassiz.

O outro retrato masculino (figura 120) mostra um homem magro fotografado em uma pose bem próxima do retrato analisado no parágrafo anterior. Seu olhar tem a expressão séria e triste e a mão direita lhe apoia a cabeça. Seu braço esquerdo arqueia sobre o corpo e a mão recai sobre a perna num gesto tenso.

O primeiro fotografado é um representante da nação Mina, descrito por Rugendas como africanos de temperamento dócil e fáceis de instruir, “suscetíveis de dedicação quando mais ou menos bem tratados” (RUGENDAS, 1982 apud GOMES, 2010, p. 55-56). O segundo, um Monjolo, de quem o pintor francês teceu impressões menos positivas pois, a esses considerava além de fracos e feios, também preguiçosos e desanimados. Pelo visto, Agassiz seguia os critérios de avaliação de Rugendas na escolha dos seus modelos.

O retrato de escravo da figura 121 talvez seja o mais estarrecedor da coleção e o único em que a câmera fotográfica explora o rosto do retratado a partir de um ângulo abaixo da linha do peito com a intenção de mostrar características raciais, em particular o nariz. O modelo demonstra um olhar assustado ao mesmo tempo que mantém o corpo tenso. Não foi identificada a etnia do fotografado nas anotações de Agassiz.

O retrato feminino da figura 122 apresenta a fotografada completamente de perfil. Nesse retrato fica evidente a preocupação em registrar o formato do crânio da escrava numa referência aos estudos de Petrus Camper, que desde o fim do século XVIII havia esquematizado quadros comparativos nos quais apresentava a imagem de uma

humanidade hierarquizada, dos macacos a Apolo, tendo no topo o deus grego e no lado oposto os africanos (MACHADO, 2012).

Muitos foram os fotógrafos que utilizaram a venda de *cartes de visite* com o tema *typos de pretos* para reforçar o orçamento. Christiano Junior²⁰² foi o mais profícuo deles. Herdeiro de uma cultura iconográfica que remonta a Debret (figura 123) e Rugendas (figuras 125) e aos pintores da escola realista francesa, Christiano Junior, um forasteiro ávido por retratar o Brasil, aproveitou como ninguém a oportunidade de conseguir retorno financeiro com suas fotos de cunho exótico. O fotógrafo anunciava seus serviços e produtos, inclusive a sua variada “coleção de costumes e typos de pretos”, no tradicional Almanaque Laemmert²⁰³ (AZEVEDO; LISSOVISKY, 1988, p. 12).

A diferença entre as fotografias de Christiano Junior (figuras 124, 126, 128, 129 e 130) e as aquarelas e litogravuras de Debret e Rugendas, estava no fato de que o primeiro abandonou a retórica das ruas e trouxe para o estúdio o jogo de cena, mantendo a lógica do pitoresco. É fácil perceber na construção iconográfica da coleção de Christiano Junior os elementos aproveitados dos pintores. As roupas um tanto rasgadas denotariam o desprezo dos retratados pelos modos civilizados, assim como os turbantes, os chapéus e acessórios pouco comuns reforçariam a ideia de exotismo. As frutas e os objetos tipicamente tropicais como cestos e jacás, o filho atado às costas das mães e as danças e lutas além dos pés sempre descalços atiçavam a curiosidade dos estrangeiros. Nas fotos de Christiano Junior, podemos ver com destaque as cicatrizes nas faces dos modelos, indicando que provavelmente o fotógrafo tenha visto as fotografias de Stahl e que estas também lhe serviram de inspiração.

Para Beltramim (2013), a fotografia de Christiano Junior adapta a realidade intensa e agitada das ruas para o ambiente controlado do estúdio fotográfico. O fotógrafo recria as cenas já popularizadas anteriormente em aquarelas, representando algumas profissões mais comumente exercidas pelos negros de ganho na cidade do Rio de Janeiro. Os

²⁰² José Christiano de Freitas Henriques Junior (1832-1902) era provavelmente de origem portuguesa (arquipélago de Açores) e imigrou para o Brasil em data não precisa, fixando-se inicialmente em Maceió por volta de 1862 onde começou a trabalhar como fotógrafo. Logo em seguida, transferiu-se para o Rio de Janeiro e em 1864 se associou a Fernando Antônio de Miranda no estúdio *Photographia do Commercio*. No princípio de 1865, aparentemente já trabalhava só e anunciava (**Jornal do Commercio**, 15/01/1865, p.3, *apud* Kossoy, 2002) à clientela que estava estabelecido à Rua da Quitanda, 45. São desse período as famosas fotografias da “coleção typos de pretos”. Entre 1866 e 1875, ficou sócio de Bernardo José Pacheco na firma *Christiano Jr. & Pacheco*. Após 1867, mudou-se para a Argentina onde desenvolveu importante obra e foi inclusive premiado em 1876 na exposição anual da Sociedade Científica Argentina pela sua coleção de “Retratos y vistas de costumbres y paisages”. Apesar da vida empreendedora e da diversificação do trabalho, morreu pobre e cego no Paraguai em data não conhecida (KOSSOY, 2002).

²⁰³ Vinte e oito fotógrafos anunciaram no **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro** (Almanaque Laemmert) em 1863, entre eles Christiano Junior. O fotógrafo anunciou também em 1865 e 1866, sendo que nessa última data, avisou seus clientes sobre as reformas no seu estabelecimento e ofereceu seus serviços, inclusive sua “variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa.” (AZEVEDO; LISSOVISKY, 1988, p. 12).

modelos, à frente de um painel liso ou de uma paisagem desbotada ao fundo, posam sem relutar, provavelmente mediante o convencimento ou pagamento a eles ou aos seus proprietários²⁰⁴.

Nas representações dos pintores e desenhistas que ilustraram a literatura de viagem da primeira metade do século XIX, podemos observar certa predominância do colorido tropical e até mesmo maior descontração na representação da pose. É o caso da representação de capoeira de Rugendas (figura 125). A litogravura é quase uma crônica do cotidiano, bem próxima de uma *charge* dos tempos atuais. Já nas fotografias de Christiano Junior, o mesmo tema é tratado de forma, digamos, mais dura e seca (figura 126). Mesmo levando-se em consideração que a técnica fotográfica exigia que o modelo ficasse imóvel por alguns minutos e a opção do fotógrafo pela ausência de cenário – em favor de apenas um fundo neutro –, o que se lê nas imagens é uma atmosfera de resistência silenciosa. Nessa fotografia e em outras da mesma série os olhares são desviados, provavelmente decorrente da direção de cena feita pelo fotógrafo, mas quando encaram o espectador, são inexpressivos, denunciando a recusa do retratado em participar completamente do jogo fotográfico.

Ao se deparar com a série de *typos de pretos* de Christiano Junior, Muniz Sodré (1988) escreveu:

Levado ao estúdio, constringido à condição da pose – portanto a imobilizar-se em gestos de significação pré-marcada pela etiqueta de um olhar europeizante –, o indivíduo negro se retrata sem a exibição conflagratória de seu cotidiano. Perpassa a intencionalidade fotográfica um ideograma do tipo “leve, caro visitante estrangeiro, essa imagem típica e pacificada do Brasil” (SODRÉ, 1988, p. 20).

Segundo Koutsoukos (2013), na maioria dos casos, a intenção dos fotógrafos oitocentistas, ao fotografar negros de corpo inteiro, era dar destaque às roupas e adereços de procedência africana, em situações de trabalho ou ritualísticas. As fotografias de busto seriam para destacar penteados, adereços e principalmente as marcas tribais (escarificações nos braços, tronco e rosto) que aos olhos do branco europeu representavam selvageria e mais uma prova do primitivismo daquela raça²⁰⁵.

²⁰⁴ A autora avalia a obra de Christiano Junior e os motivos que levaram a sua produção de maneira diferente do que foi sustentando por Azevedo e Lissovsky. Os autores haviam afirmado que as fotografias de Christiano Jr. eram “a maior coleção de fotografias de escravos anteriores a 1870, até agora conhecida”. A pesquisadora aponta a possibilidade de que tais registros fossem de homens livres, ex-escravos, que se dedicavam às atividades de ganho na cidade e que se prestaram como modelos para o fotógrafo (AZEVEDO; LISSOVSKY, 1988 *apud* BELTRAMIM, 2013).

²⁰⁵ A autora explica que para esses fotógrafos, as fotografias de tipos populares eram fonte segura e rápida de obter lucro. Porém, as mensagens tinham que ser passadas de forma simples e para isso os profissionais usavam signos fáceis de serem decodificados por quem adquirisse os *carte de visite*. O signo mais frequente era o uso dos pés descalços, mas a esse juntavam-se também a cor escura da pele (que ligava o retratado a uma história de escravidão),

Já as cenas de trabalho eram outro signo de escravidão ou de pobreza, uma vez que a ocupação profissional denunciava o lugar daquela pessoa na sociedade, indicando também o seu grau de civilidade. Cenas de encontro entre pessoas, em situação considerada civilizada, também eram comuns. Um cumprimento ou aperto de mão (figura 130) dariam a ideia ao estrangeiro de uma escravidão pacificada e nem um pouco cruel, ao mesmo tempo em que mostrava o bem sucedido processo civilizatório pelo qual passara aqueles negros (KOUTSOUKOS, 2013).

Beltramim (2013), citando Bastide, afirma que pés descalços denunciavam distinções, já que a população escrava, sempre andava descalça, e mesmo depois de alforriados, quando podiam comprar sapatos, pouco os usavam, pois seus pés não estavam acostumados a suportá-los. Passeavam então, levando seus sapatos nas mãos e depois os guardavam em casa em lugar privilegiado sob a cômoda.

3.3 NEGROS: DE OBJETOS DE CENA À SUJEITOS DOS PRÓPRIOS RETRATOS

Para atender aos desejos da clientela sempre ávida por novidades os fotógrafos foram impelidos a criar novas soluções com o objetivo de manter o interesse do público pela mercadoria que ofereciam. O europeu continuava interessado nas figuras exóticas de lugares distantes, mas com uma nova leitura. Da representação de cunho pitoresco característica dos primeiros registros fotográficos, em que o negro era representado como objeto, passamos para a fase na qual se percebe o maior comprometimento dos modelos em participar do jogo fotográfico. Percebemos na produção de Marc Ferrez, João Goston, Rodolpho Lindemman e Alberto Henschel o abandono de certos atributos que ressaltavam a condição escrava do negro e o início da valorização de elementos mais próximos daqueles exibidos nos retratos feitos para os brancos. Não sabemos, no entanto, se por uma opção de mercado ou pela crescente rejeição dos europeus em relação à escravidão no Brasil. Os retratos de amas e escravos domésticos, pode-se dizer, significam uma mudança na representação dos negros ao mesmo tempo que preparam o terreno para as futuras fotografias de cidadãos negros paulistas registrados por Militão. A transição se deu de forma lenta. As cenas retratadas pelos fotógrafos, entre a década de 1880 até a virada do século, já não evidenciavam as posturas servis, as marcas tribais e

marcas das etnias africanas e marcas oriundas das punições e, bem menos comum, os instrumentos de tortura. Na figura 45, aparece sutilmente uma tornozeleira de ferro presa à perna do cliente do barbeiro (KOUTSOUKOS, 2013).

os pés descalços, sendo esses marcadores substituídos gradativamente por outros mais amenos e civilizados, construindo uma nova iconografia para esse tipo de retrato.

O carioca Marc Ferrez destaca-se nesse período pela qualidade estética de suas fotografias, assim como pelo grande volume e abrangência do trabalho que o caracterizou como o mais importante fotógrafo do período oitocentista²⁰⁶. São nas fotografias de negras em estúdio que percebemos pela primeira vez uma participação sutil no jogo fotográfico por parte das fotografadas.

Tendo iniciado sua carreira como aprendiz na Casa Leuzinger, Ferrez fotografou uma diversidade grande de escravos de ganho e trabalhadores de rua²⁰⁷. São registros documentais de homens, mulheres e jovens trabalhadores em funções diversas como jornaleiros, vendedores de frutas, de vassouras, de cestos, e alguns profissionais autônomos como o amolador de facas e o garrafeiro. Alguns são brancos, muitos são negros e mestiços. As poses são monótonas na composição na maioria dos casos e as fotos tinham quase sempre uma parede que lhes servia de fundo. A grande diversidade de tipos e o tratamento mais fiel à realidade garantiriam o interesse pelas fotografias desses trabalhadores feitas nas ruas do Rio de Janeiro.

Ferrez, na virada do século XIX para o XX, vendia postais da sua grande e variada coleção de imagens do Brasil que incluía vistas e panoramas, retratos de índios, vendedores ambulantes e escravos. Segundo Turazzi (2000) nada abalava a fama de grande fotógrafo de Ferrez, que teve suas vistas impressas em notas de 2 mil e 10 mil réis desde os anos 1890. Em seu estabelecimento comercial situado à rua São José, n. 68, vendia equipamentos fotográficos e toda sorte de imagens em formato postal.

Os bilhetes postais com a temática exótica, em circulação por volta de 1900 começaram a ser questionados por intelectuais e colecionadores cultos. Apesar de

²⁰⁶ Marc Ferrez (1843-1923) era filho de Zepherin Ferrez (1797-1851) e sobrinho de Marc Ferrez (1788- 1850), escultores franceses que integraram a Missão Artística Francesa que veio ao Brasil no início do século XIX. Motivado pela expansão da fotografia no país, o fotógrafo inaugurou em 1865 a *Casa Marc Ferrez & Cia*. Já em 1875, com reconhecida experiência, recebe o convite para integrar a expedição chefiada por Charles Frederick Hartt (1840-1878) e financiada pela Comissão Geológica do Império. Como fotógrafo percorreu os atuais estados da Bahia, Pernambuco, Alagoas e parte da região amazônica registrando a paisagem e os tipos humanos. No ano de 1880, idealizou e encomendou ao francês M. Brandon a confecção de uma máquina fotográfica capaz de executar imagens panorâmicas em grandes dimensões. Ferrez foi o único fotógrafo brasileiro agraciado com o título de "Fotógrafo da Marinha Imperial" e desempenhou importante papel na pesquisa e na experimentação de novos equipamentos e materiais fotográficos no Brasil. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26241/marc-ferrez>>. Acessado em 15/2/2016).

²⁰⁷ A Casa Leuzinger foi fundada por George Leuzinger (1813-1892) fotógrafo e empresário de origem suíça, pioneiro dos *cartes de visite* com vistas do Rio de Janeiro. O fotógrafo foi premiado com a medalha de prata por essas imagens na Exposição Internacional de Paris, em 1867, sendo esta a primeira distinção do gênero obtida pelo Brasil no cenário internacional (VASQUEZ, 2002). Além de fotógrafo inovador, o empresário foi também o primeiro a comercializar paisagens fotográficas em sua loja que misturava artigos de papelaria em geral com encadernação, venda de gravuras, fotografias e equipamentos fotográficos. Por volta de 1865, a Casa Leuzinger editou com grande sucesso um catálogo dedicado à cidade, incluindo vistas do Rio de Janeiro, destacando a Tijuca, as cidades serranas Petrópolis e Teresópolis além de fotografias do Rio Amazonas (IMS, 2006).

considerados como ótimos veículos de propaganda para empresas e para o Brasil, certos registros fotográficos como os de trabalhadores ambulantes, na opinião desses críticos, difamavam o país. Velloso (2001) afirma que a Sociedade Carthofila Internacional Emmanuel Herman, fundada no Rio de Janeiro em 1904, por meio de sua revista *A Cartophilia*, recomendava a seleção criteriosa das imagens a serem divulgadas em postais e que se evitasse motivos primitivos, principalmente fotos de índios e negros²⁰⁸. Argumentava-se que estas imagens não estariam adequadas à ideia de cultura civilizada como se passou a idealizar a partir da proclamação da República em 1889. Como exemplo da posição tomada pelos intelectuais da época a respeito, a autora lembra a condenação pública feita por Olavo Bilac às imagens divulgadas em navios com destino à Europa:

Não há neles paisagens da nossa terra, a não ser uma ou outra reprodução da estafadíssima alameda de palmeiras do Jardim Botânico; o que neles há é uma abundância fenomenal de figuras de índios e de pretos africanos, e estes, boçais e tristes, vendendo bananas ou traçando chapéus de palha (BILAC in: *Cartophilia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 15/06/1094 *apud* VELLOSO, 2001, p. 1).

Apesar das tentativas das elites em mudar a cultura visual do período, os fotógrafos continuaram vendendo seus postais com cenas exóticas. É interessante registrar que esse tipo de divulgação de imagem, ilustrações litográficas a partir de fotografias, expondo trabalhadores ambulantes, foi bastante comum nos primeiros anos do século XX, como comprova o bilhete postal *Vendeurs ambulants*, de Ferrez (figura 131) que circulou em 1904, como indica as anotações no postal.

Outra importante constatação feita a partir da crítica de Bilac aos postais é que os índios, negros e vendedores ambulantes, integrantes das classes mais pobres, só tinham sua imagem representada quando pudessem gerar lucro aos fotógrafos e seus editores. Para a sociedade culta da época, em nome de um padrão europeu de modernidade, essa camada da população não deveria ser alvo de atenção e, portanto, ser relegada a sua insignificância e jamais ser evidenciada por meios visuais.

Em contraposição aos retratos de vendedores ambulantes de Ferrez, estão as belas fotografias de mulheres da série *Negras da Bahia*. Nessas representações (figuras 132,

²⁰⁸ A Sociedade Cartophila reunia entre seus membros colecionadores, figurantes dos cartões postais (homens célebres e grandes artistas), escritores da Academia Brasileira de Letras (ABL), editores e produtores de postais (muitos também editores de almanaques e revistas ilustradas) e fotógrafos como Augusto Malta e Guilherme Gaensly, promovendo assim a aproximação entre os produtores e os receptores dessas imagens. O intuito da Sociedade era, através de sua publicação oficial, **A Cartophilia**, incentivar e divulgar imagens associadas ao progresso e à urbanidade, correspondentes à ideia de civilidade do homem branco europeu daquela época (VELLOSO, 2001).

133, 134 e 135), nota-se um cuidado maior com a pose, com a indumentária e uma esmerada iluminação. As modelos apresentam-se vestidas dignamente com roupas limpas, de origem africana e com muitos acessórios típicos como turbantes, brincos, colares e pulseiras. O corte fotográfico não mostra os pés, que se descalços implicariam na situação constrangedora da escravidão, assim como não temos acesso a linha que divide o chão com o fundo das fotografias, duas características tradicionais, de acordo com Koutsoukos (2013), desse tipo de cartão que foram aqui abandonadas por Ferrez. Outro diferencial fica por conta da seleção das modelos que não apresentam marcas tribais em seus rostos.

Há ainda a adição de elementos à cena como bolsas e mantos, assim como a apresentação das retratadas sentadas em cadeiras, algo bem próximo dos *cabinet portrait* em que as modelos eram as respeitáveis senhoras brancas. O fundo continua sendo neutro, mas as expressões faciais dessas mulheres já denotam certo interesse em serem fotografadas, fazendo com que seja possível imaginar que talvez já houvesse uma certa adesão dessas mulheres em participar do ato fotográfico. Alguns olhares dirigem-se para o espectador, enquanto outros são desviados. Ambas as poses derivam de uma herança comum em fotos inseridas na tradição dos *carte de visite*.

Nesse conjunto de fotografias fica perceptível um olhar mais humanizado do fotógrafo sobre a figura do negro. Ferrez continua destacando as diferenças raciais, mas respeitando a identidade de cada uma das retratadas. Nessa categoria são raras as fotografias que mostram mulheres negras com esse nível de serenidade e dignidade. Chama a atenção seus semblantes calmos e expressivos, além disso, as composições são variadas, reforçando a individualidade das fotografadas. As poses variam entre sentadas e de pé, assim como as posições dos braços não se repetem. A iluminação não é monótona, alternando de sentido nas quatro fotografias, ora vindo pela esquerda, ora pela direita, no entanto sempre num ângulo acima para que a luz incida sobre o rosto das fotografadas. A iluminação também destaca os tecidos brancos das camisas e dos turbantes criando pontos de luz no corpo, rosto e turbante, dirigindo o olhar do espectador para os rostos iluminados das mulheres. Diferente das demais fotografias do grupo aqui comentado, a negra representada na figura 135 é a única em situação de trabalho (ela separa legumes em uma cesta de vime). Sua pose é ereta, firme e seu semblante, embora sereno, transmite força. A negra, sem interromper o trabalho, olha para o espectador de maneira altiva e insubmissa. Nessa fotografia, a modelo está de lado e mais para a esquerda na foto. A iluminação vinda pelo lado esquerdo cria uma

massa de luz que envolve a modelo e divide transversalmente a fotografia em duas áreas, uma clara e outra escura. O branco da roupa contrasta com a pele negra e acentua o jogo de luz cujo ápice está no rosto da fotografada, pontuando o lábio, a maçã do rosto e destacando o olhar penetrante da mulher.

Em um contraponto à fotografia da negra da figura 135, temos a figura 133 em que a retratada está sentada em uma cadeira, mas não está totalmente encostada na espalda. Sua mão direita está solta sobre a bolsa no colo, o que dá a impressão de artificialidade à pose. Suas vestes são ricas em estampas e os pontos de luz destacam seus braços, pescoço e rosto de maneira elegante. A luz incide sobre o rosto destacando – como na figura 135 –, lábio, face e olhos, mas, apesar de olhar para o espectador, nessa fotografia não percebemos força, o que transmite a sensação de submissão denunciada pelos ombros caídos e o corpo ligeiramente voltado para a frente.

A negra da figura 133 aparece em um cartão postal ao lado de uma índia botocudo que carrega o filho preso às costas (figura 136) o que confirma que as fotografias da série *Negras da Bahia* teriam sido criadas para constarem em postais a serem vendidos aos colecionadores. Provavelmente essas imagens tinham como alvo um público com gosto um pouco mais refinado do que os primeiros consumidores dos *carte de visite*. É bem possível que, nos primeiros anos do século XX, europeus e brasileiros que colecionavam esse tipo de postal já não se sentissem confortáveis diante de imagens que remetessem aos horrores da escravidão, escancaradas em fotografias como aquelas feitas por Stahl ou Christiano Junior²⁰⁹.

Uma particularidade apontada por George Ermakoff (2004) sobre o trabalho dos fotógrafos do século XIX diz respeito à autoria das imagens. Em função de um sistema ainda incipiente e precário, em que a fotografia não era tida como trabalho artístico, era comum a venda e a comercialização dessas imagens sem apontar o verdadeiro autor. Esse hábito hoje pode levar a alguma confusão, mas indica a influência que uns exerciam sobre os outros. Um exemplo dessa situação é a existência de uma versão similar em *carte de visite* da fotografia *Vendedora de bananas* (figura 137), de Marc Ferrez, vendida por Rodolpho Lindemann, já nos primeiros anos do século XX (figura 138). Contudo, tal situação não nos impede de reconhecer o talento superior de Ferrez

²⁰⁹ Segundo Koutsoukos (2003), turbantes, roupas rendadas, adereços, amuletos e badulaques de inspiração africana eram, para o olhar do estrangeiro, elementos exóticos. Para a negra fotografada, tais detalhes representavam um conjunto que reforçava sua identidade e ressaltava sua dignidade, o que já seria um avanço em relação às primeiras fotografias em que as roupas rasgadas e as marcas tribais eram mais valorizadas. A autora conjectura que possivelmente esses elementos não passavam despercebidos pelos europeus, mesmo que esses não tivessem uma leitura tão fácil desses detalhes exóticos como daqueles primeiros, óbvios e de fácil compreensão, evidenciados em *cartes de visite* de Christiano Junior, por exemplo.

em relação aos demais fotógrafos de sua época. Tanto nas diversas vistas, como nas fotografias de estúdio, poucos podem se equiparar a ele em talento e inventividade.

Não se tem registrada nenhuma outra fotografia nos moldes da *Vendedora de bananas*. Nesse retrato que mantem os cânones dos *carte de visite* para a representação de *typos de pretos*, o fotógrafo se diferencia pela absoluta originalidade na escolha da modelo e da composição, já que a pose, comum desde as primeiras representações de escravos no Brasil, não era novidade.

Em *Vendedora de bananas* (figura 137), a figura centralizada em perfil quase absoluto olha de soslaio para um ponto à direita do observador. A criança amarrada de forma tradicional às costas da mãe olha para quem observa a foto. Sobre a cabeça da negra há uma cesta repleta de bananas enfileiradas que cria uma sensação de equilíbrio na composição, deixando que o conjunto escultural se complete. Mãe, filho e frutas juntam-se em uma composição única. As cores harmonizam pele, tecidos, frutas, cesto e fundo, criando relevos sutis, entre sombras, meios tons e luminosidades. A luz que entra suavemente pela esquerda de quem olha a foto, banha o rosto da criança e a parte anterior do perfil da mãe, enquanto cria dois grandes focos de luminosidade no tecido branco da manga do vestido e no lenço da cabeça da mulher. As duas manchas brancas concentram o olhar e chamam a atenção para a beleza do corpo ao mesmo tempo em que separam e destacam as áreas onde a pele do rosto, pescoço e braços aparecem, cilíndricos e robustos, como em uma estátua de bronze. A composição centralizada e o tratamento escultórico dado à modelo remetem à fotografia do jovem operário (figura 153) sobre a qual comentaremos mais adiante. Provavelmente Ferrez assumiu a autoria da fotografia com o melhor resultado entre as duas poses e vendeu a remanescente – a fotografia em que a modelo está sentada (figura 138) – para Lindemann.

Outros fotógrafos importantes também se dedicaram às fotografias desse tipo, mas sem grandes inovações. O português João Goston e o francês Rodolpho Lindemann, ambos radicados na Bahia, são bons exemplos disso. Goston fotografou escravas bem vestidas, tanto em roupas que assemelhavam com os tradicionais trajes africanos (figura 139) como em rebuscados vestidos europeus (figura 140), com o objetivo de ilustrar cartões a serem vendidos a colecionadores. Podemos presumir que a intenção do fotógrafo ao atenuar as diferenças, vestindo negras com roupas europeias ou simplesmente as fotografando com trajes simulando os típicos africanos, possa ter sido uma tentativa de mostrar aos europeus que a escravidão se justificava por civilizar o negro bárbaro dentro das tradições cristãs. É interessante notar que as fotografias citadas

aqui foram feitas no estúdio com um mesmo fundo. Para a fotografia da escrava com roupas de inspiração africana (figura 139) – percebe-se que a roupa aparenta artificialidade principalmente pela saia adaptada ao estilo volumoso europeu –, o estúdio contava com uma cortina ao fundo que dividia quase ao meio a fotografia e cobre a mesinha que serve de aparador, onde a mulher apoia a mão direita sobre um livro (provavelmente a Bíblia ou um missal), o que remete à religiosidade da fotografada ou reafirma a autoridade da igreja católica sobre aquela criatura. As roupas supostamente africanas não condizem com o elemento livro e deixam uma dúvida sobre qual a função dele na cena. A cabeça coberta por um turbante (um elemento iconográfico de representação do negro evidente na foto) está ligeiramente baixa e deixa transparecer desconforto e insegurança. O olhar fixo e direto parece vazio e sem emoção. Na outra fotografia (figura 140), por conta da retirada da cortina, o cenário fica mais vazio. A escrava usa vestido europeu e segura um leque que se apoia desajeitadamente na mesinha. As mãos estão um tanto retorcidas em um gesto que não parece natural, denunciando estranhamento e incômodo provavelmente causado pela modelo não estar em roupas e local que lhe são familiares. O penteado ao estilo das mulheres brancas e as joias discretas lhe dão um ar austero e lhe afastam da exuberância das vestimentas e acessórios característicos da cultura africana. Seu rosto parece tenso e seu olhar é distante e triste.

As expressões sérias perceptíveis nas duas fotografias de Goston demonstram desconforto, que tanto pode ser pelo fato de as mulheres estarem diante de uma máquina fotográfica, como por denunciar a tentativa mal sucedida de efetuar o “truque da autorrepresentação”, aquele subterfúgio que cria uma máscara social apontado por Fabris (FABRIS, 1991, p. 21). Segundo a autora, o pobre quando travestido de rico (ou no caso aqui exposto, do escravo negro travestido de branco europeu) costumava se mostrar acanhado e comportava-se timidamente em um ambiente a ele estranho, sentindo-se desconfortável nas roupas que, muitas vezes, não eram suas e nem bem lhe serviam (FABRIS, 1991).

É interessante observar as feições sérias das mulheres das fotografias de Goston em comparação com as fotos da série *Negras da Bahia* de Ferrez, em que as fotografadas nos passam a sensação de estarem bem mais confortáveis dentro dos trajés e nas poses mais condizentes com sua cultura.

Outro profícuo produtor de imagens para *carte de visite* foi Rodolpho Lindemann. O italiano chegou em Salvador em 1888 e ficou conhecido após a edição de seus postais

com tipos de pretos da Bahia já no início do século XX. Suas fotografias comprovam mais uma vez o sucesso e o consumo dessas imagens mais de vinte anos após a abolição da escravidão no Brasil. Nos postais podemos ver as mesmas cenas de trabalho recriadas em estúdio como a *creada* da figura 141 e retratos no formato busto em que se evidenciam as marcas tribais ou elaboradas composições que mostram acessórios africanos. Nas fotografias da série *Creoulas*, podemos observar um cuidado maior no figurino e nas poses que se assemelham às fotos de negras feitas por Ferrez. Na figura 142 podemos conferir o postal enviado de Campinas em 7 de janeiro de 1909, em que o remetente Dino escreveu ao destinatário: “Estimado Alfredo, acabo de receber o seu amável postal de Boas Festas. Retribuo e agradeço enviando-te esta linda *creoula* como presente”, evidenciando o modo que eram tratados os negros (e as imagens desses) pelos brancos das classes média e alta no Brasil. Nos registros fotográficos de Goston e de Lindemann, mesmo que mais elaborados do que os feitos por Christiano Junior, não encontramos o sofisticado jogo fotográfico percebido nas fotos de estúdio de Ferrez.

Em um patamar superior às fotografias que ilustravam postais, encontramos os retratos das babás e amas de leite que possivelmente fizeram parte de álbuns de famílias brancas. Seleccionadas entre as escravas, essas mulheres negras tinham uma relação tão próxima dos filhos dos seus senhores que, não raro, desenvolviam sentimentos genuínos de carinho pela criança. Em retribuição à dedicação às crianças, as escravas domésticas podiam obter algum tipo de recompensa por parte de seus senhores. Ao compartilhar da intimidade da família branca, as negras passavam a orgulhar-se daquele tipo de relação o que, provavelmente, lhes parecia uma forma de subir degraus na escala social²¹⁰ (ERMAKOFF, 2004).

Os retratos de crianças e suas babás variavam de acordo com a idade das primeiras. Quando a criança era muito pequena era fotografada no colo da ama e em muitos desses casos a escrava apenas emoldurava o motivo principal da fotografia: a criança²¹¹.

O arranjo formal da ama centralizada com o bebê no colo, formando um triângulo foi bastante utilizado. Com o crescimento da criança, outros arranjos tornaram-se

²¹⁰ Os escravos domésticos podiam ser eventualmente recompensados com algum tipo de presente. Não raro recebiam pequenas recompensas como um lenço de seda, um par de chinelos e talvez a oportunidade de serem retratados (GRAHAN, 1992 *apud* KOUTSOUKOS, 2013).

²¹¹ As amas de leite, amas secas, mucamas e demais criados da casa, quando levados pelos seus senhores ao estúdio fotográfico, tinham seus retratos juntados às outras fotografias nos álbuns da família à qual pertenciam. Nos registros com a presença das amas, pode-se supor que a escrava estaria sendo recompensada pelos bons serviços com um retrato. Há também a possibilidade de que a inclusão da babá na fotografia fosse simplesmente para acalmar a criança que não parasse quieta em outro colo ou longe de quem lhe era mais íntima. Para os senhores, a inclusão de escravas ricamente vestidas em fotografias era a oportunidade de expor sua riqueza e demonstrar seu elevado *status* social (KOUTSOUKOS, 2013).

possíveis. Há a hipótese de que alguns retratos seriam feitos em momentos de transição, como o desmame ou o batizado (KOUTSOUKOS, 2013).

Em certas fotografias podemos perceber que as amas conseguiram se fazer presentes, como explica Koutsoukos:

[...] o que mais interessa é que as amas, que também não teriam sido levadas desavisadas aos estúdios (algum tipo de negociação certamente acontecera), conseguiram trair a pretensa harmonia daquelas fotos e deram, umas mais, outras menos (é claro) um *jeito* de participar da construção daquele que também seria o seu retrato; as amas também *se deram a ver* (KOUTSOUKOS 2013, p. 202).

Na figura 143 podemos observar uma ama elegantemente vestida ao estilo europeu ao lado de um menino loiro. A aproximação entre os dois retratados demonstra total intimidade, assim como a mão direita posta sobre a perna da criança expressa cuidado e proteção. O modo como a ama olha fixamente o observador demonstra segurança e um tanto de altivez. Não fica difícil imaginar que a escrava era de total confiança dos seus senhores e que por isso foi fotografada junto ao menino. Em alguns casos, para acalmar a criança e conseguir um bom retrato era necessária a inclusão da babá, provavelmente a pessoa da casa com quem o pequeno tinha mais afinidade (KOUTSOUKOS, 2013).

Koutsoukos (2013, p. 200) chama de “o arranjo mais informal que encontrou” a fotografia em que a criança e a ama brincam de cavalinho. Citando Ermakoff (2004), a autora explica que a fotografia (figura 144) foi feita onze anos após a abolição da escravatura e que esta apresenta uma dubiedade de significados, podendo tanto ser o registro da amizade e do carinho expressos em uma simples brincadeira como reforçar uma herança de subordinação. A autora afirma: “a brincadeira era considerada comum e encarada como inocente, mas a significação da foto pode não ser” (KOUTSOUKOS, 2013, p. 200). Koutsoukos (2013) ressalta que também poderia se tratar simplesmente de mais uma moda, mais um tipo de autorrepresentação das famílias senhoriais a ser copiada, e que há registros desse tipo de fotografia feitos nos EUA nessa mesma época.

Para este estudo, é importante destacar o fato de que as amas e babás são as primeiras personagens negras a serem entendidas como sujeitos das próprias fotografias. Seguindo o raciocínio de Koutsoukos, podemos supor que, em alguns casos, por terem se deixado ver como indivíduos e por participarem, mesmo que de forma discreta do jogo fotográfico, são figuras importantes para o entendimento do fato de que o retrato, mais

do que registro para a posteridade, foi também passaporte para uma nova posição social, que distingue o retratado e o afasta de um passado a ser esquecido²¹².

Bem antes de 1888, ano da abolição da escravatura no Brasil, principalmente a partir de 1850, quando os ingleses se posicionaram contra o comércio escravagista, já era possível que negros alforriados, ex-escravos ou na eminência de serem libertos pudessem sonhar com a possibilidade de se ver em uma fotografia²¹³. Koutsoukus (2013) afirma que os motivos possíveis que levaram pessoas negras e mestiças a se retratarem em meados do século XIX vão além da necessidade e do desejo de lembrar e de ser lembrado. Para pessoas negras (ou mestiços) nascidas livres, o retrato podia não deixar dúvidas de sua condição e até mesmo mostrar sua riqueza por meio dos itens escolhidos para compor a cena fotográfica. O retrato podia dar indícios e funcionar como um comprovante da sua nova condição social²¹⁴.

Após a abolição da escravatura, as pessoas negras e mestiças retratadas em estúdio fotográfico continuaram seguindo as regras e a moda ditadas pelo padrão europeu dos *carte de visite*. Nesses retratos não se evidenciavam mais as marcas da tortura e dos trabalhos pesados; pelo contrário, os estigmas da escravidão eram propositalmente escondidos. O negro livre e o forro procuravam com isso a sua dignidade através da imagem. Para conseguir o intento, os mesmos elementos de distinção usados pelos brancos eram expostos nas fotografias dos negros. Eram comuns nessas representações o uso de joias, roupas elegantes, cabelos penteados, barba e bigode aparados no caso dos homens e vestidos requintados à moda europeia, joias, penteados, lenços e leques

²¹² Não se tem notícia da produção de álbuns de famílias negras no século XIX. O material que chegou até nós, disponíveis em bibliotecas e arquivos de instituições públicas, constitui-se de material avulso, sendo a única exceção os álbuns feitos por Militão (KOUTSOUKOS, 2013).

²¹³ Em 1845, a Inglaterra, por motivos econômicos e por pressão de grupos humanitários, tomou medidas contra o comércio de escravos e a determinou a prisão de toda a embarcação que estivesse no Oceano Atlântico, transportando negros cativos. Isso fez com que o número de escravos vindos para o Brasil diminuísse e o preço deles se elevasse. Em resposta às fortes pressões, o governo brasileiro aprovou a Lei Eusébio de Queirós, em 1850, que proibia definitivamente a importação de escravos para o país, o que ocasionou o aumento do tráfico de escravos. Após a promulgação dessa lei, destacam-se ainda as leis abolicionistas que foram aprovadas por D. Pedro II. A Lei do Ventre Livre, em 1871, que determinou que todos os filhos de escravos nascidos a partir daquela data seriam livres. Essa medida, no entanto, só era aplicada depois que o indivíduo atingisse os 21 anos de idade, quando já tinha sido explorado por toda a infância e juventude. Após atingir a maioridade, os ex-escravos encontravam enormes dificuldades em arranjar trabalho e em abandonar definitivamente a fazenda de origem. No ano de 1885, com a Lei dos Sexagenários, seriam libertados os escravos com mais de sessenta anos, e os proprietários indenizados. A medida se mostrou ineficaz, já que a maioria dos escravos, pela vida dura que levavam viviam em média apenas quarenta anos. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/topicos,abolicao-da-escravatura,484,0.htm>>. Acessado em 14/05/2017.

²¹⁴ Beltramim (2013) coloca em dúvida se a fotografia foi realmente um artefato democratizante. A pesquisadora atribui à falta de documentação que possa ser analisada, o motivo da incerteza a respeito do custo da fotografia e se este “cobia” no bolso de um escravo de ganho ou negro forro. Citando Grangeiro (2000, p. 126), expressa a importância de “não se esquecer que o preço do retrato era ainda caro para grande parte da população” e que para possuí-lo “implicava sacrifício e economia” (BELTRAMIM, 2013, p. 55).

para as mulheres, e claro, para ambos os sexos, o uso de lustrosos sapatos (KOUTSOUKOS, 2013).

A maior produção de retratos sociais de negros e mestiços brasileiros do século XIX foi realizada por Militão. Em seu estúdio em São Paulo, o fotógrafo trabalhou incessantemente até 1886, tendo produzido cerca de doze mil *portraits* (ERMAKOFF, 2004). Entre os muitos retratos do fotógrafo, Koutsoukos (2013) destaca aqueles em que Militão aproximou mais a máquina dos rostos das mães, amas e crianças, num arranjo inovador que, intencionalmente ou não, destacou o afeto possível de existir naquelas relações. Nas fotografias da mãe e do filho (figura 145) e a da ama e do menino (figura 146) podemos observar que o fotógrafo não fazia distinção social ao usar o mesmo arranjo formal em fotos de pessoas brancas e negras. Essa é outra característica que o aproxima de Chichico Alkmim e de Assis Horta.

A partir de 1867, com a construção da estrada de ferro que ligou o Rio de Janeiro a São Paulo, desenvolveu-se em toda a nascente elite cafeeira do Vale do Paraíba a necessidade de se adaptar aos novos modismos da capital imperial. A necessidade de registrar a prosperidade na região garantiu trabalho para diversos fotógrafos.

Em São Paulo, que ainda era uma pacata cidade, a Escola de Direito, sediada no convento de São Francisco desde 1828, a segunda a ser fundada no país, também contribuiu para a existência e o desenvolvimento de um importante núcleo de fotografia na cidade. O fotógrafo mais relevante foi sem dúvida Militão (VASQUEZ, 2002). Além do inovador *Álbum de vistas da cidade de São Paulo (1862-1887)*, mostrando a evolução urbana da cidade, Militão destaca-se entre os fotógrafos desse período pelas caprichadas fotografias de negros e mestiços, feitas em estúdio.

Militão é fundamental para a historiografia de São Paulo e, suas vistas realizadas entre os primeiros anos da década de 1862, são registros importantes da ainda pequena e provinciana cidade que tinha cerca de 50 ruas e menos de 30 mil habitantes naquela época. Seu *Álbum Comparativo* de vistas de São Paulo é a primeira iniciativa do gênero feita no Brasil e é considerado documento de grande importância histórica apesar de não ter passado de um grande fiasco comercial²¹⁵ (FERNANDES JUNIOR, 2012).

²¹⁵ Militão organizou e publicou seu primeiro álbum com 30 vistas de São Paulo em 1862, e seu público-alvo eram os estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Depois publicou mais dois outros álbuns sobre Santos e outro sobre a estrada de ferro Santos-Jundiaí. Vinte e cinco anos após o primeiro álbum, Militão organizou outro com vistas, mostrando o desenvolvimento da cidade no período. Em função do avanço da indústria cafeeira, a cidade se transformou rapidamente e promoveu melhorias no espaço urbano para atender as novas demandas sociais, econômicas e culturais. O *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* comparava as vistas de 1862 com as mais recentes feitas pelo fotógrafo e deixava claro a vocação de São Paulo para ser grande centro comercial e financeiro do país (FERNANDES JUNIOR, 2012).

Militão teve vários altos e baixos em sua carreira como fotógrafo. Possivelmente, entre as frustrações causadas pelos fracassos comerciais de seus álbuns, exercia a função de retratista como forma de reforçar seu orçamento. Seu estúdio, o *Photographia Americana*, situado na antiga rua da Imperatriz, n. 58, próximo à Igreja do Rosário, era frequentado na época pela comunidade negra. Essa proximidade espacial seria uma das explicações para a grande quantidade de negros e mestiços na formação da clientela de Militão. Os negros foram fotografados não como mais como escravos, mas como cidadãos da cidade de São Paulo (CARVALHO & LIMA, 1998). Koutsoukus (2013) estimou que entre 30% e 35% da clientela de Militão era formada por negros e mulatos mas, não soube precisar quantos seriam livres, forros ou quantos ainda seriam escravos pois tais informações não constam nos controles dos álbuns hoje conservados pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo. São essas fotografias, provavelmente as primeiras a que se tem notícia no Brasil, que trataram negros e mestiços com dignidade. Kossoy (1980) afirma que esses retratos são um farto arquivo visual de tipos da época, de diferentes estratos sociais, que denotam uma visão crítica do fotógrafo que foi além do simples ato repetitivo de operador de câmera.

Nas fotografias de negros feitas por Militão podemos perceber as mesmas poses e a mesma preocupação em ostentar roupas e acessórios visíveis nos retratos dos brancos. Um bom exemplo disso é o casal (figura 147) fotografado de pé, em plano geral, paramentado com roupas e acessórios elegantes. Eles situam-se no centro da foto, apoiados em uma coluna. O chapéu na mão do homem e a sombrinha na mão da mulher completam a indumentária. A luz entra pela lateral e dá volume à fotografia. Os olhares fixos no espectador transmitem a ideia de seriedade, altivez e por que não, segurança de sua condição de cidadão. A fotografia do pai acompanhado da pequena filha (figura 148) também mantêm os padrões tradicionais provenientes dos *carte de visite* feitos para a clientela tradicional. A estrutura da foto e a elegância dos fotografados não deixam dúvidas de que o retratado gostaria de passar a ideia de pessoa respeitável e bem sucedida. Orgulhoso e compenetrado, o homem negro deixou-se fotografar com a filha em plano geral, possibilitando assim dar destaque ao seu terno bem ajustado, à corrente de ouro e aos sapatos. O olhar do elegante senhor é seguro e fixo no espectador.

No *Fotografia Americana* o cliente tinha algumas opções de fundo entre os painéis pintados. Alguns simulavam paisagens, já outro figurava uma ampla e requintada sala. Encontravam-se à disposição dos clientes, para completar a cena, cadeiras, mesa,

mureta tipo coluna e uma pedra cênica, elemento escolhido pela moça bem vestida e cheia de acessórios – colar, brincos, anel e óculos escuros –, para compor a sua fotografia (figura 149).

Nas fotografias de negros feitas por Militão, encontramos pessoas orgulhosas e à vontade, em poses que demonstram certa descontração. Um bom exemplo dessa representação é a fotografia do homem apoiado sobre a perna esquerda com a direita cruzada, enquanto se equilibra com a ajuda da bengala em uma mão e da coluna à sua esquerda (figura 150). Tudo isso mantendo um olhar sereno e firme.

Carlos Lemos (1983), discorrendo sobre o mérito da fotografia em registrar a evolução da moda eternizada em imagens de senhoras e meninas muito bem vestidas, afirma que a “elegância das pessoas não advém somente da riqueza das vestes, mas também da postura do saber vesti-las, da displicência ou do relaxamento com que posam” ou seja, essas pessoas possuem, segundo o autor, uma “elegância inata” (LEMOS, 1983, p. 58). Em compensação, outras pessoas não se sentem tão confortáveis e mesmo em roupas elegantes não saem “bem na foto”. Isso poderia ficar ainda pior se a roupa fosse emprestada – as vezes grande ou pequena demais. Complementando o raciocínio do autor, podemos supor que, mais do que a elegância inata o que se percebe em fotografias de pessoas brancas é a elegância advinda da segurança de seu lugar social e do domínio completo dos códigos aprendidos, o que evidentemente não é possível encontrar em fotografias de negros e mestiços naquele período. O que poderia justificar outro problema a ser enfrentado pelo fotógrafo: a falta de jeito do envergonhado cliente diante da máquina fotográfica. Restava ao retratista contornar a situação da melhor maneira possível para que o resultado final exibisse uma imagem enaltecida do fotografado. Para facilitar as escolhas e aliviar a ansiedade, era comum que o fotógrafo oferecesse um mostruário. Ali os clientes poderiam escolher, de antemão, o melhor fundo e os elementos que comporiam a sua foto assim como decidir qual pose e acessórios lhe ficariam melhor.

Mauad (2000) nos ensina que os escravos e ex-escravos, ao se mostrarem para a sociedade branca de determinada maneira e não de outra, faziam escolhas com base em disputas simbólicas:

Entre a total sujeição aos estereótipos estabelecidos, pela sociedade escravista, como querem alguns historiadores, às possibilidades de negociação e conflito como querem outros, a construção de representações sociais de afro-brasileiros, na sociedade oitocentista, desvenda-se como um processo dinâmico e complexo. Por um lado, a lógica da sujeição aos estereótipos sociais é confirmada pelos anúncios de jornais e

pelos retratos de estúdio, onde o fotografado ora aparece com atributos de um outro grupo social, ora em posição de subalternidade. Por outro, ao assumir a condição de fotografado, o escravo ou ex-escravo tem a oportunidade de negociar sua própria autoimagem, abrindo com isso, uma nova arena social (MAUAD, 2000, p. 98).

Koutsoukus (2013), ao analisar a negociação da pose nas fotografias de Militão, sugere a possibilidade de que o trato do fotógrafo com um cliente branco em muito pouco se diferenciava do trato com o cliente negro:

Se o referido cliente fosse um negro, ou mulato, livre e de posses, imagino que o trato que ele recebia se aproximasse do trato recebido por uma pessoa branca abastada, sobretudo se ele chegasse ao estúdio fazendo uso de símbolos de status, exibindo seu anel de bacharel, ou seus cordões de ouro (KOUTSOUKOS, 2013, p. 114).

Nos registros feitos por Militão, podemos observar que os cânones da fotografia no estilo *carte de visite* foram obedecidos, mantendo o uso de elementos de distinção social comuns entre as classes mais abastadas capazes de garantir aos personagens negros dessas fotografias, sujeitos enfim, a sonhada dignidade. É certo que em alguns retratos ainda podemos observar algum desconforto, possivelmente causado pela timidez do cliente, por ser a primeira vez em um estúdio diante de um aparelho fotográfico. Soma-se o possível estranhamento e conseqüente desconforto relativo a roupa e acessórios. O que mais chama a atenção nesses registros é a constatação de que ali houve consentimento e que o jogo entre fotógrafo e fotografado – não mais um ser subjugado e submisso – ocorreu de maneira espontânea e eficaz, revelando enfim o negro como sujeito da fotografia. Algo muito fácil de constatar também nas fotografias de operários, negros e mestiços, feitas no estúdio de Assis Horta.

3.4 O OLHAR ÚNICO DE ASSIS HORTA

Como aludido, dividimos os retratos de negros e mestiços feitos por Assis Horta em três tipos básicos: primeiro plano, plano médio e plano geral. Nas fotografias em que a opção do cliente foi pelo plano médio – aqui podendo criar um subcategoria chamada plano médio curto – um enquadramento um pouco mais fechado que fica entre o plano médio e o primeiro plano (*close-up* ou 3x4) –, começamos a perceber que Horta se permitia transgredir sutilmente às regras dos *carte de visite*. O fotógrafo continuava a seguir as regras do “bom retrato”, sem dúvida, mas também inseria novidades, possivelmente em função da presença das fotografias de estrelas do cinema e do rádio

impressas nas revistas ilustradas e nos *closes* das atrizes que estrelavam as produções cinematográficas que frequentemente eram exibidas nas telas dos cinemas de Diamantina.

O arquivo de Assis Horta, em Belo Horizonte, ainda não foi devidamente catalogado, logo, não foram precisadas as datas das fotografias dos operários em estúdio. Sabe-se, de acordo com o depoimento do próprio fotógrafo, que foi em função das leis que incentivaram o uso de fotografia para documentos que muitos operários tiveram a oportunidade de tirar seu primeiro retrato e, após esse primeiro contato, fazer um retrato mais elaborado no *Photo Assis*. No entanto, pelo desconhecimento da totalidade de fotos em arquivo no período, não podemos determinar com certeza, uma linha cronológica para a série. Apenas podemos afirmar que essas fotos começaram a serem feitas a partir de 1932, com a promulgação da primeira lei que exigia o retrato funcional (Decreto nº 21.175), indo até alguns anos além de 1948, data das últimas fotografias divulgadas em exposições e catálogos, essas já com a placa evidenciando a data escrita a giz. Outra impossibilidade que provavelmente poderá ser sanada após um levantamento mais apurado em todo o acervo de Assis Horta é saber se as fotografias de negros e mestiços mais inovadoras e diferenciadas, como as de meio corpo, encontram paralelo em alguma fotografia feita para a elite branca diamantinense.

Podemos conjecturar que a sutil mudança estética perceptível no trabalho do fotógrafo foi, provavelmente, facilitada pela oportunidade de fotografar pessoas sem tanto apego a códigos sociais como aquelas da elite. Num período em que moças de “boa família” eram fotografadas sempre sérias e comportadas (figura 151), uma fotografia que mostrasse um sorriso (figura 152) como aqueles das estrelas do cinema estampados em revistas poderia não ser bem vista .

As fotografias em plano médio são aquelas em que Horta mais evidencia seu talento. Podemos perceber nesses registros o trabalho mais elaborado e diferenciado em cada retrato, tornando-os originais e sem paralelos percebidos anteriormente. Assis Horta foi inovador ao registrar trabalhadores nesse formato com muito apuro visual. A estrutura compositiva não é inovadora, as poses e tratamento de luz vêm da fotografia oitocentista de estúdio ainda em voga na década de 1940 naquela região. Os personagens são, portanto, tratados com especial dedicação pelo fotógrafo que trará maior novidade a essas fotografias.

O jovem operário (figura 153), que em 1943, data provável da feitura da fotografia, teria entre 18 e 19 anos de idade, segundo Horta, é o primeiro exemplo dessa série de fotografias em plano médio. Na modelagem da pose, observamos um enquadramento

central, com o retratado de frente e a cabeça levemente inclinada para a esquerda. O olhar fixo, direcionado à direita do ponto de vista do fotógrafo. Como já foi dito, os modelos pictóricos sempre serviram de inspiração para a representação burguesa, e são também, nesse caso, a inspiração para a pose com a cabeça ligeiramente de perfil. Tradicionalmente, esse tipo de pose era destinado simbolicamente aos nobres e a outros representantes da elite. Com esse recurso, segundo Fabris (2004, p. 43), o retrato burguês tentava aproximar-se de um estilo idealizado, procurando evitar uma “frontabilidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina”. A iluminação, no retrato do jovem operário, vinda da esquerda do fotografado, cria áreas de claro e escuro que modelam a sua figura, gerando sombras, meios-tons e claros que conferem certa dramaticidade à imagem, onde sombras e áreas de luz criam volumes e destacam o rosto e as mãos do retratado. O paletó, emprestado do acervo do fotógrafo, ficou apertado e as mangas curtas não se ajustaram muito bem ao modelo, o que pode provocar a sensação de desconforto em alguns observadores da fotografia, mas que, aparentemente, não foi sentido pelo rapaz, já que seu olhar, fixo num ponto distante localizado à sua esquerda, é confiante e seguro. As mesmas mangas curtas do paletó dão ainda maior destaque às mãos fortes e expressivas do jovem trabalhador.

A falta de um botão e a sugestão feita por Horta para que o modelo segurasse o local para “disfarçar” o problema acabaram criando uma situação em que o acaso e talento se uniram para um registro de rara beleza. A mão esquerda do modelo descansa relaxada próxima à virilha, enquanto a direita, num gesto delicado, segura o paletó encobrendo a falta do botão (figura 154, seta 1). As mãos fortes do trabalhador, valorizadas na composição pelo fotógrafo, impressionam o espectador como símbolo de força e resistência.

Aqui, mais uma vez podemos destacar o uso de truques herdados dos velhos estúdios fotográficos, feito por Horta para assegurar um bom resultado na foto. Segurar a roupa era um recurso usado na tentativa de dar informalidade elegante ou naturalidade à fotografia. São exemplos desse tipo de atitude os *cabinet portraits* figuras 155 e 156.

No entanto, podemos observar que nas fotografias do militar (figura 155) e na de D. Pedro II (figura 156) a aristocrática pose combina harmoniosamente com os fotografados, habituados e adaptados a rígidos códigos sociais. Já na fotografia do operário (figura 153), vemos que o rapaz, quando enquadrado na disciplina rígida do estúdio fotográfico, transgredir o código que determina que ao sentar se deve sempre cruzar as pernas elegantemente ou pelo menos fechá-las, encostando um joelho no

outro. Ao se deixar fotografar sentado descontraidamente com as penas abertas, revela sua origem popular, seu possível desconhecimento, ou a não adaptação, ou até mesmo a negação e a escolha voluntária de não aceitar a imposição dos códigos pré-estabelecidos pelas classes superiores. A descontração evidenciada na maneira de sentar do retratado ameniza a construção da cena e contrasta com a seriedade da sua fisionomia, deixando claras as origens do jovem trabalhador.

Em contraponto à descontração evidenciada pela maneira informal de se sentar do retratado está a construção geometrizar do retrato. Os traços fortes do rosto e das mãos, realçados pela luz natural que entra pela esquerda e a figura escultórica do rapaz contrastam com o fundo indefinido da paisagem artificial do painel. A figura centralizada se destaca. Uma linha vertical sinuosa (figura 154, linha 2) conduz o olhar do observador, se inicia na altura do chapéu, desce pelo rosto, nariz, gravata, em direção às mãos, seguindo a borda do paletó e seus botões, dividindo verticalmente a fotografia em duas partes. Podemos observar também duas linhas horizontais que, de cima para baixo, dividem o quadro em outras três partes. A primeira linha horizontal é formada pelos desenhos do fundo e pelos ombros do rapaz (figura 154, linha 3). A segunda linha (figura 154, linha 4) é formada também pelo desenho do fundo (um tanto difuso no lado esquerdo da fotografia), pela expressiva mão direita e pela dobra do tecido grosso do qual é feita a manga do paletó, na altura do cotovelo esquerdo. A opção de Horta pela construção da fotografia em uma estrutura rígida e geometrizar pode ser entendida como uma tentativa de adaptar as regras do “bom retrato” às necessidades da clientela mais popular. Outra possibilidade, é que Horta tenha visto em revistas semanais outros retratos, de políticos e artistas, que já não contavam com uma construção tão apegada às antigas regras dos estúdios oitocentistas e por isso já admitia certas construções inovadoras. A nova clientela, por sua vez, menos apegada às antigas tradições do retrato, aceitava com maior facilidade as novas ideias propostas pelo fotógrafo. No caso específico da fotografia do jovem trabalhador (figura 153) podemos confirmar o talento do fotógrafo, pois, sem dúvida, é um dos retratos de sua autoria mais bonitos e interessantes divulgados até o momento.

A fotografia possui texturas e relevos impressionantes, sendo possível “sentir” a aspereza do tecido do paletó em contraste com o fundo enevoadado. A iluminação à esquerda gerou áreas de claro e escuro, destacou o brilho da pele do rapaz e, com isso, conferindo o aspecto escultural da figura. A composição final, feita de contrastes entre

claros e escuros, texturas grossas e finas, destaca a figura monumental em relação ao fundo pictórico difuso, criando uma imagem forte, bonita e de grande interesse estético.

A estrutura geométrica na construção do retrato ressalta a figura centralizada do jovem trabalhador, destacando-o e contrastando-o com a serenidade da pintura do painel. Tanto pela estrutura geometrizarante como pela sensação de contraste, podemos comparar o retrato do operário à pintura *Caipira picando fumo* de Almeida Júnior (figura 157).

Nessa pintura, segundo Naves (2011) o contraste é obtido entre a aridez do clima e a calma do caboclo. Enquanto na tela de Almeida Júnior o sol, verdadeiro personagem segundo o pesquisador, envolve a figura pela esquerda, no retrato feito por Horta será a luz vinda da mesma direção que dará volume ao operário e desenhará uma linha de claro e escuro que recortará pelo centro a face e dividirá equilibradamente em dois o retrato. Podemos observar na pintura *Caipira picando fumo* o mesmo tipo de construção. A sombra formada pela luz do sol passa sobre o nariz do caboclo, criando uma linha que segue até o encontro das duas partes da camisa indo até as mãos que picam o fumo. Para Naves (2011, p. 173), o caboclo: “parece enlevado em seu afazer modesto. Talvez fosse mesmo possível vislumbrar aí um elogio da vida simples, um bucolismo de quem encontrou a justa medida no contato com a natureza e o viver em paz”.

Já no retrato feito por Horta, podemos afirmar que o operário fotografado de forma escultórica, em formas construídas pelo uso da luz e das sombras – que podemos associar ao trabalho pesado nas fábricas –, e a sensação de asfixia causada pela roupa apertada e curta – associado à condição no negro na sociedade –, vislumbra também a paz e olha para o infinito com dignidade e serenidade, demonstrados pelo leve franzir da testa e pelo arqueamento da sobrancelha direita. As mãos do operário, destacadas pela luz, ganham tanta força que remetem ao personagem do quadro *Mestiço* de Cândido Portinari (figura 158).

A escolha do plano médio, o tratamento de luz baseado em contrastes fortes de claro e escuro, a expressividade da mão e o olhar para o infinito aproximam essa fotografia de Horta também da fotografia *Saturday Night*, de Arthur Rothstein (figura 159), que retrata um elegante jovem negro de Birmingham, Alabama (EUA). Esses registros feitos em datas aproximadas, mas em locais tão distintos como Birmingham e Diamantina, demonstram que Horta possuía um intuitivo talento para construir a encenação do retrato.

Outro retrato de operário em meio corpo, porém menos trabalhado na construção da cena e na direção do modelo, é o de um trabalhador com roupas um tanto quanto

desalinhadas (figura 160). O rapaz tem o semblante tranquilo, porém austero, e seu corpo não tem a postura escultórica do retratado na figura 153, pelo contrário. A cabeça ligeiramente inclinada e o olhar desviado para o lado dão a sensação de que se trata de um boêmio inspirado em algum personagem do cinema. Não se percebe nesse retrato nenhum tipo de sentimento conflitante. Personagem e fundo complementam-se em uma correlação entre fluidez e desalinho. O jeito relaxado de se vestir e de se sentar mais uma vez denuncia a origem de classe, sem, no entanto, diminuir a dignidade impressa no retrato.

A serena operária da figura 161 ocupa o centro da composição e olha fixamente para o observador. A moça foi retratada de um ângulo oblíquo, com os cabelos presos e usando um delicado vestido estampado, marcado na cintura por um grosso cinto. Na foto podemos perceber o detalhe, apontado por Dorrit Harazim (2014), de uma agulha fechando pudicamente o decote. Esse pormenor denuncia uma provável preocupação com a possibilidade de se mostrar mais do que se devia e foi prontamente resolvido graças às soluções criativas de Assis Horta.

A operária retratada na figura 161 tem similaridades com a pintura *Retrato de menina*, de Guignard (figura 162). Nas duas imagens podemos observar quase as mesmas estruturas na construção do retrato. Pelo interesse de Horta em pinturas e por ele ter fotografado o pintor, podemos presumir que o fotógrafo tenha tido contato com os retratos de Guignard ou com as reproduções deles divulgadas em revistas e livros. Podemos supor também que o olhar direto para o observador lançado pela operária e até mesmo pela moça de classe média (figura 151) tem inspiração na pintura *Retrato de menina* e em outras telas do artista, em que as personagens olham fixamente para a frente. Contudo, a relação entre Horta e Guignard ainda merece ser melhor investigada.

As imagens feitas por Assis Horta em estúdio retratam negros e mestiços pobres de forma digna, dentro dos moldes e da tradição dos *carte de visite* e, para que essas fotografias acontecessem de forma tão expressiva, foi necessária a junção de vários fatores. A formação de Horta, como fotógrafo e como cidadão, assim como as experiências vivenciadas no trabalho para o SPHAN, foram determinantes para que o fotógrafo adaptasse as normas do retrato de estúdio oitocentista àquela nova situação, assimilando códigos ao mesmo tempo que subvertia regras sociais e superava preconceitos raciais para atender a nova clientela. Esse novo cliente participou da construção do próprio retrato, imbuindo-se do personagem tão bem definido por Barthes em *A Câmara clara*. Segundo Roland Barthes a foto-retrato é um:

campo cerrado de forças. [...] Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir a sua arte (BARTHES, 1984, p. 27).

Para que o jogo fotográfico acontecesse foi necessário que fotógrafo e clientes superassem anos de abusos e preconceitos no registro fotográfico de pessoas negras.

Para os espectadores atuais dessas fotografias fica a dúvida se o fotógrafo tinha ou não algum tipo de engajamento político, assim como se perguntam se retratos tão expressivos intencionavam fazer denúncia da condição social do negro e do trabalhador no Brasil.

A expressão “olhar engajado” é definida por Mauad (2008a), como uma das maneiras de ultrapassar o primeiro estágio do que nos é apresentado pela imagem fotográfica. Essa noção nos orientaria, portanto, pelos caminhos do ato fotográfico como uma prática social. O fotógrafo atuaria nesses casos como mediador cultural ao assumir uma postura crítica e transpor em imagens técnicas suas experiências subjetivas frente a uma realidade social²¹⁶. A autora, para apresentar o conceito, baseou-se nas considerações de Eric Hobsbawn sobre o engajamento científico em que o historiador inglês, em linhas gerais, afirma que tal engajamento é o resultado da “relação que o sujeito do conhecimento estabelece com a realidade que o circunda e o influencia”. Em sua análise, o autor destaca os elementos de inevitabilidades presentes nessa forma de engajamento e os imperativos básicos a serem respeitados por um conhecimento que se quer científico²¹⁷ (HOBSBAWN, 1988 *apud* MAUAD, p. 35, nota 1). A noção de olhar engajado, segundo Mauad, também é devedora das experiências de inclusão visual desenvolvidas pelo antropólogo e fotógrafo Milton Guran²¹⁸.

A segunda maneira ou atalho para desvendar a imagem fotográfica, como sugere a historiadora, é pelo uso dos estudos sobre a multiplicidade do tempo histórico, ou seja, sobre o tempo percebido na fotografia, relacionando o ato fotográfico ao seu referente, às condições históricas da época do feitiço das fotos, assim como pelas apropriações e agenciamentos que por ventura foram impostos a essas imagens com o passar do tempo (MAUAD, 2008a).

²¹⁶ Mauad propõe uma ruptura com a antiga teoria da fotografia como reflexo (um documento perfeito da realidade) para apropriar da ideia de *mediação cultural* feita por Raymond Willian, noção essa já apreendidas por outros intelectuais latino-americanos como Martín-Barbero e Néstor Garcia Canclini. (MAUAD, 2008a *apud* Cf. WILLIAN, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979; CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 2013 e MARTÍN-Barbero, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997).

²¹⁷ HOBSBAWN, Eric. *Engajamento*. In: **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, *apud* MAUAD, 2008a, p. 35.

²¹⁸ GURAN, Milton. *O olhar engajado: inclusão visual e cidadania*. Trabalho apresentado no **Visible Rights Conferences at Harvard University**, 2007 *apud* MAUAD, 2008a, p. 35.

Mauad (2008a) cita Genevieve Naylor, americana que fotografou no Brasil entre 1940 a 1942, e Sebastião Salgado, fotógrafo brasileiro com maior reconhecimento internacional na atualidade, como dois exemplos de fotógrafos com olhares engajados.

Naylor foi contratada para fotografar um Brasil amigável para ser mostrado aos americanos e acabou desenvolvendo um trabalho em sintonia com a estética prevalecente em Nova York dos anos 1930, bastante impactada pela Grande Depressão. Fugindo em parte dos protocolos definidos pela Office of Inter-American Affairs (OIAA)²¹⁹ em sua política da boa vizinhança, assim como das regras da burocracia e do controle da ditadura brasileira vigentes nos primeiros anos da década de 1940, a fotógrafa registrou além dos locais pré-determinados no Rio de Janeiro, o interior do país, cuja “cartografia afetiva revela a mistura, a polifonia de vozes que falam através de imagens de Naylor” (MAUAD, 2008a, p. 41).

O resultado do trabalho realizado, segundo Mauad (2008a, p. 42), mesmo seguindo em parte a diretriz definida pela OIAA – que tentava forjar a alteridade de cada país com uma estética pitoresca para destacar a dicotomia entre “nós” e os “outros” –, acabou por evidenciar “certa porosidade dos processos hegemônicos” que evidenciaram a diversidade própria de cada lugar em vez da homogeneidade do típico, como se queria.

Nesta série de fotos de Naylor, a pesquisadora observa a inexistência de paisagens e a presença maciça da figura humana como objeto central. O destaque dado aos retratos e a figuração humana geralmente em primeiro plano justificam-se, segundo a pesquisadora, pela necessidade da fotógrafa de criar imagens das pessoas em seu contexto social e pela valorização da representação do corpo em situações de repouso (pose) ou em movimento (dança). Complementando o raciocínio, Mauad (2008a, p. 41) afirma, citando John Pultz, que a questão do corpo na fotografia “molda e reflete questões óbvias como identidade pessoal, sexualidade, gênero e orientação social, mas igualmente poder, ideologia e política”. E ainda destaca:

Em linhas gerais, para a literatura sobre o retrato, o que realmente define o retrato na fotografia é o senso de individualidade e de diferença que a imagem expressa. Não basta enquadrar um rosto, ou uma pessoa; é necessário distingui-la das demais, da multidão, atribuir-lhe um valor que, ao diferenciá-la como ser humano, a identifica como sujeito social. A diferença entre mostrar e revelar, ou fazer uma foto e tirar uma foto, implica a negociação do fotógrafo com o fotografado sobre o valor atribuído à pose, no confronto de olhares, na construção de uma relação social diferente da que se estabelece entre fotografia-denúncia e o retrato consentido. O retrato pode ser só de rosto ou de corpo

²¹⁹ O OIAA foi criado pelo governo de Franklin Roosevelt para estreitar as relações com a América Latina e difundir o liberalismo em contraposição ao avanço do nazifascismo no continente (MAUAD, 2008a).

inteiro. Quanto mais a parte desse corpo ficar exposta, tanto maior será a possibilidade de historicizá-la. Todos os atributos relacionados ao corpo são, portanto, definidos historicamente por meio de práticas culturais e sociais concretas: indumentária, higiene, alimentação, etc. Os retratos de Genevieve Naylor produzidos no Brasil traduzem o diálogo da fotógrafa com a pauta social do seu tempo, pois se orientam nos temas de classe, raça e geração. (MAUAD, 2008a, p. 41-42)

Sobre o trabalho de Sebastião Salgado, mais especificamente falando sobre as séries de cunho social como *Trabalhadores*, *Serra pelada*, *África* e *Êxodos*, Mauad (2008a, p. 43) aponta a elaboração de um processo no qual o fotógrafo imprime em cada trabalho, em diversos locais do mundo, a marca do seu olhar pessoal, “integrando o local ao global, por temáticas que, na contramão da globalização, integram regiões pelo sentimento de desespero, abandono, tristeza e conflito”²²⁰.

A pesquisadora, a partir de depoimento de Sebastião Salgado publicado no *Jornal do Brasil*, em 21 de setembro de 1996, destaca uma nova concepção de ato fotográfico. Para Mauad, Salgado além de investir na premissa básica do alinhamento entre cabeça-olho-coração, definida anteriormente por Henri Cartier-Bresson, também investe no trabalho sígnico que consiste em

olhar a história, avaliando seu processo, propondo chaves interpretativas, levantando questões, posicionando-se como agente de sentido, o fotógrafo reelabora a linguagem fotográfica assumindo textos que o precedem, conseguindo com isso uma expressividade, perfeitamente entrosado à textualidade da época, que se associa como mensagem significativa. Dessa maneira, a apreciação e o consumo de tais imagens se estabelecem em função da polifonia da qual são tributários (MAUAD, 2008a, p. 44)²²¹.

Mauad (2008a) destaca que a formação de Salgado foi sendo estabelecida dentro da cultura visual do fotojornalismo engajado das *concerned photographs* e com fortes ligações com movimentos sociais e produções independentes²²². A pesquisadora declara ter construído um argumento de fotógrafo-exilado para a leitura das

²²⁰ Nas próprias palavras de Salgado (2014, p. 41): “Quando me perguntam como cheguei à fotografia social, respondo: foi um prolongamento de meu engajamento político e de minhas origens. Vivíamos cercados por exilados que, haviam fugido das ditaduras da América do Sul, e também da Polônia, e de Portugal, de Angola... Assim, foi natural começar a fotografar os emigrados, clandestinos. Primeiro na França, depois em diferentes países da Europa. Como já disse, meu amor pela África me levou a dedicar-lhe minha primeira grande reportagem; não foram suas paisagens ou seu folclore que decidi retratar, mas a fome que assola os africanos. [...]”

²²¹ *O Fotógrafo militante*. Sebastião Salgado delinea autorretrato em conferência por ocasião da exposição de suas fotos sobre o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Bienal de Fotografia de Curitiba. Suplemento *Ideias/Livros*. *Jornal do Brasil*, 21/09/1996, p. 4 (MAUAD, 2008a).

²²² Foi a experiência fotográfica precursora da fotografia documental nos Estados Unidos, também chamada de “documentação social”. Praticada por fotógrafos como Jacob Riis (1849-1941) e Lewis Hine (1874-1940), tinha forte apelo denunciatório e registrava trabalhadores em péssimas condições de trabalho e o trabalho infantil. Os fotógrafos identificados com as *concerned photographs* não tinham a fotografia como meio unicamente para conseguir dinheiro, mas como forma de divulgar ideias. Valorizavam o flagrante em detrimento dos registros posados e rejeitavam montagens. Usavam câmeras pequenas e portáteis como a Leica e, preferencialmente, não utilizavam *flash* (MAUAD, 2008a).

fotografias de Sebastião Salgado, e que teria sido em seu desterro que o fotógrafo apurou experiências visuais de viés marxista, influenciado pelas ciências sociais e econômicas dos anos 1960.

Nas próprias palavras de Sebastião Salgado, ao contar seus primeiros anos na França, podemos confirmar as afirmações de Mauad:

Foi na França que descobrimos o significado da palavra solidariedade, e depois que a aprendemos, não a esquecemos nunca mais. Nós nos aproximamos dos brasileiros que chegavam totalmente destroçados pela ditadura. Muitos tinham sido torturados. As organizações de esquerda conseguiam ajudar alguns a sair pela Argentina e pelo Uruguai, mas eles chegavam física e mentalmente arrasados. [...] A Confederação Geral do Trabalho (CGT), a Confederação Francesa Democrática do Trabalho (CFTD), o Partido Comunista (PC), o Partido Socialista Unificado (PSU), todos os movimentos de esquerda nos ajudavam, assim como os movimentos cristãos: o Comitê Católico contra a Fome e para o Desenvolvimento (CCFD) e o Comitê Intermovimentos de Refugiados (Cimade). Ou seja, nós, que havíamos chegado sem conhecer ninguém, além de não estarmos isolados, vivíamos dentro de uma estreita rede de solidariedade, em que reinava um verdadeiro senso de ajuda mútua, tanto no plano material quanto moral (SALGADO, 2014, p. 25).

É interessante citar Naylor, Salgado e suas fotografias que mostram pessoas em situação de pobreza para poder diferenciar essas experiências das fotografias de Assis Horta. Os registros feitos por Horta, escolhidos para serem estudados nesse trabalho, retratam pobres, em sua grande maioria negros e mestiços, e se afastam das fotos dos reconhecidos fotógrafos citados acima, primeiramente por terem sido feitas em estúdio e por priorizarem a pose. São raras as fotografias conhecidas de Assis Horta, daquelas cerca de duzentas que já foram divulgadas, em que o retratado esteja em movimento.

Podemos definir como pontos de conexão entre as fotografias de operários de Diamantina e as fotografias da série brasileira de Naylor, além dos tipos retratados e do período da execução das fotos, a década de 1940, a solidariedade de Horta como elemento catalizador de um sentimento de engajamento. É possível também detectar as possibilidades apontadas por Mauad sobre as fotos de Naylor no Brasil e aplicá-las ao trabalho de Horta. A partir das fotografias de estúdio, que registraram boa parte da sociedade diamantinense entre os anos 1940 e 1960, é possível traçar a historicidade do período e analisar os costumes da época naquela região do país.

Nos bem preservados arquivos fotográficos de Chichico Alkmim (décadas de 1920 a 1950) e Assis Horta, a população do Vale do Jequitinhonha pode ser interpretada a partir de imagens. Alkmim e Horta registraram os estratos sociais de modo indiscriminado, e ao preservarem os negativos, inclusive dos clientes mais pobres, deixaram um legado importante e raro. Os arquivos tornam-se ainda mais valiosos se

considerarmos a declaração de Kousoukos (2013) de que instituições brasileiras de pesquisa e museus não têm em seus acervos álbuns de família de negros e mestiços datados do começo do século XX.

Já em relação aos registros de Sebastião Salgado, podemos apontar alguns elementos que os aproximam aos de Horta como o tratamento dados a iluminação e ao claro/escuro que dramatiza e destaca as figuras tanto nos trabalhos ao ar livre de Salgado quanto nos retratos de estúdio de Horta. Outra característica percebida nas duas obras é a dignidade dada ao retratado. Tanto Salgado como o fotógrafo diamantinense, usando de recursos fotográficos, ressaltam rostos, mãos e corpos de homens e mulheres que poucas vezes tiveram a oportunidade de seres evidenciados.

Outro ponto a ser salientado no trabalho de estúdio de Horta é que, diferentemente dos fotógrafos Naylor e Salgado, o mineiro aparentemente não teve nenhuma motivação política para a formação de um olhar engajado que priorizasse qualquer tipo de denúncia na sua produção. Mas por outro lado, dentro do recorte específico escolhido para ser estudado, podemos entrever certo engajamento. Horta apesar de oscilar entre posições políticas de direita e esquerda, tinha como norma principal a solidariedade com o fotografado. Além da motivação financeira, Horta manifestava através de seu trabalho um forte sentimento de pertencimento e de valorização da cultura brasileira, sentimento valorizado entre os amigos e colegas de trabalho do SPHAN. Não seria justo reduzir a análise dos retratos de Horta pelas suas posições partidárias, isso reduziria a sua obra bastante complexa e diversificada a um simples panfleto. Seu olhar sobre o retratado nada tinha de paternalista, e sempre que necessário, o fotógrafo dava sugestões de uso de acessórios e interferia na pose, modificando ou criando uma nova realidade. Horta dirigia seu cliente para que esse ficasse contente com o resultado final. Sobre esse assunto o fotógrafo declarou: “Eles faziam a barba e penteavam o cabelo. As mulheres se maquiavam”. Sobre o hábito de emprestar roupas e acessórios aos clientes desprevenidos afirmou: “Uma boa roupa transforma a pessoa, melhora inclusive o rosto”. Assis Horta contou também sobre o resultado final do trabalho impresso no papel e o espanto causado no cliente: “Eles diziam: ‘Sou eu mesmo? Fiquei lindo!’²²³”.

Horta priorizava, sem dúvida, a satisfação da clientela, e buscava atingir o melhor resultado, a partir da negociação respeitosa com os fotografados. Seu trabalho sempre foi motivo de orgulho pessoal, tanto que guardou todos os negativos, dos retratos dos clientes

²²³ Jornal **Hoje em dia**. Caderno *Cultura*. *Operários na lente de um pioneiro*. Belo Horizonte, 01/05/2013.

ricos e dos daquela “gente pobre”, conforme a própria família chamava os registros antes do interesse atual que os retratos de operários despertam e pela crescente valorização que o acervo, como um todo, vem conseguindo.

Mesmo quando se destaca o valor etnográfico encontrado no vasto acervo de Horta, não se pode afirmar que o fotógrafo tenha agido de forma pensada como no caso de August Sander e já discutida no capítulo anterior. As necessidades financeiras levaram Horta a fazer seu trabalho de maneira honesta e sem preconceitos, atendendo a todos que o procurasse em seu estúdio, como já havia feito também Chichico Alkmim. Mas não foi somente isso, a valorização do operário como indivíduo é perceptível em todos os seus retratos. Se tímidos ou relaxados, em poses consagradas ou já um pouco mais transgressoras, não importa. Em todos os retratos feitos por Horta, percebe-se a manifestação de um sentimento solidário que juntamente com talento resultaram em fotografias em que o retratado é sujeito e cidadão a quem o fotógrafo desejava agradar. Ele comprazia com o seus clientes mais pobres e se realizava com a felicidade deles ao se verem retratados com dignidade. Esse talvez seja o grande diferencial de Assis Horta.

Provavelmente, a formação religiosa e o conceito de igualdade fraternal divulgada pela Igreja Católica possa tê-lo influenciado. Talvez o sentimento de ser um “analfabeto”, como Horta mesmo se autodefinia, possa tê-lo aproximado mais desses clientes pobres. Outra possibilidade para o desenvolvimento desse olhar sem preconceito, seria o acolhimento da ideia modernista do mestiço como herói nacional. Várias possibilidades podem ser elencadas, mas foi, sem dúvida, a vontade de sempre fazer um trabalho com um resultado estético favorável que o motivava. Em entrevista à revista *Veja BH* afirmou: “Eu fotografava as coisas que meu trabalho pedia porque tinha dez filhos para criar. Registravas as pessoas, as igrejas, as casas e o patrimônio histórico de Diamantina”²²⁴.

Sobre a rotina no estúdio falou:

Primeiro eram os da alta burguesia. A sociedade que tinha dinheiro para pagar pela foto porque isso era coisa de luxo, e luxo é para poucos. Mas a partir da CLT, com os primeiros retratos 3x4 dos operários, o mundo todo tomou gosto pela fotografia e pagava o quanto fosse [...] Os trabalhadores das fábricas foram os primeiros a serem fotografados e eles gostavam de ver o próprio retrato. Até ali eram poucas as pessoas que tinham esse privilégio [...] (HORTA, Assis. Revista *Veja BH*, *Exposições*: três perguntas para Assis Horta. Belo Horizonte, 15/05/2013, p.80-81).

Sobre o empréstimo de roupas e a satisfação do cliente:

²²⁴ Revista *Veja BH*, *Exposições*: três perguntas para Assis Horta. Belo Horizonte, 15/05/2013, p. 80-81.

Eu ficava muito satisfeito com isso e eles adoravam. Chegavam no estúdio e eu já avisava: “olha, tem paletó aí, tem chapéu, tem gravata... pode usar”. Eles levavam a família toda, pagavam adiantado [...] Algumas pessoas vinham de longe só para tirar fotografia. Quando buscavam a foto contavam: “essa aqui vou mandar para a minha filha, para ela ver como a gente está”. Isso não existe mais. A fotografia é algo muito simples hoje²²⁵.

Eustáquio Neves²²⁶, fotógrafo e artista visual residente em Diamantina, admirador do trabalho de Assis Horta, assim se referiu sobre a produção do velho fotógrafo:

Não passa (as fotos) só pelo registro. O *seu* Assis tinha uma preocupação estética também com o trabalho. Naquela época em que *seu* Assis mais fotografou, sim, havia uma escola... a escola francesa e tal, o ambiente, o estúdio eram todos muito parecidos, a luz era toda muito parecida, então o cara tinha que dominar aquilo que era posto por essa escola e ele dominava bem isso. Então ele saiu desse formato que tinha do fotógrafo de estúdio. Ele começou a ir pra rua e levava gente da rua, tipos populares, pra dentro do estúdio também, que era muito interessante... esses fotógrafos mais clássicos... quem entrava nos estúdios deles era o pessoal da sociedade, da alta sociedade, então... *seu* Assis pegava lá o tipo de rua, levava e fazia uma foto honesta dessa pessoa [...] ²²⁷.

Para atender aos pedidos dos novos clientes, Horta subverteu a ordem predominante – anteriormente também alterada por Chichico Alkmim –, que resguardava somente aos grupos dominantes da sociedade a possibilidade de ter um retrato dentro dos moldes definidos por Disdéri. Horta não titubeou em incluir entre a sua clientela tradicional aqueles outros mais pobres. Pelo contrário, utilizando seus conhecimentos e talento, fez fotografias que agradaram em cheio os operários e ainda relegaram às gerações futuras imagens significativas que mostram um importante recorte da população do norte de Minas Gerais naquele período.

Segundo Eucanaã Ferraz (2017), Chichico Alkmim fotografou todos os estratos da sociedade local, inclusive os negros, que em função da atividade em pequenos garimpos podiam investir, eventualmente, em um luxo como a fotografia de estúdio. Outro nicho explorado por Alkmim foi o da fotografia funcional para documentos, principalmente aqueles com finalidades eleitorais. Provavelmente desde o começo da década de 1930, o fotógrafo recebia em seu ateliê homens e mulheres dispostos a pagar por um retrato que iria compor algum documento. Evidentemente, a partir de 1943, com a promulgação das leis trabalhistas e com a obrigatoriedade do retrato datado na carteira de trabalho expandida a todos os cidadãos, a demanda por esse tipo de fotografia aumentou.

²²⁵ Jornal **Hoje em dia**. Caderno Cultura. *Operários na lente de um pioneiro*. Belo Horizonte, 01/05/2013, p.3.

²²⁶ Eustáquio Neves é artista visual e fotógrafo de renome internacional, com reconhecido trabalho que mescla e sobrepõem fragmentos de fotografias, denunciando problemas sociais e políticos. O fotógrafo tem geralmente o negro como personagem principal de sua obra. Disponível em: <<http://f508.com.br/perfil-eustaquio-neves/>>. Acessado em 08/09/2016

²²⁷ Transcrição do depoimento de Eustáquio Neves no documentário **Assis Horta: O Guardião da Memória**, 2013. Teaser de divulgação disponível em: <<https://vimeo.com/53675055>>. Acessado em 24/02/2017.

O veterano Chichico Alkmim, então com 57 anos, já não se dispunha a percorrer fábricas e indústrias da região carregando um pesado equipamento fotográfico e, como dito anteriormente, priorizava o trabalho em seu estúdio. O profissional que mais se beneficiou dessa situação foi Assis Horta, um jovem profissional com apenas 27 anos na época, reconhecido por Ferraz como “o pioneiro que deu rosto à classe trabalhadora local”. O autor afirma, no entanto, que os trabalhadores já frequentavam o ateliê de Alkmim há bastante tempo e que este não se limitava a ser apenas o “fotógrafo das elites diamantinasenses” (FERRAZ, 2017, p. 20).

A sociedade diamantina nos anos 1940 estava bastante familiarizada com a fotografia para registrar eventos familiares, muitos deles pautados pela Igreja Católica como batizados, crismas, primeira comunhão (figura 163), aniversário de quinze anos (figura 164) e casamentos. Assis Horta era um fotógrafo muito requisitado e seu imenso arquivo guarda negativos que comprovam a sua grande atividade dessa época. É interessante apontar que, se em cidades maiores e mais desenvolvidas, a fotografia amadora já tinha se difundido desde o início do século XX, graças às máquinas portáteis Kodak, em Diamantina o fotógrafo profissional ainda era muito solicitado para os registros mais importantes.

Mauad (2008b) afirma que as relações entre fotografia e história não definem um campo autônomo de estudos, no entanto, se apresentam como um “fórum em que se pode debater a história social” (MAUAD, 2008b, p. 14). A pesquisadora nos alerta que não é qualquer motivo que se fotografa, o assunto escolhido passa anteriormente por protocolos que são tocados pelas experiências sociais “compartilhadas, apropriadas ou ainda expropriadas – se pensarmos em todas as formas de apagamento das imagens” (MAUAD, 2008b, p. 19). É sob esse prisma que a fotografia social de Assis Horta deve ser analisada, como um resultado da experiência e de uma lógica de representação que remonta ao século XIX, à tradição do retrato oitocentista e à itinerância fotográfica em Minas Gerais. Ao mesmo tempo, se pensarmos em termos de expropriação, como apontado por Mauad, os negros e seus descendentes tinham a necessidade de se autoafirmarem enquanto indivíduos e apagarem a imagem de modelos-objeto divulgadas no passado, como já vinha ocorrendo no estúdio de Alkmim. Foi, no entanto, sob o olhar de Assis Horta que os operários tiveram a oportunidade de ampliarem em termos de quantidade a chance de serem vistos como indivíduos e conseqüentemente cidadãos de Diamantina. A qualidade desses registros confirmam o talento do fotógrafo, um item a mais que valorizava o produto final, a

fotografia, que iria compor o álbum de família, ser enviada aos parentes distantes ou ser exposta com destaque em um porta-retratos.

No estúdio *Photo Assis*, um arremedo de ambiente requintado, negros, mestiços e brancos das camadas mais pobres puderam ser fotografados cercados por ornamentos. A tradição era seguida na maioria dos casos, mas algumas inovações podiam se inseridas de acordo com a necessidade.

Na foto do jovem casal da figura 69, percebemos a tímida figura feminina de pé. A mulher magra em um vestido simples é fotografada ao lado do marido sentado com as pernas cruzadas. Ambos olham para o espectador, ela com olhos tristes e ele com o olhar seguro e firme. Apenas a mão pousada sobre o ombro do rapaz deixa transparecer alguma intimidade entre eles. Não é difícil encontrar esse tipo de composição em *carte de visite* como o da figura 168 e no *cabinet portrait* da figura 169. Nos dois exemplos citados, os homens aparecem relaxados e elegantes, sentados com as pernas cruzadas, enquanto as esposas se mostram de pé, um tanto retraídas, um pouco afastadas em relação aos maridos. O detalhe da mão pousada delicadamente sobre o ombro pode ser visto também na fotografia da pequena família do oficial da Polícia Militar fotografado por Chichico Alkmim (figura 76). Na figura 165 temos uma variação dessa composição, pois nesse retrato Horta (ou seus clientes) optaram por trocar as posições e o homem se deixou fotografar de pé enquanto a mulher se mostra sentada. Podemos supor ter sido uma opção do soldado para mostrar por completo a farda e até mesmo um certo protagonismo feminino nessa fotografia. No entanto, o que se constata é que as regras não eram sempre seguidas. Ajustes eram feitos para atender algumas prioridades que, atualmente, não são possíveis de identificação por não termos acesso a todas as imagens e documentos do acervo do fotógrafo, o que reforça a necessidade de que futuramente mais pesquisadores se debrucem sobre a totalidade dessas fotografias.

Nas duplas de irmãos ou amigos (figura 102 e 166), Horta seguia os mesmos parâmetros habituais vistos nos retratos desse gênero, ou seja, a figura mais importante (geralmente o mais velho) à frente e o outro um pouco mais atrás. Podemos conferir essa tradicional postura masculina ao sentar – cruzando as pernas e pousando as mãos sobre o colo ou sobre o braço da poltrona –, nos antigos retratos oitocentistas (figuras 168, 169 e 170) e também em registros feitos por Chichico Alkmim (figuras 41, 76 e 79).

As crianças quando fotografadas sem a presença de um adulto eram tradicionalmente registradas com a inclusão de uma cadeira ou suporte de madeira.

O acessório tanto podia servir de apoio e evitar movimentos indesejados como também ser utilizado como acento para os menores. Horta nunca dispensava a ajuda de uma cadeira como podemos perceber na fotografia “filhos do garimpeiro” (figura 20) feita fora do estúdio e nas fotos “menina com laço” (figura 81), “menino com gorro” (figura 83) e “crianças no estúdio” (figura 167), sendo esta última comparável ao *cabinet portrait* feito pelo fotógrafo Josef Picek (figura 171) na virada do século XIX para o XX. Entre os registros feitos por Alkmim também encontramos belos retratos de crianças usando os artifícios que vemos nas fotos de Horta (figuras 74 e 172).

Além da tradição fotográfica oitocentista e a experiência como fotógrafo do Patrimônio, Horta também tinha acesso à outras agências produtoras de imagens, mais especificamente as revistas ilustradas e o cinema que o inspiraram e se fazem perceptíveis em algumas das suas fotografias, principalmente naquelas em plano médio.

Assis Horta sempre foi aficionado por imagens. Seu filho Isnard lembra que o pai fotografava e mais tarde filmava todos os eventos familiares. Já Sávio, o caçula, conta que o pai, quando assistia novelas na televisão observava cuidadosamente as sequências e sempre comentava com os filhos caso alguma estivesse com erro de continuidade. Afinal ele foi assistente de cenografia e continuísta em filmes como *O padre e a moça* (1965) de Joaquim Pedro de Andrade, cineasta filho de Rodrigo M. F. de Andrade; *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; e *O homem do corpo fechado* (1972) de Schubert Magalhães, todos filmados na região de Diamantina²²⁸.

Em *O Padre e a moça* e em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, Horta trabalhou como assistente de produção, sendo “muito útil”, como consultor tanto na seleção dos locais e povoados para as filmagens como na reprodução dos costumes da região. O fotógrafo ajudava os atores na composição de personagens e os diretores e cenógrafos na busca de cenários, na indumentária, nos móveis e nos objetos de cena. Seu conhecimento da região e sua capacidade de improvisação foram muito importantes para a produção desses filmes. Horta foi contratado pelas produções e prestou consultoria informal para equipes cinematográficas que chegaram a Diamantina – caso da equipe de Joaquim Pedro de Andrade, e de Roberto Santos – para filmar na mesma época nas imediações da cidade²²⁹. Horta foi indicado como contato em Diamantina a Joaquim Pedro provavelmente por seu pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade, e

²²⁸ Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 21/05/2014.

²²⁹ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 03/04/2017.

depois o próprio Joaquim deve tê-lo indicado a Roberto Santos para o trabalho de consultoria²³⁰.

Assis auxiliou também o diretor Schubert Magalhães na busca de financiamento e nos pedidos de ajuda para produzir o filme *O homem do corpo fechado*, que acabou sendo financiado pelo extinto Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG). Assis já morava em Belo Horizonte em 1972, mas foi para Diamantina participar da produção do filme e chegou a fazer uma participação como ator na cena em que o fazendeiro procura na aldeia por alguém que aceitasse dinheiro para matar um desafeto. Assis aparece na praça, sentado na cadeira de barbeiro²³¹.

Mas a relação de Assis Horta com o cinema remonta a um período anterior a este. Ainda garoto, era assíduo frequentador do Cine Teatro Trianon, e ainda adolescente, trabalhou como projetorista, ou seja, era o encarregado pela projeção de filmes no cinema, antes mesmo de completar 18 anos²³². Em fins dos anos 1940, com a inauguração do Cine Esplanada, Horta passou a ter mais uma opção em Diamantina. O fotógrafo também frequentava teatros e cinemas quando visitava cidades maiores como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo²³³.

Em sua viagem à Europa, em 1954, além de escrever um diário de viagem, enviar cartas à família e amigos, fotografou e filmou as coisas interessantes que encontrou. Em 17 de junho saiu da Holanda em direção à Bélgica. Estava fascinado pela paisagem e pela arquitetura. Em Bruxelas visitou vários locais da cidade e em carta para a esposa escreveu: “Depois de rodar pelos bairros, praças, ruas [...] seguimos por um belo parque em autoestrada, passando por Laeken, Palácio dos Reis, Palácio Chinês (tirei fotos e filmei) que é uma beleza” (HORTA, 2015, p. 94). E Assis Horta assim fez por todo

²³⁰ Idem.

²³¹ Créditos para Assis Horta podem ser vistos em sites especializados em cinema como o IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm1202950/>> acessado em 03/04/2017.

²³² Em 1838 foi construído o Teatro Santa Isabel no Largo do Rosário para que, junto a outras providências, ajudasse na manutenção do hospital da Santa Casa. Foi casa de espetáculos e local de reuniões sociais e políticas durante o século XIX, passando a funcionar como cinema a partir de 1907. No entanto, com a crise econômica do início do século, foi vendido ao estado, fechado e demolido para dar lugar a cadeia pública, em 1912. Em contrapartida o poder público doou um terreno na rua Direita para que fosse construído um novo teatro que foi inaugurado em 1914. No final da década de 1920 passou a se chamar Cine Teatro Trianon. O antigo prédio da cadeia foi restaurado e inaugurado como o novo Teatro Santa Isabel. (GUSMÃO, Sebastião. *Hospital do contrato Diamantino, Santa Casa de Diamantina e Hospício da Diamantina*. In: **Med. Minas Gerais**. Faculdade de Medicina, UFMG, 2013, p. 258) Disponível em: <<http://rmmg.org/artigo/detalhes/46>>. Acessado em 01/04/2017.

²³³ Em entrevista concedida ao autor em 28/07/2016, Isnard Horta escreveu sobre o pai: “No Rio e em São Paulo, sempre ia a cinema ou teatro. Lembro-me de contar que em uma ocasião foi ao Rio com um dos seus irmãos e amigos de Diamantina. Um dos amigos, proprietário de um salão de bilhar e de danças no centro da cidade, era negro. Compraram ingressos para o teatro municipal, e lá chegando, o amigo negro foi barrado. Assis protestou muito, juntamente com os amigos. Como não tiveram êxito, nenhum deles assistiu à peça como protesto pelo impedimento e solidariedade ao conterrâneo “de cor”.

tempo em que ficou viajando. Registrou a viagem em imagens para que pudesse contar, em detalhes, à família e amigos, as maravilhas e estranhezas que havia encontrado.

Outra fonte de inspiração para Assis Horta foram as revistas ilustradas. Essas publicações eram muito populares nas primeiras décadas do século XX e formaram, segundo Mauad (2005, p. 152) o “perfil de uma época em que as imagens fotográficas tinham nas revistas ilustradas o seu principal veículo de divulgação”²³⁴.

De acordo com Helouise Costa (2012), após a Primeira Guerra Mundial, ocorreu o aprimoramento das técnicas de impressão e a popularização do uso da fotografia em veículos de informação como jornais e revistas, além da presença de anúncios, coisa rara nos primeiros periódicos do início do século. No entanto, segundo a autora, os conteúdos e o público-alvo continuaram os mesmos. São destaques desse período as revistas *A Cigarra*, publicada entre 1914 a 1950, e a *Para Todos* (1918-1932)²³⁵. A autora, citando André Seguí (1985) afirma que essa primeira geração de publicações, de caráter elitista, circulava apenas no Rio de Janeiro, servia de veículo de afirmação e de divulgação dos valores da sociedade burguesa da época, dando ênfase prioritariamente à cobertura do cotidiano urbano daquele grupo social (COSTA e BURGI, 2012).

A revista *O Cruzeiro* foi a mais bem sucedida nos anos 1930 e 1940 e a que conseguiu ter distribuição em quase todo o território nacional²³⁶. De propriedade de Assis Chateaubriand, tinha os mais modernos equipamentos de impressão, podendo imprimir 20 mil exemplares por hora. As grandes reportagens, sempre bem servidas com fotografias dos melhores fotógrafos da época – as primeiras fotos aéreas estamparam suas páginas já em 1930 – buscava atingir o maior público possível. Apesar de manter um perfil de revista de variedades, manteve paralelamente uma linha editorial comprometida com reportagens políticas e sociais. A publicação de retratos posados por

²³⁴ **Careta, Fon-Fon, O Cruzeiro, Revista da semana, Kosmos, Malho, Avenida, Ilustração Brasileira, Rua do Ouvidor, Vida Doméstica, Selecta, Eu sei Tudo, Para Todos, Vamos Ler, Scena Muda, Cinearte, Beira Mar** entre outras espelhavam o mundo burguês e as tendências internacionais da época, ditando moda e impondo comportamentos. Esse tipo de publicação acabou contribuindo para a divulgação do mito da verdade fotográfica na medida em que, criavam realidades ao transformar cenários da cidade e frações da classe dominante em exemplos a serem seguidos. As publicações serviam também como importante instrumento desses grupos sociais para a naturalização da sua própria representação social (MAUAD, 2005).

²³⁵ **A Cigarra** foi publicada na cidade de São Paulo entre 1914 e 1975. Foi um periódico relacionado à diversas transformações culturais ocorridas no início do Século XX. Entre seus colaboradores encontram-se Guilherme de Almeida, Monteiro Lobato, Paulo Mendes de Almeida e Oswald de Andrade (COSTA e BURGI, 2012).

²³⁶ **O Cruzeiro** foi lançada no Rio de Janeiro em 1928 e deixou de circular em 1975. Essa publicação fortaleceu a relação entre repórter e fotógrafo, como a que foi formada por David Nasser e Jean Manzon, que fizeram, entre as décadas de 1940 e 1940, fotorreportagens de grande repercussão. Entre seu quadro regular de repórteres estavam: David Nasser, Edmar Morel, Rocha Pita, Nelly Dutra, etc. e como colaboradores eventuais: José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Millôr Fernandes. É digno de registro que a revista **O Cruzeiro** foi a primeira a conceder o crédito das fotografias publicadas (MAUAD, 2005).

personalidades (políticos, empresários e artistas), paisagens, festas da alta sociedade e eventos públicos eram comuns (MUNTEAL e GRANDI, 2005).

Fernando Morgado afirma que, para chegar às mãos dos leitores em todos os recantos do país, a revista *O Cruzeiro* contava com um complexo esquema de logística e de distribuição que envolvia o uso de caminhões, barcos, trens e um bimotor para que nenhuma cidade importante ficasse sem ser atendida pela publicação. Isso tudo só era possível, graças à força que os *Diários Associados*, o primeiro grande conglomerado de comunicação do Brasil, tinham adquirido. Desde que Chateaubriand, passou de inimigo político de Getúlio Vargas a seu correligionário, que jornais e revistas de sua propriedade podiam criar e destruir reputações além de divulgar ideias, produtos e modismos (COSTA e BURGI, 2012).

Durante a década de 1930, a revista *O Cruzeiro* foi se distanciando das concorrentes. Mas foi somente depois de 1943, quando a revista aderiu ao modelo internacional das revistas *Paris Match* e *Life*, incorporando as fotorreportagens, que a ruptura com o passado se consolidou (COSTA e BURGI, 2012).

Para Sergio Burgi, a produção fotográfica produzida pela *O Cruzeiro* sofreu grande mudança a partir de 1947 e começo de 1950, quando as pautas passaram a ter uma linha mais humanista, realista e documental. São desse período as fotorreportagens mais impactantes com fotos de profissionais como José Medeiros, Luciano Carneiro, Flávio Damm, Luiz Carlos Barreto, Henri Ballot e Eugênio Silva. Outro fato apontado pelo historiador como sendo marco de importante mudança em relação ao modelo vigente até então são as fotos de Jean Manzon. As fotorreportagens de Manzon inspiradas nas revistas europeias *Vu* e *Voilà*, investiam em grandes fotografias que tomavam quase sempre toda a página da revista, com “uma narrativa fotográfica concebida e estruturada principalmente como aventura e espetáculo, apoiadas frequentemente no voyeurismo e no sensacionalismo jornalístico” (COSTA; BURGI, 2012, p. 32).

Mauad (2005) explica que os espaços reservados a homens e mulheres era bem demarcado nas revistas ilustradas. A imagem feminina ficava “associada à frivolidade e aos papéis de espectadora e modelo exemplar” enquanto que os homens “foram relacionados às temáticas que incluem os eventos sociais, militares, políticos e esportivos, além das curiosidades nacionais e internacionais” (MAUAD, 2005, p. 164). A autora ressalta que, no entanto, a figura feminina foi também associada à vida dos artistas, ao *high society* internacional e à moda, sendo que é justamente em relação a essa última que se evidenciava de forma mais clara tal diferenciação. Mauad cita as

fotografias do Jockey Club como exemplares ao mostrarem mulheres elegantes sempre em primeiro plano, e homens, que aparecem em pequeno número, em segundo plano.

A autora não deixa de observar que foi no espaço feminino que foram incluídas imagens do cotidiano das classes populares:

veiculando uma representação dicotômica que vem confirmar os papéis socialmente impostos. A mulher das classes populares é fotografada, via de regra, trabalhando em serviços braçais, como lavar roupa, cozinhar, cuidar da criança, etc. ou em situações de dificuldade e precariedade. A ela são associadas roupas simples: e a sua casa, localizada nos subúrbios desassistidos pelas autoridades, poucos objetos interiores.

Nesse sentido, o espaço feminino para as classes populares é um espaço periférico, que acaba por confundir-se ao coletivo, não recebendo com isso a mesma valorização da classe dominante, que surgiam na imagem sempre com boa aparência, em lugares exclusivos e protagonizando situações de lazer ou romance (MAUAD, 2005, p. 164).

Em oposição ao espaço destinado às mulheres das classes mais pobres estavam aqueles dedicados às cantoras do rádio, misses e, principalmente, às atrizes do cinema. Segundo Fernando Morgado, a coluna “Cinelândia”, especializada no assunto, estampou o rosto das mais belas atrizes de Hollywood na maioria das capas da revista nas décadas de 1930 e 1940. Segundo o autor, para os editores da *O Cruzeiro* o cinema era uma poderosa contribuição da arte para o registro da vida contemporânea e os filmes eram reflexos da vida cotidiana fixados com a intenção de divertir o público ao mesmo tempo que se tornavam registros a serem guardados para a posteridade (COSTA; BURGI, 2012).

De acordo com Mauad (2005, p. 162), outras revistas lançaram seus espaços para informar sobre “coisas do cinema”. A *Fon-Fon* criou a “Galeria dos Artistas da Tela”; A *Careta* a coluna “Novidades de Hollywood”, além de já existirem as especializadas em cinema como a *Select*, *Cinearte* e *Para Todos*. A imagem que esses veículos difundiam influenciava o jeito de se pentear, no tipo de roupas a usar, na maquiagem e no comportamento, estruturando um *star-system* nacional em que a burguesia carioca servia de modelo. Para a pesquisadora a então capital da República surgiu nas fotografias das revistas semanais como “referência paradigmática de Brasil”, e como símbolo de modernidade (MAUAD, 2005, p. 162).

Entre as décadas de 1940 e 1950, as fotografias ganharam tanto destaque quanto o texto na revista *O Cruzeiro*, e em alguns casos até mais que ele (COSTA; BURGI, 2012). Não é difícil, portanto, deduzir que esse tipo de publicação tenha chamado muito

a atenção de Assis Horta e possivelmente suas fotografias foram afetadas pela moda estampadas nessas revistas.

Como a revista *O Cruzeiro* dispunha de excelente distribuição é bem provável que Horta tenha tido contato com a publicação em Diamantina mesmo. Mas como, para comprar insumos fotográficos e equipamentos e para participar das reuniões no SPHAN, ia com certa regularidade ao Rio de Janeiro, ele certamente teve contato com a *O Cruzeiro* e com outras revistas do gênero nas visitas à capital. A fotografia da moça sorrindo, com olhar desviado para o lado (figura 152) pode ser um exemplo de retrato feito por Horta sem a rigidez imposta pela tradição do retrato de estúdio oitocentista e já evidenciando trejeitos característicos dos retratos de celebridades.

O retrato feminino em questão se destaca dos outros feitos por Horta divulgados até o momento. É possível que uma pesquisa mais abrangente em todo o acervo possa revelar outros exemplares como esse, porém, entre os quase duzentos retratos já conhecidos, nenhum se compara em leveza e movimento a esse retrato. Além do enquadramento em plano médio ou quase primeiro plano, a retratada está bem menos tensa e séria, como era praxe. A moça exibe um largo sorriso, coisa raríssima numa fotografia dessa época, mas já comum em fotografias de celebridades do cinema e do rádio como podemos confirmar na fotografia da atriz mexicana Dolores Del Rio (figura 173), grande estrela em Hollywood, fotografada pelo famoso fotógrafo americano de celebridades, Edward Steichen, nos anos de 1930²³⁷.

Perguntado sobre a possibilidade de que o pai tenha tido acesso às revistas ilustradas, Isnard Horta afirmou que sim. Cronologicamente o fotógrafo se informava pelos anuários estrangeiros, como por exemplo o *Annuaire Générale et International de la Photographie*, depois pelo manuais e catálogos de propaganda editados pelos fabricantes de material fotográfico, principalmente os da Kodak, de quem ele era representante em Diamantina, passando depois pelas revistas ilustradas e mais tarde pela revista *Manchete*, já na década de 1950²³⁸. Segundo o filho, Horta era muito interessado em obter informações sobre fotografia, mas não somente isso: “[...] Embora seu talento

²³⁷ A atriz Dolores Del Rio foi para Hollywood em 1925 onde estrelou filmes de sucesso e grandes produções como "Evangeline", "Flying Down to Rio", "Madame DuBarry" e "What Price Glory? Edward Steichen eternizou o lado lúdico da atriz neste retrato atualmente no acervo do Condé Nast Archive. O arquivo fotográfico que contém imagens que remontam a 1892 e é considerado uma das maiores coleções mundiais de fotografia, abrangendo a fotografia de moda, de celebridades e de estilo de vida. Disponível em: <<http://www.condenast.com/about/>>. Acessado em 12/11/2016)

²³⁸ Em 1952, com a consolidação da revista **O Cruzeiro** como a mais importante do Brasil, foi lançada a revista **Manchete** com a proposta de uma nova estética, com muitas fotografias e cores. O objetivo dos editores era fazer com que até os analfabetos “lessem” a revista e para isso investiram em uma narrativa visual independente do texto das reportagens. A revista **Manchete** foi a grande divulgadora das obras e propostas desenvolvimentistas de JK, sendo a primeira a instalar uma sucursal em Brasília. (MUNTEAL; GRANDI, 2005)

tenha sido direcionado para fotografia, gostava de arte: pintura, desenho, escultura, cinema, teatro. Experimentou um pouco de cada, ainda que não tenha tido qualquer instrução formal sobre esses temas²³⁹.

O que Assis Horta nunca imaginou é que um dia ele próprio teria sua vida e obra contadas no cinema. Isso aconteceu em 2015, quando Jorge Bodanzky realizou o documentário *Photo Assis – o clique único de Assis Horta* (financiado pelo Instituto Moreira Sales)²⁴⁰. Aliás, segundo o cineasta, a ideia de documentar os grandes fotógrafos brasileiros surgiu justamente depois de ter conhecido Horta. O projeto apresentado ao IMS foi prontamente aceito e financiado pelo Instituto e será o primeiro de uma série de documentários a serem feitos pelo cineasta sobre importantes fotógrafos brasileiros. Sobre o pioneiro fotógrafo de Diamantina, Bodanzky respondeu:

Nos retratos de Assis Horta o que mais chama a atenção é a dignidade que ele confere a cada um dos retratados, não importando a sua origem social. E também a qualidade das imagens resultantes dos negativos de vidro. Horta é um artista nato. Ele tem um olhar só seu e um conhecimento profundo da luz que ele, aliás, menciona no filme. [...] Ao longo da vida, foi aperfeiçoando a sua maneira de fotografar, apropriando-se, através da sua extrema sensibilidade, dos infinitos recursos que a arte da fotografia proporciona²⁴¹.

O fotógrafo Assis Horta transitou com facilidade entre a elite religiosa, política e intelectual da sua época e circulou com desenvoltura pelas camadas mais populares de Diamantina e região. Para sustentar a numerosa família trabalhava sem parar e não dispensava serviço. As fotografias de operários são uma pequena parte de um acervo ainda a ser estudado e do qual ainda poderemos ter gratas surpresas. Seguindo a trilha aberta anteriormente por Chichico Alkmim, o fotógrafo usou a experiência adquirida no trabalho feito para os mais ricos e a adaptou na construção das fotografias dos mais pobres, sem preconceito e com muita dedicação. Os retratos feitos por Horta, assim como os registros feitos por Militão e Alkmim, evidenciaram de maneira digna uma população relegada à condição de cidadãos de segunda classe. No caso específico de Assis Horta e dos retratos das décadas de 1930/1940, além de

²³⁹ Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 03/04/2017.

²⁴⁰ Jorge Bodanzky (1942) é cineasta, fotógrafo, documentarista e professor. Estudou Arquitetura da Universidade de Brasília, mas em função do golpe militar e o fechamento da UNB, em 1965, foi para a Alemanha onde se matriculou como aluno na Escola de Ulm. Começou sua carreira como repórter fotográfico para o **Jornal da Tarde**, **Donauzeitung Ulm**, **O Estado de S. Paulo**; trabalhou também para as revistas **Manchete** e **Realidade**, e para a agência **Maitiry**. Como diretor e câmera, realizou documentários e filmes em parceria com Hector Babenco, Antunes Filho, Maurice Capovilla, José Agripino de Paula, Reinhard Kahn, entre outros importantes cineastas. Seu filme mais conhecido e premiado *Iracema, uma transa amazônica* (1974), foi censurado por seis anos no Brasil. Dirigiu também *Gitirana* (1975), *Jari* (1979), *Os Mucker* (1978), *O Terceiro Milênio* (1982), *A Igreja dos Oprimidos*, (1986), *Tristes Trópicos* (1990). E em 2009 dirigiu o longa *No meio do rio entre as árvores*. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/jorge-bodanzky/>. Acessado em 04/08/2015).

²⁴¹ Entrevista de Jorge Bodanzky concedida ao autor em 28/07/2015.

dignidade, podemos observar naquelas fotografias de trabalhadores negros e mestiços – nos olhares as vezes tímidos outras vezes orgulhosos –, a certeza de que eram sujeitos de seus próprios retratos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Possivelmente por trabalhar distante da sede do IPHAN no Rio de Janeiro e por não ter frequentado os círculos modernistas mais proeminentes, Assis Horta teve a sua obra inicialmente colocada em segundo plano em relação aos colegas de maior projeção como Marcel Gautherot, Pierre Verger e Herman Graeser. Sem dúvida, o trabalho de Assis Horta vem sendo reconhecido por parte do IPHAN e, hoje, o nome do fotógrafo é frequentemente listado entre os grandes nomes do Patrimônio. No entanto, ainda muito deverá ser pesquisado para que obras como a de Assis Horta não caiam no esquecimento. Horta não é caso único. Recentemente Eric Hess, atuante em várias partes do país e comparado a Horta como pioneiro também em Diamantina, e Benício Whatley Dias, importante fotógrafo que atuou em Pernambuco, tiveram suas obras revisitadas e valorizadas em livros e estudos acadêmicos²⁴². Tanto Hess quanto Whatley Dias foram fotógrafos que trabalharam fora dos grandes centros urbanos e em função disso tiveram suas obras um tanto negligenciadas inicialmente.

Em publicação recente, falando sobre Benício Dias e os raros testemunhos sobre alguns fotógrafos pertencentes a fase heroica do SPHAN, a pesquisadora e arquiteta Cêça Guimaraens, componente do Conselho Consultivo do IPHAN, registrou:

Embora Lucio Costa considerasse, sob muitos aspectos, a fotografia instrumento indispensável para a ação preservacionista, são raros os testemunhos sobre os trabalhos dos fotógrafos do IPHAN. Dentre os companheiros de Benício Whatley Dias no SPHAN, destacam-se Marcel Gautherot e Erick Hess no Rio de Janeiro, Herman Graeser em São Paulo, Assis Horta em Diamantina e Alexander Berzin e Alcir Lacerda em Pernambuco. Nesse contexto, é preciosa a entrevista de Erick Hess, autor do maior número de imagens do acervo iphaniano, editada por Bettina Zellner Grieco. Na entrevista, Hess, que esteve em Recife em 1939, faz referências apenas a Kasys Vosylius, Marcel Gautherot e E. Falcão (GUIMARAENS, 2016, p. 16).

Em 1986, Lucio Costa (in ANDRADE, 1986) escreveu o prefácio da coletânea de textos organizada pela Fundação Nacional Pró-Memória que homenageava o recém falecido diretor do IPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade. Na publicação, editada

²⁴² Benício Whatley Dias (1914-1976) nasceu em Recife. Formado em Direito, foi professor da Escola de Belas Artes, colecionador e comerciante de antiguidades na capital pernambucana. Como fotógrafo do SPHAN desenvolveu importante obra ao registrar Recife, Olinda e outras cidades nordestinas (GUIMARAENS, 2016).

pelo Ministério da Cultura, o ex-chefe do Departamento de Estudos e Tombamento da DPHAN (DET) conta algumas passagens da história do Instituto, descreve realizações como a criação de museus, a efetivação de restauros e os processos de tombamentos. O arquiteto destaca em sua escrita a fundamental participação de alguns historiadores, sociólogos, arquitetos e fotógrafos, que contribuíram para o funcionamento do IPHAN desde os seus primórdios. Dentre os fotógrafos que teriam exercido importantes contribuições ele exemplificou:

Foram vários os fotógrafos que serviram ao SPHAN: o notável lituano Vosylius, Pinheiro, Benício Dias, Marcel Gautherot, – o mais artista, que certa manhã irrompeu repartição a dentro sobraçando uma pasta com belas fotos da Acrópole, na companhia de Pierre Verger, que o visgo da Bahia iria pegar para sempre, e o simpático Erich Hess, disposto a voar fosse para onde fosse (COSTA, 1986 in ANDRADE, 1986, p. 9).

Os comentários de Lucio Costa neste prefácio, com muitos adjetivos edificantes, contemplam apenas seis fotógrafos, uma pequena parcela se considerarmos os 353 nomes que compõem a listagem do *Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987)* – publicação já citada no primeiro capítulo dessa dissertação. Os pesquisadores do IPHAN têm se esforçado para completar essa lacuna. No entanto, a dimensão do arquivo, o acesso restrito a verbas específicas e o número pequeno de pesquisadores torna o trabalho lento, embora indispensável. A *Série Obras*, parte do acervo do Arquivo Central do IPHAN (ACI/RJ), com milhares de fotografias que registraram as restaurações em edificações tombadas pelo Instituto, promete ser o universo em que Assis Horta se destacará pela quantidade, e possivelmente, também pela qualidade dos registros feitos²⁴³. O cruzamento de recibos de pagamentos, correspondências entre o escritório regional de Diamantina e a sede no Rio de Janeiro, e a quantidade de restaurações feitas em prédios importantes em Diamantina entre 1937 e 1967, dão ideia do tamanho do material a ser creditado em nome de Assis Horta.

O arquivo pessoal de Horta, atualmente em sua residência em Belo Horizonte, é outra fonte de pesquisa de grande importância. Atualmente com acesso restrito apenas a familiares e pessoas próximas – é fechado a visitação ou pesquisa em função da idade

²⁴³ O Arquivo Central do IPHAN (ACI/RJ), no Rio de Janeiro, é composto por documentação sobre bens culturais preservados, sejam estes protegidos legalmente ou não, e também por documentos sobre pessoas ligadas à história da preservação do patrimônio cultural brasileiro. O acervo estrutura-se a partir de séries documentais assim distribuídas: Série Inventário; Série Obras; Série Processo de Tombamento; Série Técnico-Administrativo; Série Personalidades; Série Etnografia; Série Assuntos Internacionais; Centro de Restauração de Bens Móveis e Integrados; Conselho Consultivo; Legislação; Arqueologia; Mapas e Plantas. Entre as fontes documentais, têm destaque as fotografias, negativos e slides das diferentes expressões da cultura brasileira. A Série Obras é formada por documentos como propostas e/ou intervenções feitas em imóveis cujas especificidades exigiram a ação regulatória do IPHAN. Fazem parte dessa série os orçamentos de mão-de-obra especializada, notas de cálculos, fotos e plantas (GRIECO, 2013, *Verbetes*, p. 131).

avançada do fotógrafo e também por estar ainda sem catalogação profissional –, o acervo permanece muito pouco estudado. Excetuando-se as poucas visitas feitas por pessoas como a historiadora Lilian Oliveira, o artista visual e fotógrafo Eustáquio Neves e o curador e designer Guilherme Horta, nenhum olhar profissional ligado a pesquisa foi direcionado ao valioso arquivo. No entanto, a partir de declarações desses três personagens e pelas fotografias divulgadas pela família em exposições e pelas publicações de pequena tiragem, de cunho familiar, de que tivemos acesso, podemos conjecturar que o acervo guarda importantíssimas imagens e muitas informações que consagrarão de vez o nome de Assis Horta na história da fotografia brasileira. Sua importância como fotógrafo documental e seu talento como retratista já são bastante conhecidos por entusiastas da fotografia nacional. Resta, no entanto, o reconhecimento e a valorização mais abrangentes, tanto governamental quanto das instituições que preservam, pesquisam e divulgam esse tipo de material.

Em termos históricos e culturais, a obra de Assis Horta pode se tornar referência, tanto por ela mesma quanto como complemento ao trabalho iniciado por Chichico Alkmim. Como apontado por Ferraz (2017), o trabalho de Alkmim foi um levantamento fotográfico que mapeou, quase que sociologicamente, a população do norte de Minas Gerais. Em função da diversidade de personagens retratados e pelas décadas cobertas fotograficamente, os acervos desses dois fotógrafos, comporão obrigatoriamente o material de referência para estudos das áreas sociais e artísticas que tenham a região, sua população e suas tradições como tema.

Horta retratou ricos e pobres sem distinção. Em função das características do acervo no momento (particular e sem catalogação profissional) não foi possível saber a quantidade exata dos retratos existentes, muito menos o percentual de fotografias de uma classe social em relação a outra. As datas dos registros fotográficos não puderam ser aferidas com absoluta certeza e as estimativas foram feitas levando-se em consideração os relatos de Horta. Segundo o fotógrafo, as fotos de negros e mestiços em estúdio tiveram correspondência direta com os retratos 3x4 e foram motivadas pela lei da CLT, em 1943. Provavelmente, quando recibos e outros documentos estiverem à disposição dos pesquisadores esse tipo de informação poderá ser apurado e as dúvidas respondidas.

Especificamente sobre o conjunto de fotos de negros e mestiços retratados em estúdio, recorte dessa pesquisa, e sobre as relações e comparações aqui feitas, podemos supor que, com a abertura do acervo aos pesquisadores e a conseqüente ampliação do

universo de imagens a serem analisadas, será possível confirmar suspeitas levantadas aqui, assim como ligações, associações e conexões poderão ser reforçadas ou desconsideradas. Nos casos em que, por impossibilidade de pesquisa mais aprofundada, houve erro ou omissão, será possível a correção ou a inclusão de fatos que possam complementar esse estudo.

Segundo os familiares, Assis Horta sempre foi muito organizado. Até poucos anos atrás, o fotógrafo descia diariamente as escadas que levam ao espaço destinado na residência para a guarda de milhares de fotos, recibos e cartas, além de agendas e anotações em envelopes que envolvem e protegem os preciosos negativos. O velho senhor fazia visitas ao acervo para limpá-lo, reorganizá-lo ou simplesmente rever o material do qual tanto se orgulha. Para a nossa sorte, os negativos estão muito bem preservados. Os “fragmentos do real”, aqueles “instantes isolados” dos quais Kossoy (2012, p. 47) nos fala como interrupções do tempo e, portanto, da vida, estão lá. Registros do espírito de uma época em que os operários negros e mestiços se deixaram mostrar como dignos cidadãos.

De acordo com Kossoy (2012) é por intermédio da história visual que se tem o conhecimento de cultura material de uma sociedade. A fotografia como fragmento isolado na bidimensão da superfície sensível é importante fonte primária para pesquisas e por si só um “*objeto-imagem: um artefato* no qual se podem detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido” (KOSSOY, 2012, p. 45-47).

Segundo o mesmo pesquisador, ao selecionar fragmentos do real, fazendo escolhas de acordo com seu senso estético e estado de espírito, o fotógrafo funciona como um filtro cultural. Isso é perceptível nas fotografias de operários feitas por Horta. A atitude de solidariedade e empatia com que o fotógrafo fez aqueles registros visuais nos permite identificar seu compromisso com as pessoas retratadas ao mesmo tempo em que percebemos a forma particular de expressão de Horta, uma junção de tradição, religiosidade e valorização do negro como indivíduo.

As fotografias “de pobres” em estúdio causam impacto até hoje, tanto por revelar a realidade de um passado que muitos desconheciam, como por mostrar a força das imagens e o talento do fotógrafo. Assis Horta e sua obra estão em processo crescente de reconhecimento oficial e popular nos últimos cinco anos, demonstrando que, passados mais de setenta anos da sua realização, os retratos ainda surpreendem por serem inusitados. Em uma sociedade cada vez mais sectária e individualista, em que direitos

trabalhistas estão sendo questionados e divisões de classe reforçadas, lamentavelmente ainda causa espanto ver trabalhadores negros transportados para um ambiente considerado de elite, no caso o estúdio fotográfico, e fotografados com tamanha dignidade e beleza.

Das exposições que ocorreram desde 2008 (Diamantina, Ouro Preto, Brasília, Belo Horizonte e Rio de Janeiro) somente a da capital mineira aconteceu num espaço especificamente voltado para as artes, a Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard, no Palácio das Artes. Nos outros casos, os retratos de operários foram exibidos em espaços reservados a exposições em instituições governamentais ou de empresas e bancos ligados ao estado de Minas Gerais e ao Governo Federal (Museu do Diamante, FIEMG, Palácio do Planalto e BNDES respectivamente). Uma exceção foi a exposição reduzida dos retratos feito por Horta exibidos no Festival de Fotografia de Tiradentes, em 2014, um evento específico voltado para os apreciadores de fotografias.

Ao se deparar com as fotos de Horta expostas no Espaço Cultural BNDES, o fotógrafo e colecionador de fotografias Joaquim Paiva, cuja coleção é uma das maiores do país, afirmou que aquelas imagens tinham potencial para “colocar o retrato em outro patamar no Brasil”²⁴⁴. Ele não foi o único que se surpreendeu e se comoveu com as fotografias. Seja nas exposições ou nas poucas publicações em que essas imagens foram divulgadas até o momento, a reação do espectador é sempre a mesma: surpresa e admiração.

O velho fotógrafo, homem de fé e cidadão engajado, pai e esposo dedicado, é conhecido e respeitado em Diamantina como *Seu Assizinho*. Assis Horta, desde 1937, quando ainda jovem conheceu Rodrigo Melo Franco de Andrade, sem saber, começou a fazer parte da história da fotografia no Brasil. Hoje, após anos de dedicação à fotografia e depois de algumas exposições, começa a ser reverenciado por pesquisadores e admiradores como pioneiro “fotógrafo do Patrimônio” e como um dos grandes retratistas do país. Em um futuro próximo, com mais pesquisas e o melhor conhecimento do seu rico acervo, e maior divulgação de suas imagens, certamente aumentarão o reconhecimento do fotógrafo e da sua importante obra. Esperamos que essa pesquisa venha a contribuir para isso.

²⁴⁴Joaquim Paiva (1946) é fotógrafo e colecionador de fotografia brasileira contemporânea e estrangeira. Começou a colecionar em 1978, quando adquiriu suas primeiras fotografias de Diane Arbus. Como fotógrafo, mostrou seu trabalho pessoal em diversas exposições no Brasil e no exterior. Publicou a tradução **Ensaio Sobre a Fotografia**, de Susan Sontag, pela Editora Arbor, em 1981. Disponível em: <<http://fotoempauta.com.br/joaquim-paiva/>>. Acessado em 20/03/2017 e Jornal **O Globo**. *Segundo Caderno. 3x4 Rostos do trabalho*. Edição de 19/03/2017, p. 3.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Chico. **O estúdio fotográfico**. Chico Albuquerque. Retrato, publicidade, indústria, arquitetura e documentação urbana (1947-1975). São Paulo: Instituto Moreira Sales (IMS), 2013.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Ouro Preto**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1980.

ANDRADE, Mário de. “Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 271-287, 2002.

_____. “O Aleijadinho” in: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**, 3ª Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Conservação de conjuntos urbanos**. In: _____ *Rodrigo e o SPHAN*. Ministério da Cultura; SPHAN; Fundação Nacional Pró-Memória. Rio de Janeiro, 1987. P. 86.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

ARRUDA, Rogério. **Cultura fotográfica e itinerância em Minas Gerais no século XIX**. Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural. História Cultural: escritas, circulação, leituras e recepções. São Paulo, USP, 2014.

_____. **O Ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2013.

AZEVEDO, Paulo Cesar de. LISSOVSKY, Mauricio (org.). **Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr**. São Paulo: Ex Libris, 1988.

BARTHES, Roland. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. “Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte. O Gabinete fotográfico da Comissão Construtora da Nova capital (1894-1897)”. In: **Varia História**, nº 30, 2003. Disponível em: <<http://www.variahistoria.org/issues>> Acessado em 05/01/2017.

BELTING, Hans. “Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia”. In: **Revista Ghrebh-**, América do Norte, 1, ago. 2011. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=178&path%5B%5D=189>. Acesso em: 12/07/2016.

BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados**. São Paulo: Alameda, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Zouk, 2012.

_____. **A pequena história da fotografia** in: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol.1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.91-107.

_____. **Sobre o conceito de História** in: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol.1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.222-232.

BOMENY, Helena. **Os guardiães da razão: modernistas mineiros**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1994.

BONI, Paulo César (org). **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014.

BONI, Paulo César. FERREIRA, Júlia Mariano. *“A representação fotográfica dos outros: múltiplas possibilidades de construção e de leituras”*. In: **Fotografia: múltiplos olhares**. Paulo César Boni (Org.). Londrina: Midiograf, 2011.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Resenha do livro “O Olhar Eterno de Chichico Alkmim”*. In: **Varia História**, Belo Horizonte, vol.22, nº 35, jan./jun. de 2006, p. 235-239.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Ensaios de psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. BOURDIEU, Marie-Clare. *“O camponês e a fotografia”*. In: **Revista de Sociologia e Política**. UFPR. Nº 26: 31-39 Jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a04n26.pdf>>. Acessado em 21/05/2017.

BRAGA, Vanuza Moreira. **Viagens ao passado: os intelectuais e a sacralização de Ouro Preto**. Revista *Mosaico*. Vol. 2, n.3. Rio de Janeiro: PPHPBC – FGV, 2010. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/62788/61923>>. Acessado em 08/11/2016.

BRASIL. **Decreto n. 20.303**, de 2 de janeiro de 1946. Aprova o regimento da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro/DF, 1946.

BRASIL. **Decreto nº 21.175**, de 21 de março de 1932. Institui a carteira profissional. Rio de Janeiro/DF, 1932. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21175-21-marco-1932-526745-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acessado em 09/02/2017.

BRASIL, Luísa Kuhl. **O retrato como artefato: relações entre fotografia e cultura material**. PPG/PUCRS/CNPq, 2012.

BURGE, Sergio. *“O fotojornalismo humanista em O Cruzeiro”*. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (org). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

BURKE, Peter. **O Renascimento italiano**. Cultura e sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

_____. **Testemunha ocular**: História e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMPOS, Cristina Hebling. **O Sonhar libertário**. Movimento operário nos anos de 1917 a 1921. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

CAMPOS, Edson Nascimento; CURY, Maria Zilda Ferreira. “*Fontes primárias: saberes em movimento*”. In: **Revista da Faculdade de Educação** (USP), v. 23, n. ½, p.303-313, 1997.

CAMPOS, 2008 *apud* RIBEIRO, 2002. In: BORGES, Maria Eliza Linhares. Resenha do livro *O Olhar Eterno de Chichico Alkmim*. In: **Varia História**, Belo Horizonte, vol.22, n° 35, jan./jun. de 2006, p.237.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

CARVALHO, Vânia Carneiro de Lima; LIMA, Solange Ferraz de. TURAZZI, Maria Inês (org.). **Representações urbanas**: Militão Augusto Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. Revista do IPHAN, Brasília, 1998.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. “*História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações*”. **ARS Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP**. São Paulo, vol.3, n. 6, 2005.

CHUVA, Márcia. “*Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e Civilizado*”. In: **TOPOI**, v. 4, n. 7, 2003, p. 313-333.

CHRISTO, Maraliz de C. V. “*Entre a cozinha e o exótico, representações do negro no acervo do Museu Mariano Procópio*”. In. **Coleções em diálogo**: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 268- 281.

_____. “*Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história*”. Texto apresentado no **2º Seminário Internacional de Moda, Cultura e Arte** em 28 de agosto de 2013, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF.

_____. “*A fotografia através dos anúncios dos jornais. Juiz de Fora (1877-1910)*”. In: **Locus** Revista de História. Juiz de Fora: UFJF, v. 6, n. 1, 2000, p. 127-146.

COLI, Jorge. “*A fotografia, o tempo e a morte*”. In: **Revista Studium**. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: <www.studium.iar.uncamp.br>, n.37, 2015. Acessado em 21/05/2017.

_____. **Como estudar a arte brasileira do séc. XIX**. São Paulo: Edit. Senac, 2005.

_____. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

_____.; BURGI, Sergio (org). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COSTA, Lúcio. “*Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento – DET da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN, 1949*”. In: PESSÔA, José (Org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p. 86-89.

DE DUVE, Thierry. “*A Arte diante do mal radical*”. In: **II Simpósio Pensar a Arte Hoje / perspectivas críticas**. Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA - USP e Centro Universitário Mariantonia, 2005.

_____. “*Kant depois de Duchamp*”. **Arte & Ensaios** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, UFRJ. N. 5, p.125-152, 1998.

DERENTHAL, Ludger; JR, Samuel Titan (orgs.). **Modernidades Fotográficas**. José Medeiros, Thomaz Farkas, Marcel Gautherot, Hans Gunther Flieg (1940-1964) no acervo do Instituto Moreira Salles. São Paulo: IMS, 2014.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 2013.

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **O desafio do olhar**. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia*. In **Revista Studium**. N. 16, 2004. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: <www.studium.iar.uncamp.br>. Acessado em 25/03/2016.

_____. “*Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico*”, In: **Locus** Revista de História. Disponível em: <<http://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2438>>, v.8, n. 1, 2002. Acessado em 25/03/2016.

FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia: Usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FERRAZ, Eucanaã. *Diamantes, vidro, cristal*. In: **Chichico Alkmim fotógrafo**. São Paulo: IMS, 2017.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen; ROSSI, Elvio Antônio; KAMPMANN, Helen Bertoletti; SILVA, Marcelo de Souza; FROZZA, Marília de Oliveira. **A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *“Técnica, pioneirismo e memória na obra de Militão”*. In: **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____, Rubens. BARBUY, Heloisa. FREHSE, Fraya. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis; MORAIS, Isabelle Freire de Moraes. *“A encenação no retrato fotográfico: do ‘isto existiu’ ao ‘isto foi encenado’”*. In: **XXIII Encontro anual Compós** – Universidade Federal do Pará. 2014. Em http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICOS/aencenac_a_onoretratofo togra_fico_2256.pdf (acessado em 10/08/2015).

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: AnnaBlume, 2011.

FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares. *“Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987)”*. In: GRIECO, Bettina Zellner (Org.). **Entrevista com Erich Joachim Hess**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013. p. 9-38. (Memórias do Patrimônio, 3).

FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. **O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

FROTA, Lélia Coelho. *Comentário*. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N. 26, 1987, p.30-32.

GOMBRICH, Ernst H; WOODFIELD, Richard (org.). **Gombrich essencial**. Textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMBRICH, Ernst H. **Os usos das imagens**. Estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMES, Angela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

GOMES, Flávio dos Santos. *“Agassiz e as ‘raças puras’ africanas na cidade atlântica”*. In: MACHADO; HUBER (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010.

GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GRIECO, Bettina. Fotografia. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *“Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural”*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). GRIECO, Bettina Zellner (Org.). **Entrevista com Erich Joachim Hess**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013. (Memórias do Patrimônio, 3).

GUIMARAENS, Cêça. **Museografia e arquitetura de museus: Fotografia e memória**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

HARAZIM, Dorrit. “*O clique único de Assis Horta*”. In: **Revista Zum**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.7, p.32-55. 2014.

HEFFNER, Hernani. “*Vagas impressões de um objeto fantasmático*”. **Aula 1 – Curso de História do documentário Brasileiro** - UFF. 2006, p. 15-23. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/283108817/Vagas-Impressoes-de-Um-Objeto-Fantasmatico-Hernani-Heffner>>. Acessado em 16/10/2016.

HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo T.; LISSOVSKY, Maurício. **Retratos modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. Arte Brasileira Contemporânea. Cadernos de textos 3. Sete ensaios sobre o modernismo. **Fotografia – o automático e o longo processo de modernidade**. P.39-46. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

HESS, Erich Joachim. **Isto é Brasil!** Prefácio e legendas de Rachel de Queiroz. Introdução de Rodrigo M. F. de Andrade. Layout de Henry Möller. São Paulo: Edições Melhoramentos. 1959.

HORTA, Isnard Monteiro. **Cartas de viagem: Assis Alves Horta, 1954**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2015.

_____. **Assis Alves Horta: noventa anos de imagem e história diamantinas**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2008.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**. Eu sou trezentos: vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KASES, Leonardo. **Dignidade eternizada em um retrato**. Rio de Janeiro: *O Globo*. Prosa e Verso. P. 6. Ed. 7 de dezembro de 2013.

KNAUS, Paulo. “*O desafio de fazer história em imagens: arte e cultura visual*”. In: **ArtCultura**. Uberlândia, v.8, n.12, p. 97-115, 2006.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Boris Kossoy fotógrafo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Construção de uma visibilidade moderna**. O mundo de Alice Brill. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS). 2005.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS). 2002.

_____. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê. 2014.

_____. **Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte. 1980.

_____. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê. 2014.

- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê. 2012.
- _____. **Um olhar sobre o Brasil:** A fotografia na construção da imagem da nação: 1833-2003. São Paulo: Objetiva, 2012.
- KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O Olhar europeu:** o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Editora da USP. 1994.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo:** Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- _____. “*Na Galeria dos condenados, o aprendizado de um photographo*”. In **Revista Studium**, n. 9, 2002. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: www.studium.iar.uncamp.br. Acessado em 28/03/2013.
- _____. “*No estúdio fotográfico, o rito da pose. Brasil, segunda metade do século XIX*”. **Revista Ágora** (<www.ufes.br/ppghis/agora>), n.5, 2007. Acessado em 25/03/2013.
- KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico.** São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- LACERDA, Vinícius. “*Sobre memória e atualidade*”. **O Tempo Magazine.** Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/sobre-mem%C3%B3ria-e-atualidade-1.951571>>. Acesso em 24/01/2015).
- LEITE, Marcelo Eduardo. “*Militão Augusto de Azevedo: um olhar particular sobre a sociedade paulista (1862-1887)*”. In: **Revista Studium**. N. 5, 2001. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: <www.studium.iar.uncamp.br>. Acessado em 20/3/2016.
- _____. “*Os múltiplos olhares de Christiano Júnior*”. In: **Revista Studium**. N. 10, 2002. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: www.studium.iar.uncamp.br. Acessado em 12/3/2016.
- LEMOS, A. C. Carlos. “*Ambientação ilusória*”. In: **Retratos quase inocentes.** São Paulo: Nobel, 1983, p49-64.
- LIMA, Francisca Helena B; MELHEM. Mônica M; CUNHA, Oscar Henrique de Brito e. “*A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*”. In: **Cadernos de pesquisa e documentação IPHAN.** Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.
- LIMA, Solange Ferraz de. “*O circuito social da fotografia: um estudo de caso II*”. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia:** usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.
- LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar.** Rio de Janeiro: Mauad Editora. 2010.
- _____. **O refúgio do olhar.** A fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940. São Paulo: Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013.
- LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, 1988.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

MACHADO, Maria Helena; HUBER, Sasha (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz**: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010.

MARTINS, Marcos Lobato. “A crise dos negócios do diamante e as respostas dos homens de fortuna no Alto Jequitinhonha, décadas de 1870-1890”. Revista **Estudos Econômicos**, USP, v.38, n.3, 2008, p. 611-638. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0101-4161200800030007>>. Acessado em 22/02/2017.

_____. “Diamantina, a capital oitocentista do norte de Minas Gerais. In: **Chichico Alkmim fotógrafo**. São Paulo: IMS, 2017.

_____. “Os Mata Machado de Diamantina: Negócios e política na virada do século XIX para o século XX”. **Seminário Diamantina**, Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional (CEDEPLAR) da Faculdade de Ciências Econômicas (FACE), UFMG, 2008.

MARZON, Izabel Andrade. **Liberalismo e escravidão no Brasil**. Revista USP. N. 17, p.102-113, 1993.

MAUAD, Ana Maria. “As fronteiras da cor: imagem e representação social da sociedade escravista imperial”. Juiz de Fora: **Locus Revista de História – UFJF**, v. 6, n.2, p. 83-98, 2000.

_____. “Através da imagem: fotografia e história – interfaces”. Rio de Janeiro: **Revista Tempo**, v. 8, n.2, p. 73-98, 1996.

_____. “Como nascem as imagens? Um estudo de história visual”. In: **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014. Editora UFPR.

_____. “Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista”. In **Revista Studium**. N. 15, 2004. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: <www.studium.iar.uncamp.br>. Acessado em 14/06/2016

_____. **Imagens de passagem**: Fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950. Disponível em <<http://historiografiadaimagem.blogspot.com.br/2014/05/imagens-de-passage-fotografia-e-os.html>>. Acessado em 01/02/2017.

_____. “Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX”. In: **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**. Disponível em: <<http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1072/1104>>, v. 10, n. 2. 2015. Escuela de Historia de la Universidad de Tel Aviv.

_____. “O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual”. In; **ArtCultura**. Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50. 2008a.

_____. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre fotografia e história. Niterói: Editora da UFF. 2008b.

_____. “A UNE somos nós, nossa força e nossa voz... experiência fotográfica e os sentidos da história no século XX”. In: **Discursos fotográficos**, Londrina, v.6, n.8, p.169-193, jan./jun. 2010 . Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/3928/5178> acessado em 26/05/2017.

MEC. **Portaria n. 3**, de 8 de janeiro de 1948. Fotografias de obras de valor artístico e histórico. Rio de Janeiro/DF, 1948.

MENEZES, T. B. Ulpiano. “*Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, c. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MORGADO, Fernando. “O Cruzeiro e a indústria cultural brasileira”. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (org). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

MOURA, Carlos E. M. de (org.); AMARAL, A. Aracy; LEMOS, A. C. Carlos; BERNADET, Jean-claude. **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

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

NATAL, Caion Meneguello. “*Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação*”. In: **Revista História Social**. N. 13. IFCH/Unicamp, 2007. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/217>>. Acessado em 08/11/2016.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NETO, Lira. **Getúlio (1882-1930)**. Dos anos de formação à conquista do poder. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

NETO, Lira. **Getúlio (1930-1945)**. Do governo provisório à ditadura do Estado Novo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.

OLIVEIRA, Moracy. *Assis Horta*. In: **Olhavê**. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/>>. Acessado em 23/01/2015.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência da Educação. Diretoria de Tecnologias Educacionais. **Fotografia e audiovisuais**. Curitiba: SEED/PR, 2010 (Cadernos temáticos).

PANOFSKY, E. **Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença**. In: Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PANOFSKY, E. **Estudos de iconografia:** Temas humanísticos na arte do Renascimento. São Paulo: Editorial Estampa, 1995.

PEREGRINO, Nadja Fonseca; MAGALHÃES, Angela. **Fotoclubismo no Brasil:** o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

PIFANO, R. Quinet. “*História da Arte como História das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky*”. In: **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 7. Ano VII, n.3. 2010.

_____. “*A construção de um mito: o caso de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*”. In: **Congress of the Latin American Studies Association**. Chicago, IL. 2014

_____. “*O conceito modernista de artista colonial: o caso de Aleijadinho*”. In: **21º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/raquelpifano.pdf>>. Acessado em 08/11/2016).

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar:** A utopia da Cidade Disciplinar. Brasil 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RIBEYROLLES, Charles. **Brasil pitoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições.** São Paulo: EDUSP, 1980. 2v.

ROUILLÉ, André. **A fotografia. Entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

RUBIN, Nani. “*Chichico Alkmim: vida real nas Gerais*”. IMS recebe acervo do fotógrafo que registrou o cotidiano em Diamantina a partir das primeiras décadas do século XX; coleção com cinco mil chapas de vidro será catalogada e digitalizada, visando um projeto de fôlego sobre sua obra. *Segundo Caderno*. Jornal **O Globo**. Edição de 03/01/2016, p. 3.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca através do Brasil.** São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

SALGADO, Sebastião; FRANCO, Isabelle. **Da minha terra à Terra.** São Paulo: Paralela, 2014.

SANDER, August. “*A fotografia como linguagem universal (1931)*”. Palestra. In: **Revista Zum** n.3, 2012, p. 164-173.

SANTOS, Dayse Lúcida Silva. “*O que é visto merece ser evocado*”. In: **Chichico Alkmim fotógrafo**. São Paulo: IMS, 2017.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. “*Comentário*”. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 26, 1987, p. 32-33. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat26_m.pdf. Acesso em 05/12/2016.

SCORSATO, Helen. “*O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon – século XIX*”. In: **Estudios Historicos**. CDHRPyB, ano IV, n. 9, 2012, Uruguai.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Editora Senas São Paulo : Edições SESC SP, 2008.

SILVA, Fernando Fernandes da. “*Mário e o Patrimônio: um anteprojeto ainda atual*”. In: **Revista do IPHAN**. N. 30, 2007a.

SILVA, Maria Antônia Couto da. “*As relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond*”. In: **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 4, Ano 4, n.2, 2007b.

_____. “*Imagens de permanência: considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond*”. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Unicamp, Campinas, v. 8, 2007.

_____. “*O trabalho escravo nas fotografias de Frond*”. In: **Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861)**. Campinas, 2011 (Tese, IFCH-UNICAMP), p. 78-87. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000787405>> acessado em 09/06/2016.

SLENES, Robert W. “*As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem Alegórica de Johann Moritz Rugendas*”. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas: IFCH-UNICAMP, n.º 2, 1995/96 p.271-294.

SODRÉ, Muniz. “*À sombra do retrato*”. In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr**. São Paulo: Ex Libris, 1988.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1980.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac. 2010.

SOUZA, Emmanuel Roberto de Oliveira. “*O Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles*”. In: **Itinerários – Revista de Literatura**. FCL/UNESP/Araraquara, n. 31, p.205-221, 2010.

SOUZA, Flander de. FRANÇA, Verônica Alkmim. (org). **O olhar eterno de Chichico Alkmim**. Belo Horizonte: Editora B, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Wladimir Alves de. (coordenação e pesquisa). **Guia dos bens tombados: Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984.

THOMPSON, Analucia; GRIECO, Bettina. “*Um fotógrafo do Patrimônio: Erich Hess*”. In: **Museografia e arquitetura de museus: Fotografia e memória**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária**. A árvore da liberdade. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TOLIPAN, Sérgio et al. “*Sociedade e modernização. O Brasil dos anos 20*”. In: **Sete ensaios sobre o Modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (Caderno de textos 3).

TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

_____. **Poses e trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)**. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

_____. “*Introdução – uma cultura fotográfica*”. In: **Revista do Patrimônio (Fotografia)**. Rio de Janeiro, n. 27, p. 7-15, 1998.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Álbum da Estrada União Indústria**. Rio de Janeiro: Quadratim G, 1997.

_____. **A fotografia no império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.

_____. “*Calma, beleza e simplicidade*”. In: **Chichico Alkmim fotógrafo**. São Paulo: IMS, 2017.

_____. “*O Rio de Janeiro e seus fotógrafos*”. In: **Rio de Janeiro, 1862-1927: Álbum fotográfico da formação da cidade**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

VELLOSO, Verônica Pimenta. “*Cartões-postais: imagens do progresso (1900-10)*”. In: **Hist. cienc. Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.7, n.3, p. 691-704, 2001. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702001000600007>>. Acessado em 15/04/2017.

VIANA, Márcio Túlio. “*A reforma sindical, entre o consenso e o dissenso*”. In: **Revista da Faculdade de Direito UFPR**, v. 40, n. 0, p. 69-85, 2004. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/direito/article/view/1734/1434>>. Acessado em 05/06/2016.

VINHOSA, Luciano. “*Documentos e registros: um ponto de vista crítico sobre os discursos da arte e a fotografia*”. In **Revista Studium**. N. 31, 2010. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: <www.studium.iar.uncamp.br>. Acessado em 16/06/2016.

VAILATI, Luiz Lima. “*As fotografias de ‘anjos’ no Brasil do século XIX*”. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 51-71. jul.- dez. 2006.

VASCONCELLOS, Sylvio de. LEFÈVRE, Renée. **Minas: cidades barrocas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcante e Portinari (1922-1945). Temas e debates 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

DISSERTAÇÕES E TESES

BRANDÃO, Cláudio de São Plácido. **Reflexões sobre o ato fotográfico como representação social moderna.** (Tese de Doutorado). PPG Design – PUC Rio, 2012.

CAMPOS, Luana Carla Martins. **Instantes como este serão seus para sempre:** práticas e representações fotográficas em belo Horizonte (1894-1939). Departamento de História da FAFICH/UFMG (Dissertação), 2008.

COSTA, Eduardo Augusto. **Arquivo, poder, memória:** Herman Hugo Graeser e o Arquivo Fotográfico do IPHAN. (Tese de Doutorado). IFCH Unicamp. 2015.

FONSECA, Sônia Maria. **A invenção do Aleijadinho** - historiografia e colecionismo em torno de Antonio Francisco Lisboa. Campinas: PPG em História da Arte e da Cultura. (Dissertação de mestrado). Unicamp. 2001.

GONÇALVES, Cristiane Souza. **Experimentações em Diamantina.** Um estudo sobre a atuação do SPHAN no conjunto urbano tombado – 1938-1967. (Tese de Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. 2010.

HIRSZMAN, Maria Lafayette Aureliano. **Entre o tipo e o sujeito:** os retratos de escravos de Christiano Jr. (Dissertação de mestrado). PPG Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo. 2011.

LEITE, Marcelo Eduardo. **Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo.** (Dissertação de mestrado) PPG em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp. Araraquara, São Paulo, 2002.

LOPES, Marcos Felipe de Brum. **Mauro Baldi.** Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX. (Tese de doutorado). PPGH UFF. 2013.

MENEZES, Lucas Mendes. **Entre apertadores de botão e aficionados:** prática fotográfica amadora em Belo Horizonte (1951-1966). (Dissertação de mestrado). PPGH UFF. 2013.

ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do século XX:** a realidade construída. (Dissertação de mestrado). PPG Sociologia / USP, 2009.

SANTOS, Dayse Lúcida Silva. **Cidades de vidro:** a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança de Diamantina (1900-1940). (Tese de doutorado). PPG HISTÓRIA FFCH UFMG, 2015.

CATÁLOGOS

HORTA, Assis. **A democratização do retrato fotográfico através da CLT.** XII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

HORTA, Assis. **A democratização do retrato fotográfico através da CLT.** Exposição no Palácio do Planalto. Brasília, 2014.

HORTA, Assis. **Retratos**. Exposição na Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard. Palácio das Artes. Belo Horizonte, 2015.

HORTA, Assis. **Retratos**. Exposição no Espaço Cultural BNDES. Rio de Janeiro, 2017.

NEVES, Eustáquio. **Eustáquio Neves**. Foto portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

IMS. **Retratos do império e do exílio**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011.

MENDES, Ricardo. **Pequeno Livro das vinhetas**. Fotografia no Brasil: 1860-1920. São Paulo: Funarte, 2010.

NEMER, José Alberto. **Prefácio**. In: *Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”*: o que vemos e o que sabemos. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

REVISTAS

Revistas **Zum** n. 2 ao n. 12. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), 2012 a 2017.

Revistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). N. 1 a 34. Disponíveis em: <<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=23&busca=&pagina=4>>. Acessado em 20/04/2017.

LINKS (vídeos)

<http://globoTV.globo.com/rede-globo/jornal-da-globo/v/exposicao-em-ouro-preto-mg-reconta-historia-da-clt-em-fotos/2549693/>. Acessado em 16/05/2014.

<http://palacioplanoalto.tumblr.com/post/72084124473/mineiro-de-diamantina-assis-horta-e-pai-de-dez>. Acessado em 16/05/2014.

<http://cargocollective.com/alicate/Assis-Horta-O-Guardiao-da-Memoria-Alicate-Nitro>. Acessado em 16/05/2014.

<http://cargocollective.com/alicate/Guardioes-da-Memoria-Teaser>. Acessado em 16/05/2014.

<http://vimeo.com/73656265> (Assis Horta – O Guardião da História) *Teaser*. Acessado em 16/05/2014.

<http://vimeo.com/74720465> (moradores de Diamantina). Acessado em 16/05/2014.

<http://vimeo.com/77774916> (diretores do documentário “Assis Horta – O Guardião da História”). Acessado em 16/05/2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=TMKNJwg0i0k> (vídeo da exposição em Brasília). Acessado em 16/05/2014.

ANEXOS

ANEXO 1– Caderno de figuras	201
ANEXO 2 – Pequeno histórico	264
ANEXO 3 – Entrevistas	269
3.1 Entrevista com Assis Horta e Sávio Horta	269
3.2 Entrevista com o cineasta Jorge Bodanzky	302
3.3 Entrevista com a pesquisadora Brenda Coelho (IPHAN)	305
3.4 Entrevista com o pesquisador Rodrigo Bozzetti (IMS)	306
ANEXO 4	307

HORTA, Isnard. **Assis Alves Horta: noventa anos de imagem e história diamantinas.**
Diamantina: Edição do autor, 2008.

ANEXO 1 – CADERNO DE FIGURAS

Figura 1: Atestado da prestação de serviço de Assis Horta como fotógrafo *freelancer* (pró-labore) ao IPHAN.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Atesto, para os devidos fins, que o Sr. ASSIS ALVES HORTA executou, pro-labore, para este Instituto, no período de 2 de maio de 1937 a 22 de novembro de 1945, trabalhos de inventário fotográfico, levantamentos de plantas e dados históricos, destinados ao tombamento dos bens culturais existentes no Estado de Minas Gerais. A partir de 23 de novembro de 1945, foi nomeado servidor público, com exercício no 3º Distrito deste órgão, sediado em Belo Horizonte, até aposentar-se a 21 de julho de 1967.

Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1971.

Renato Soeiro
Renato Soeiro
Diretor

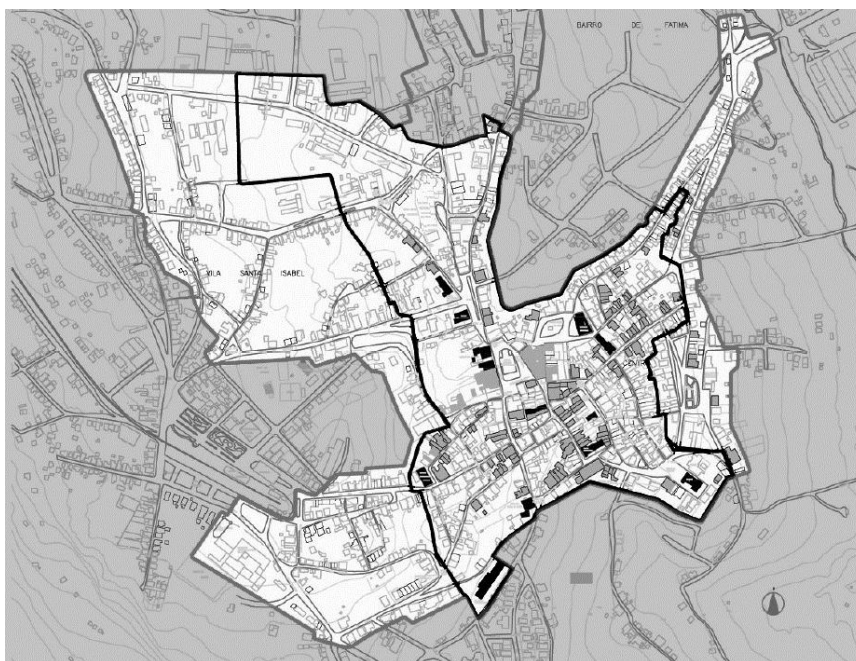
12 de outubro de 1971
Assis Alves Horta

V. ATTESTADO
1.º Escritor Autorizado
GERALDO DE OLIVEIRA
2.º Escrivão Autorizado
AGOSTINHO LOURENÇO
COPA - TAB. VII ATQ Nº 5
CONF. *[assinatura]*
Rio de Janeiro, de de
do

jm.05g.

Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

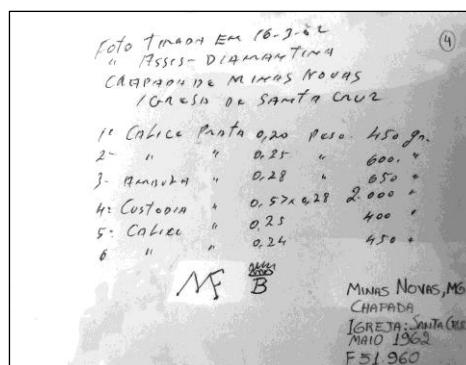
Figura 2: Mapa de Diamantina com delimitação do sítio histórico tombado em 1938 pelo IPHAN (linha cinza) e em preto, a área definida como patrimônio mundial em 1999, pela Unesco.



Fonte: GONÇALVES (2010) apud IPHAN/MG, INBIS/Domínio público.

Figura 3 (à esquerda): Fotografia de cálices e custódia (ostensório) em prata pertencentes à Igreja de Santa Cruz. Diamantina (MG). 1962. Fotografia. Assis Horta.

Figura 4: Verso com anotações sobre a fotografia de cálices e custódia em prata, pertencentes à Igreja de Santa Cruz, em Diamantina (MG). 1962. Fotografia. Assis Horta



Fonte: Acervo do ACI/RJ. Série Arquivo Inventário/HORTA, Assis. Caixa MG170, pasta 2/01.

Figura 5: Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Diamantina, 1949. Assis. Fotografia. **Assis Horta**.



Fonte: Acervo do ACI/RJ. Série *Arquivo Inventário/HORTA*.

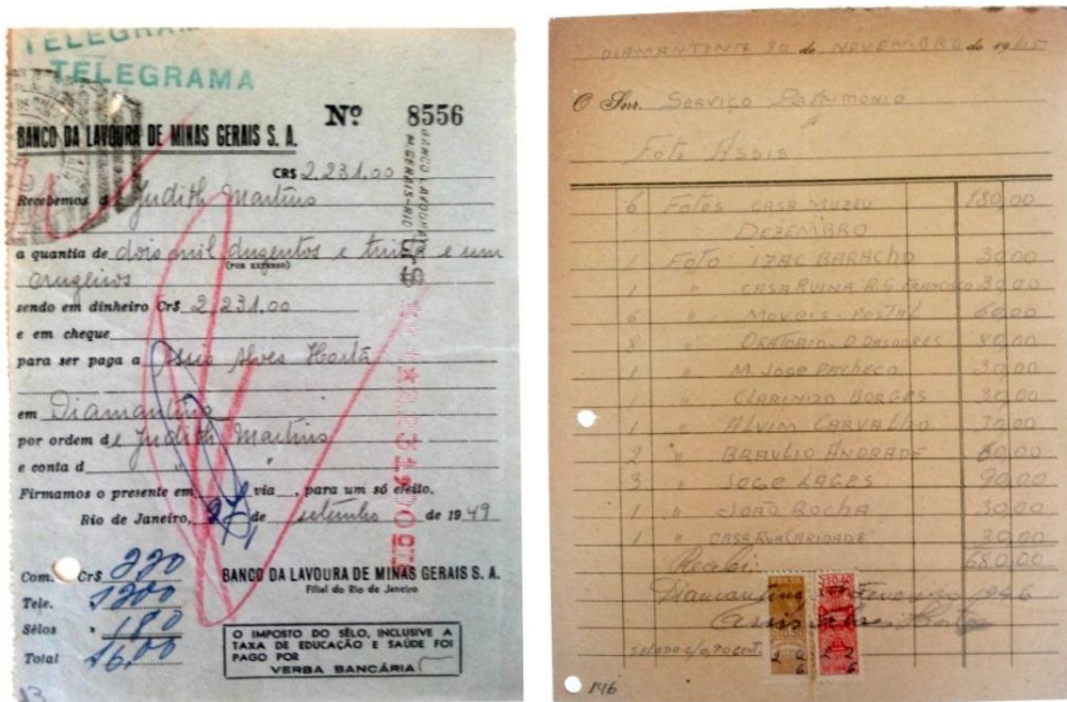
Figura 6: Fotografia do missal “Ressureição de Cristo”, do acervo da Igreja de São Francisco de Assis. Diamantina, s/d. Fotografia. **Assis Horta**.



Fonte: Acervo do ACI/RJ. Série *Arquivo Inventário/HORTA*, Assis.

Figura 7 (à esquerda): Recibo de ordem de pagamento. 1949.

Figura 8: Recibo com relação de fotos feitas. 1945.



Fonte: Acervo de Assis Horta/Belo Horizonte (MG).

Figura 9: Interior do Mercado de Diamantina. Diamantina. 1938. Fotografia. Erich Hess.



Fonte: Acervo do ACI/RJ. Série Arquivo Inventário/ HESS, Erich.

Figura 10: Alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores. Diamantina. 1938. Fotografia. **Erich Hess.**



Fonte: Acervo do ACI/RJ. Série *Arquivo Inventário*/ HESS, Erich.

Figura 11: *Garimpeiros* (mineração no rio Paraúna/apuração de ouro). Diamantina, s/d. Fotografia. **Assis Horta.**



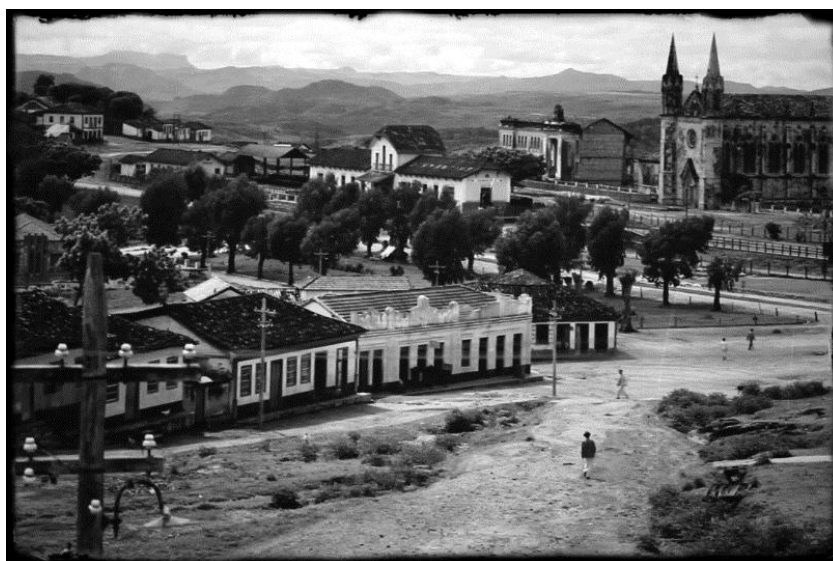
Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 12: *Vista de Diamantina*, Largo de Santo Antônio (atual Praça Joubert Guerra), Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 13: *Vista de Diamantina*, c. década de 1930. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 14: *Vista Diamantina 360°* (reprodução exposta no Palácio das Artes em Belo Horizonte, 2015). Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.



Foto: Cleber Soares

Figura 15: *Mineração no rio Paraúna. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. Assis Horta.*



Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 16: *Área de garimpo.* Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 17: *Oficina de Lapidação e corte de diamantes de José Neves Sobrinho.* Diamantina, 1922. Fotografia publicada no jornal diamantinense *O Momento*, em 15/01/1922. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Coleção Chichico Alkmim. Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 18: *Aspecto externo da oficina de lapidação de Diamantes de Luiz Durães.* Diamantina, s/d. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Coleção Chichico Alkmim. Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 19: *Mineração no rio Paraúna. Lavagem de cascalho em canoa.* Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta.**



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 20: *Filhos do garimpeiro do bairro da Palha*, Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.



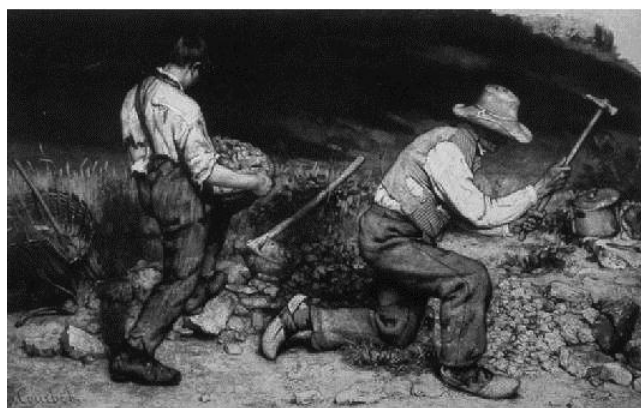
Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 21: *Mineração na lavra*. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. **Assis Horta**.



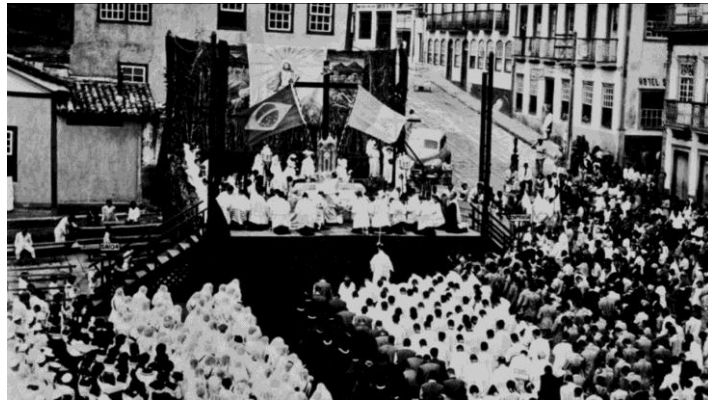
Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 22: *O quebra pedras*, 1849 (original destruído em 1945). Dresden, Gemäldgalerie. Óleo sobre tela, 195 x 257 cm. **Gustave Coubert**.



Fonte: HARRIS, Jonathan. **The New Art History**. A critical introduction. London: Taylor & Francis Group, 2002, p.14.

Figura 23: *Evento religioso.* Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.



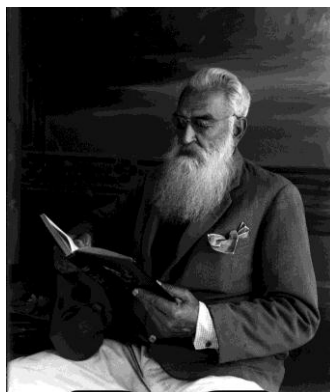
Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 24: *Irmã Eugênia e seu irmão General Rabelo, no Colégio Nossa Senhora das Dores.* Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 25: *Mário Prado.* Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo. Belo Horizonte (MG).

Figura 26: *D. Pedro II*. Paris, 1891. Fotografia. **Pierre Petit**.



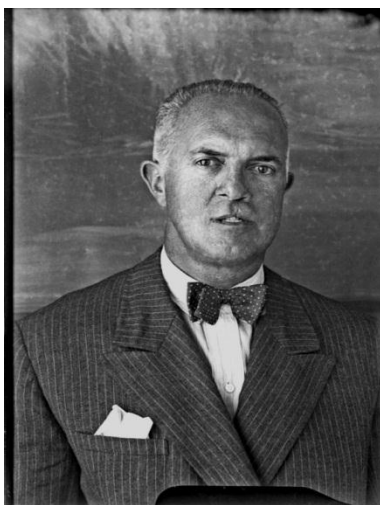
Fonte: Acervo Alexandre Eulário.
Fonte: disponível em: <http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_Fi/19.html> Acesso 12/11/2017.

Figura 27: *Juscelino inaugurando a central telefônica*. Diamantina, c. década de 1950. Fotografia. **Assis Horta**.



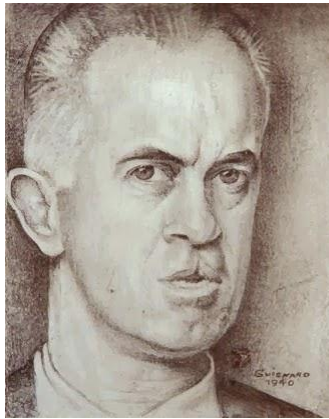
Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 28: *Alberto da Veiga Guignard*. Diamantina, c. 1940. Assis Horta. Fotografia. **Assis Horta**.



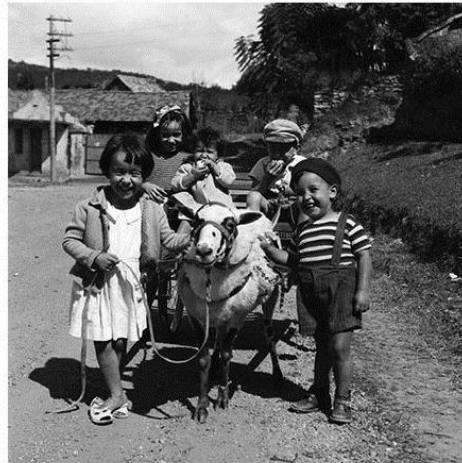
Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 29: *Autorretrato.* 1940. Desenho. **Alberto da Veiga Guignard.**



Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Rio de Janeiro.

Figuras 30 e 31: *Fotografias de crianças em carroça puxada por carneiro.* Diamantina, c. déc. de 1940. Fotografia. **Assis Horta.**



Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 32: *D. Pedro de Alcântara, D. Antônio Gastão e D. Luis Maria em carroça puxada por carneiro.* Rio de Janeiro, c. 1883. Fotografia. **Marc Ferrez.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro.

Figura 33: *Crianças sorridentes.* Diamantina, c. 1940. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figura 34: *Anjinho.* Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.



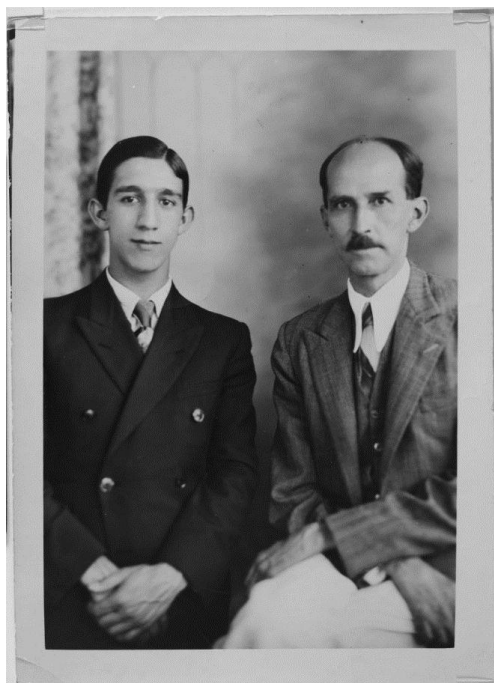
Fonte: Acervo do fotógrafo/Belo Horizonte (MG).

Figuras 35 e 36: *Anjinho*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 37: *Assis Horta* (à esquerda) e *Alkmim*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Autor desconhecido**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 38: *Montagem - retratos funcionais.* Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

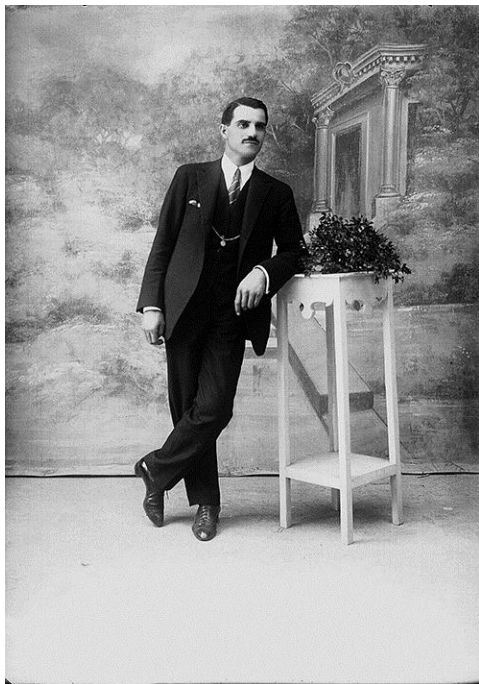
Figura 39: *Grupo de pessoas.* Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figuras 40 (à esquerda): *Homem*. C. 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**

Figuras 41: *Grupo masculino*. C. 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 42 (à esquerda): *Mulher*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**

Figura 43: *Madame Pavie*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 44 (à esquerda): *Casal*, Diamantina, c. década de 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**

Figura 45: *Mulher e filha*. Diamantina, c. década de 1930. Coleção Chichico Alkmim.. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 46: *Alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 47: *Festa*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 48: *Carnaval*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 49: *Bernardo Vieira Leite Lopes, Imperador da festa do divino; à esquerda sua filha Wanda; à direita Eunicie de Castro*. Diamantina, 1949. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 50: *Parque Municipal da cavalhada Velha, atual praça Dr. Prado.* Diamantina, 1945. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



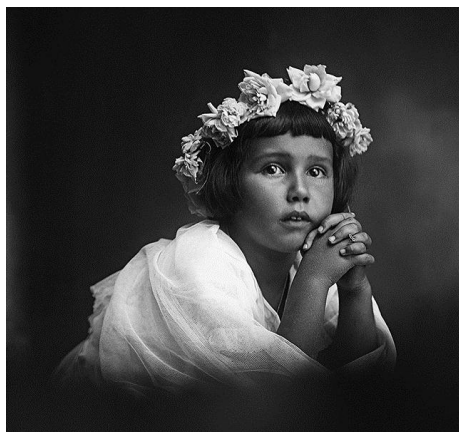
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 51: *Piquenique na Serra do Barão; José Lota e Pedro Miranda entre outros.* Diamantina, 1915. Coleção Chichico Alkmim.. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 52: *Maria Bernadeth Alkmim.* Diamantina, 1926. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 53: *Non Angeli sed Angli*. Londres, 1857. Fotografia. **Oscar Gustave Rejlander**.



Fonte: Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II.

Figura 54: *Montagem – retratos funcionais*. Diamantina, c. década de 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 55: *Montagem – retratos funcionais*. Diamantina, entre as décadas de 1930 e 1940. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 56: *Montagem.* Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. Chichico Alkmim.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 57: *Casal.* Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 58: *Montagem.* Diamantina, entre as décadas de 1930 e 1940. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 59: *Montagem com 6 fotografias 3x4.* Diamantina, 1943. Fotografia. **Assis Horta.**



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 60 (à esquerda): Soldado. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. Assis Horta.

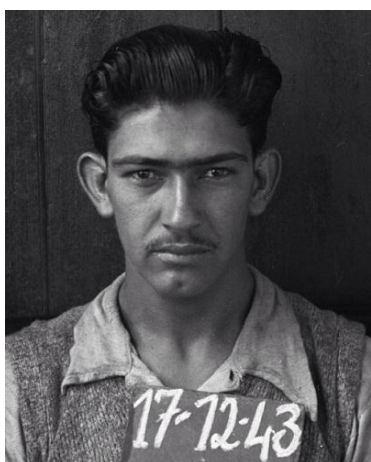
Figura 61: Homem. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

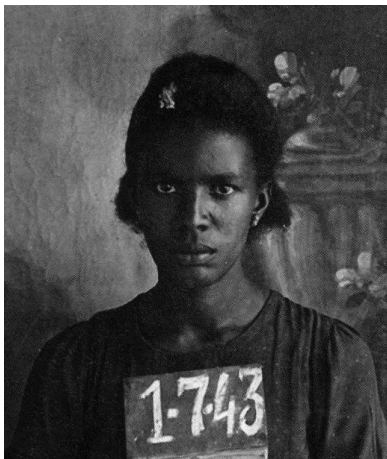
Figura 62 (à esquerda): Operário. Diamantina, 1943. Fotografia. Assis Horta.

Figura 63: Operária. Diamantina, 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 64: Operária. Diamantina, 1943. Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG). Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 65 (à esquerda): Folha do bloco de pedidos de serviços. Diamantina, c. 1940.

Figura 66: Folha do bloco de pedidos de serviços. Diamantina, c. 1960.

PHOTO ASSIS

PREÇOS MODICOS
TRABALHOS TÉCNICOS E COMERCIAES
REVELAÇÕES E COPIA DE FILMS
AMPLIAÇÕES E REPRODUÇÕES
SERVIÇOS NO ATELIER E A DOMICILIO

Trabalhos em Sepia — Papeis os mais modernos

ATELIER: **RUA FRANCISCO VIANA**
Proprietario: **ASSIS ALVES HORTA**
DIAMANTINA — ESTADO DE MINAS

Ilmo. Snr. _____

Encomendou o serviço abaixo, que lhe foi prometido para o dia _____

Film N. _____	\$ _____
Copias _____	\$ _____
Copias _____	\$ _____
Copias _____	\$ _____
Photos _____	\$ _____
Postais _____	\$ _____
Ampliações _____	\$ _____
Reproduções _____	\$ _____
Que pagará o preço Total de R\$. _____	\$ _____

OBSERVAÇÕES: _____

FOTO ASSIS

ATELIER:
Praça Correa Rabelo 73 — Fones: 2656 - 2218
DIAMANTINA — EST. MINAS

TRABALHOS FOTOGRAFICOS EM GERAL

N.º _____ Diamantina de _____ de 196 _____

Ilmo. Snr. _____

ENCOMENDOU O SERVIÇO ABAIXO

FOTOS _____	Cr\$ _____
FOTOS _____	Cr\$ _____
AMPLIAÇÕES _____	Cr\$ _____
Films a Revelar N.º _____	Cr\$ _____
COPIAS _____	Cr\$ _____
QUE PAGARÁ O TOTAL DE . . . Cr\$ _____	

PROMETIDO PARA O DIA _____ AS _____ HORAS

Observações: _____

Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 67 (à esquerda): Placa de anúncio Kodak. Diamantina, c. 1940.

Figura 68: Assis Horta (à esquerda) e assistente. Diamantina, 1934. Fotografia. Autor desconhecido.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 69 (à esquerda): Casal de operários. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.

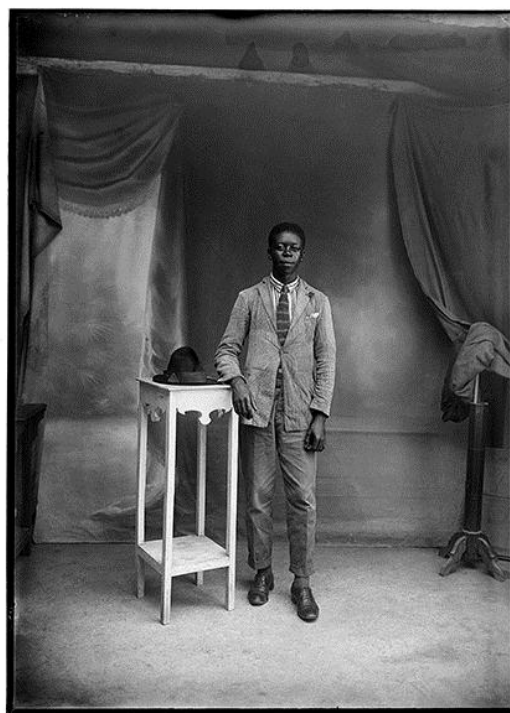
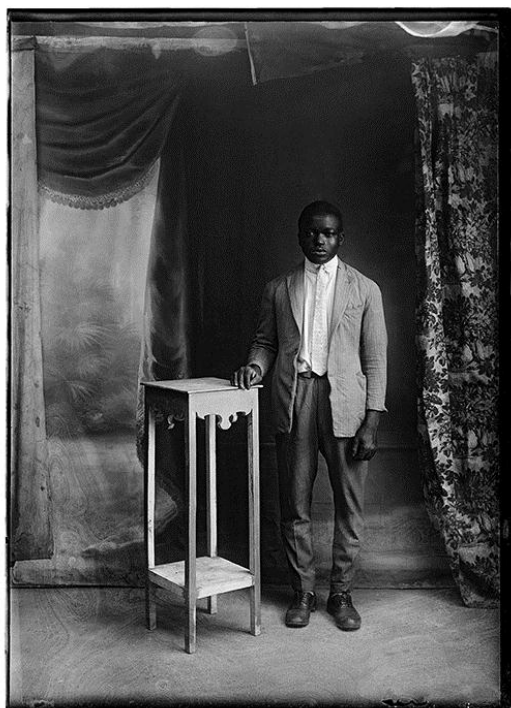
Figura 70: Operário. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 71 (à esquerda): Homem. Diamantina, c. década de 1910. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. Chichico Alkmim.

Figura 72: Homem. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. Chichico Alkmim.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 73 (à esquerda): *Mulher*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**

Figura 74: *Criança*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 75 (à esquerda): *Grupo familiar*. Diamantina, c. 1930. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**

Figura 76: *Oficial do 3º batalhão da Polícia Militar*. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 77: *Grupo familiar.* Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 78: *Três rapazes.* Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 79: *Grupo familiar*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.
Figura 80: *Três moças*. Diamantina, c. década de 1920. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro.

Figura 81: *Menina com laço*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.
Figura 82: *Menino vestido de príncipe*. Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. **Assis Horta**.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 83: *Menino com gorro.* Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.
Figura 84: *Mulher e filho.* Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 85: *Criança vestida de boneca.* Diamantina, c. década de 1940. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 86: Criança vestida de boneca. Diamantina, s/d. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. Chichico Alkmim.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro.

Figura 87: Réplica do painel original do *Photo Assis* exposto no Palácio das Artes. Belo Horizonte, 2016.

Figura 88: Detalhe – réplica do painel original do *Photo Assis* exposto no Palácio das Artes. Belo Horizonte, 2016.



Foto: Cleber Soares

Figura 89: *Soldado*. Diamantina, c. década de 1930. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 90 (à esquerda): *Jacinto, figura popular*. Diamantina, c. 1950. Fotografia. Assis Horta.

Figura 91: *“Rabo-mole”*, *figura popular*. Diamantina, c. 1950. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 92 (à esquerda): *Casamento de operários*. Diamantina, c.1940. Fotografia. Assis Horta.

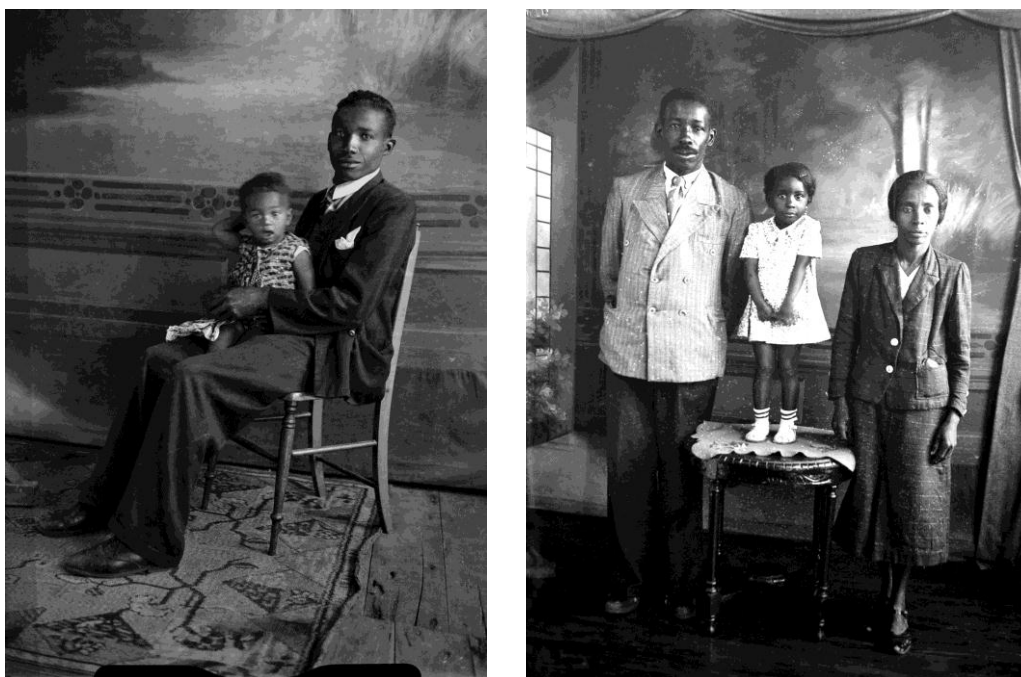
Figura 93: *Casamento de Assis Horta e Maria.* Diamantina, 1932. Fotografia. **Chichico Alkmim**



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 94: *Operário com filho.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**

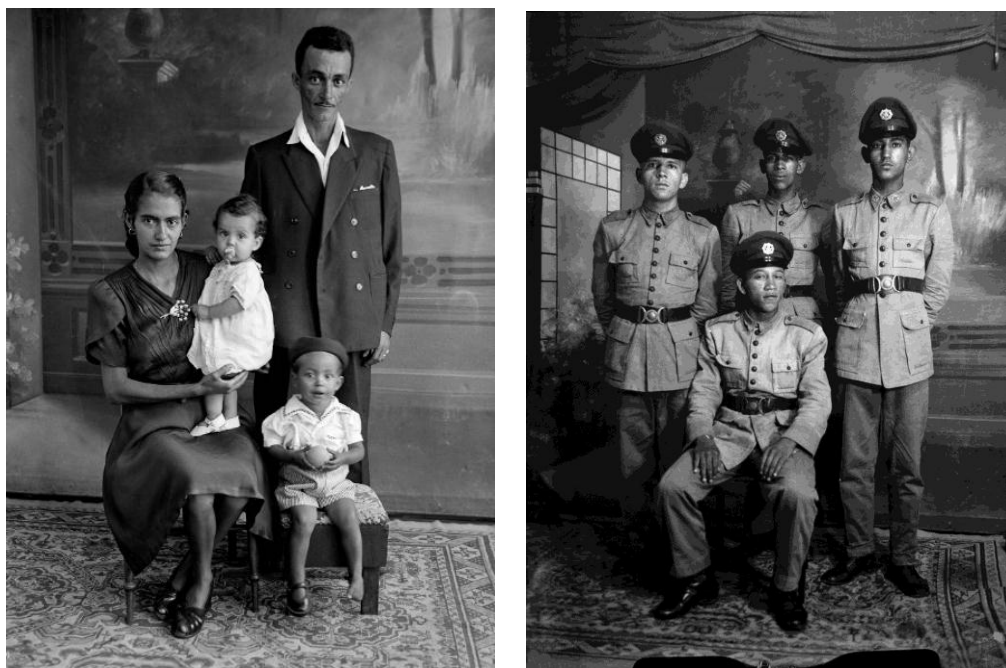
Figura 95: *Família de operário.* Diamantina, c. 1943. **Assis Horta.**



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 96: *Família de operário.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**

Figura 97: *Soldados.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 98: *Amigos.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.

Figura 99: *Família.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 100: *Família do velho trabalhador.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



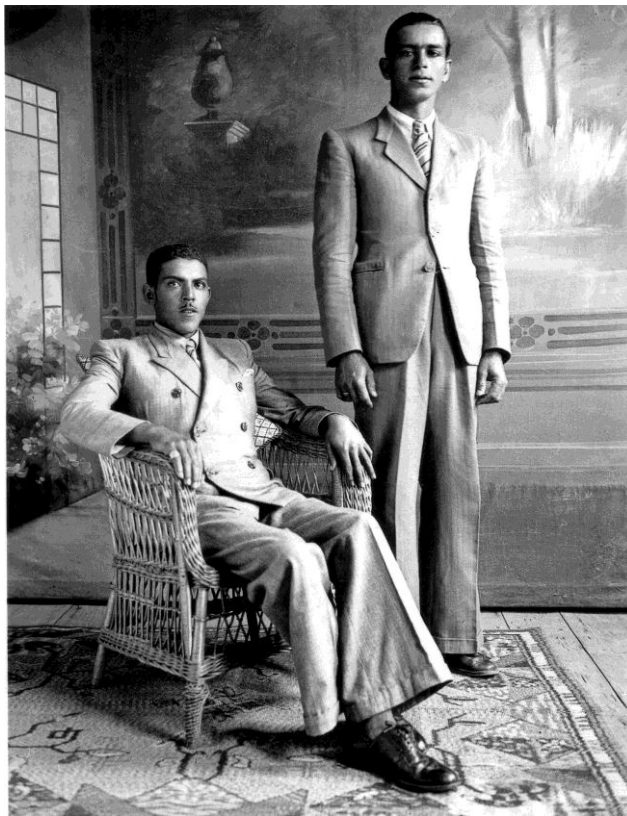
Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 101: *Francisca da Veiga Ferreira Lopes e seus filhos*, c.1886. Fotografia. **João Passig & Irmão.**



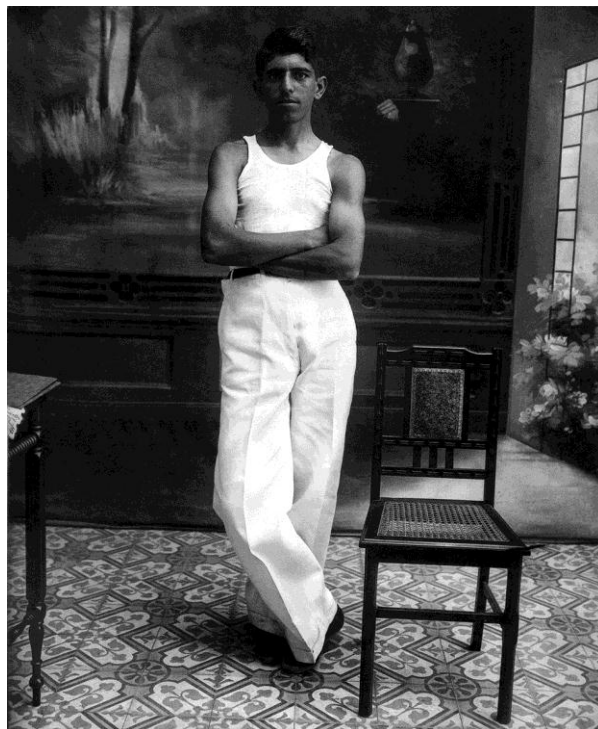
Fonte: Acervo Paulino de Araujo Ferreira Lopes. (ARRUDA, 2013, p. 78)

Figura 102: *Amigos (ou irmãos)*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



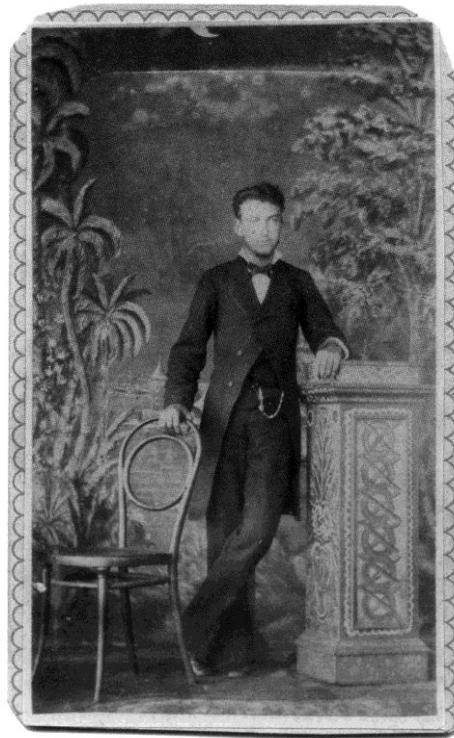
Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 103: *Operária*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.
Figura 104: *Professor de ginástica*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 105: *Homem*, c. 1885. Fotografia *Carte de visite*. M. B. de Sá Vasconcellos.



Fonte: Acervo de Rogério Arruda / Belo Horizonte (MG). (ARRUDA, 2013, p. 88)

Figura 106: *Princesa Isabel, Conde D'Eu e filhos*. Rio de Janeiro, c. 1870. Coleção Princesa Isabel. Fotografia *Cabinet portrait*. Joaquim Insley Pacheco.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro.

Figura 107: *As respigadoras*. Paris, 1857. Óleo sobre tela, 83,8 x 111 cm. Acervo do Musée d'Orsay. **Jean-François Millet.**



Fonte: GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013, p. 1014.

Figura 108: *Apertando o Lombilho*. 1895.
Óleo sobre tela, 64 x 88 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Almeida Júnior.**



Fonte: PALHARES, Taisa Helena P. (org). *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Do século XIX aos anos 1940*. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009, p. 91.

Figura 109: *Cozinha Caipira*. 1895.
Óleo sobre tela, 63 x 77 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/USP. **Almeida Júnior**.



Fonte: PALHARES, Taisa Helena P. (org). **Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo**. Do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009, p. 101.

Figura 110: *Engenho de Mandioca*. Rio de Janeiro, 1892. Óleo sobre tela, 58,6 x 75,8 cm.
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. **Modesto Brocos**.



Fonte: Museu de Arte para Pesquisa e Educação (MAPE).
Disponível em: <<http://mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3401>>. Acesso em 12/10/2016.

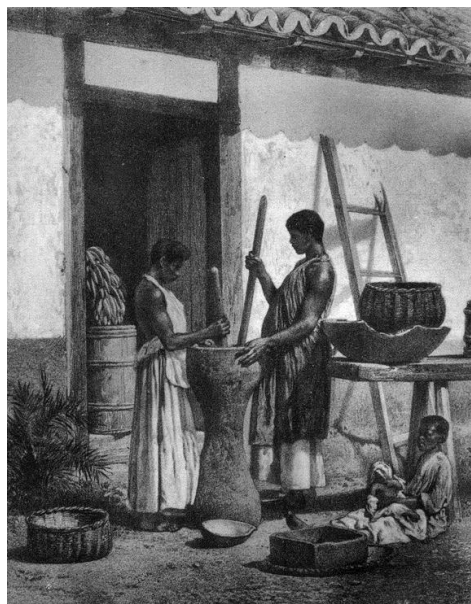
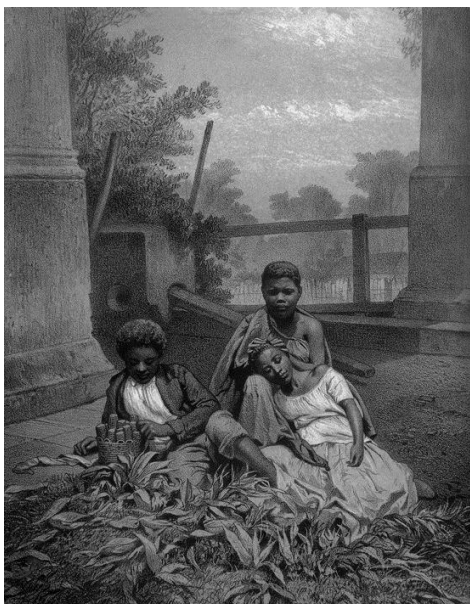
Figura 111: *Descascando mandioca.* Paris, Lemerrier, c. 1859. Litografia obtida a partir de fotografia .
Coleção G. Ermakoff. Rio de Janeiro. **Victor Frond.**



Fonte: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX.**
Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 149.

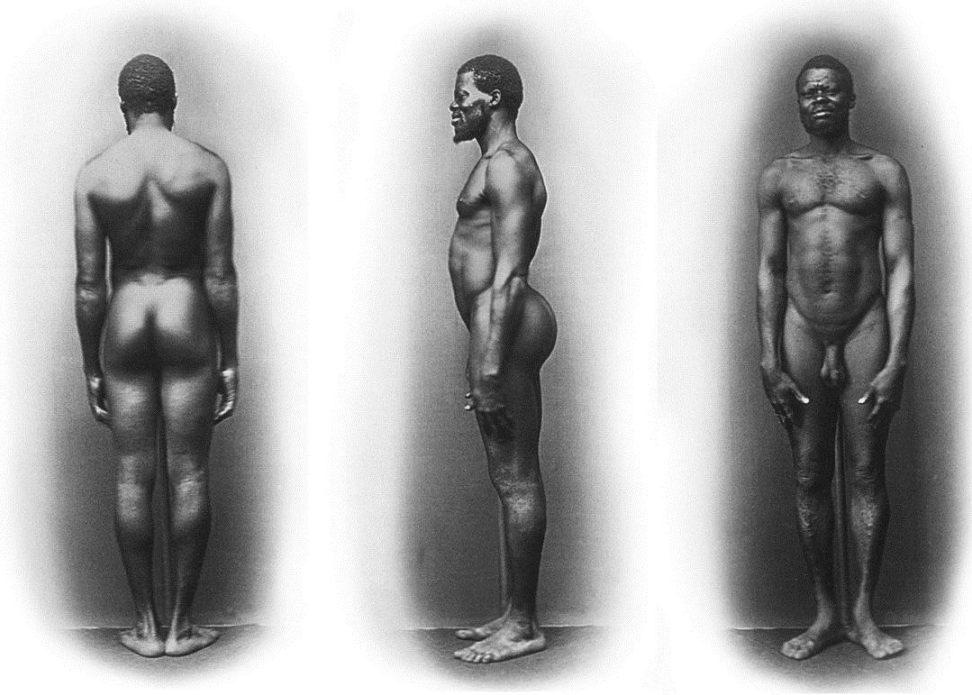
Figura 112 (à esquerda): *Negros após o trabalho.* Paris, Lemerrier, c. 1859. Litografia obtida a partir de fotografia .
Coleção G. Ermakoff. Rio de Janeiro. **Victor Frond.**

Figura 113: *Socando café no pilão.* Paris, Lemerrier, c. 1859. Litografia obtida a partir de fotografia .
Coleção G. Ermakoff. Rio de Janeiro. **Victor Frond.**



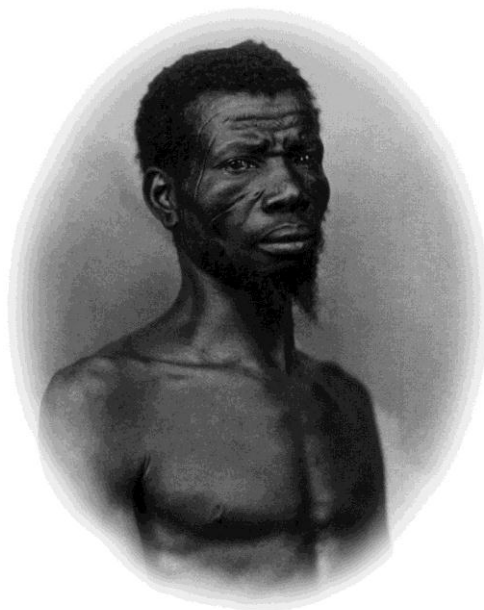
Fonte: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX.**
Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 150.

Figura 114: *Trípico somatológico de Mina Aouni*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.



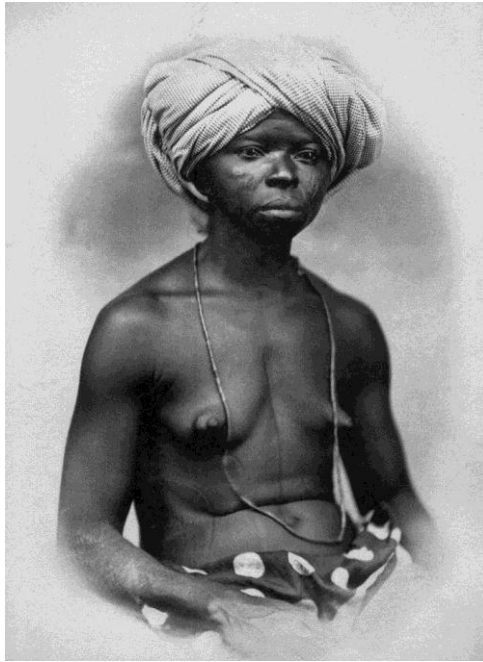
Fonte: MACHADO, Maria Helena; HUBER, Sasha (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz:** Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010. p. 89.

Figura 115: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Mondri*. Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl**.



Fonte: MACHADO, Maria Helena; HUBER, Sasha (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz:** Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010. p. 96.

Figura 116: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Ondo.* Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**



Fonte: MACHADO, Maria Helena; HUBER, Sasha (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz:** Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010. p. 94.

Figura 117: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Yoba.* Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**



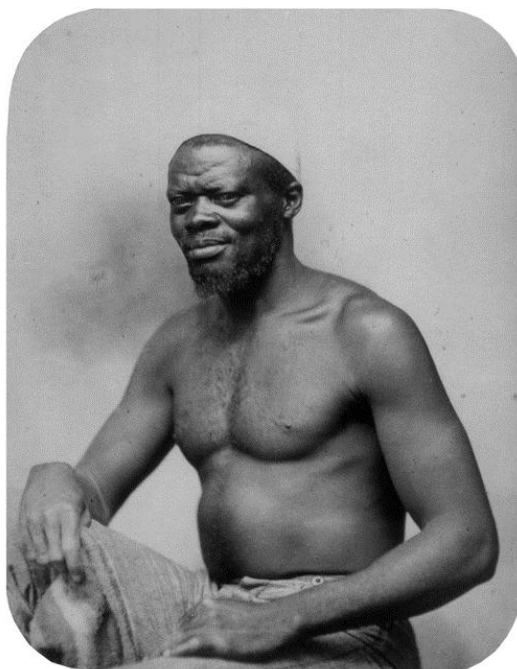
Fonte: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX.** Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 235.

Figura 118: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Tapa.* Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**



Fonte: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX.** Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 232.

Figura 119: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Aouni.* Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**



Fonte: MACHADO, Maria Helena; HUBER, Sasha (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz:** Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010. p. 88.

Figura 120: *Retrato racial do tipo frenológico de Monjolo.* Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**



Fonte: MACHADO, Maria Helena; HUBER, Sasha (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz:** Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010. p. 88.

Figura 121: *Retrato racial do tipo frenológico de homem não identificado.* Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**



Fonte: MACHADO, Maria Helena; HUBER, Sasha (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz:** Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010. p. 103.

Figura 122: *Retrato racial do tipo frenológico de Mina Nago.* Rio de Janeiro, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz. Série Raças Puras. The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fotografia. **Augusto Stahl.**



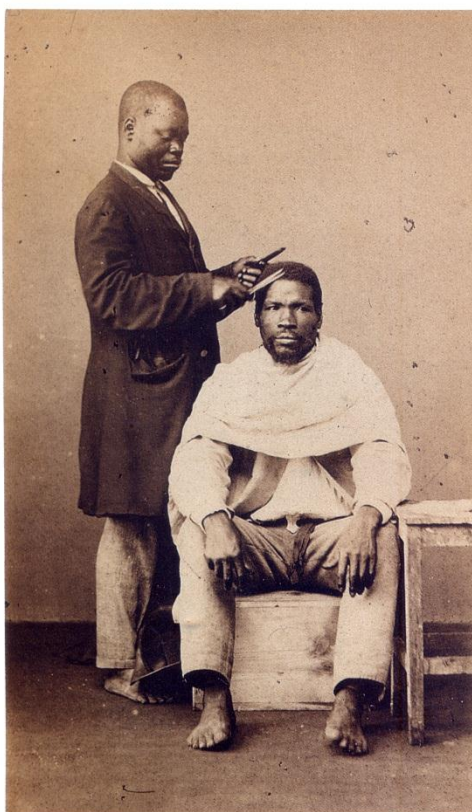
Fonte: MACHADO, Maria Helena; HUBER, Sasha (org.). **Rastros e raças de Louis Agassiz:** Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010. p. 91.

Figura 123: *Barbeiros ambulantes.* Rio de Janeiro, 1826. Aquarela sobre papel, 15,5 x 21 cm. Museu Castro Maya, IPHAN, MinC. **Jean-Baptiste Debret.**



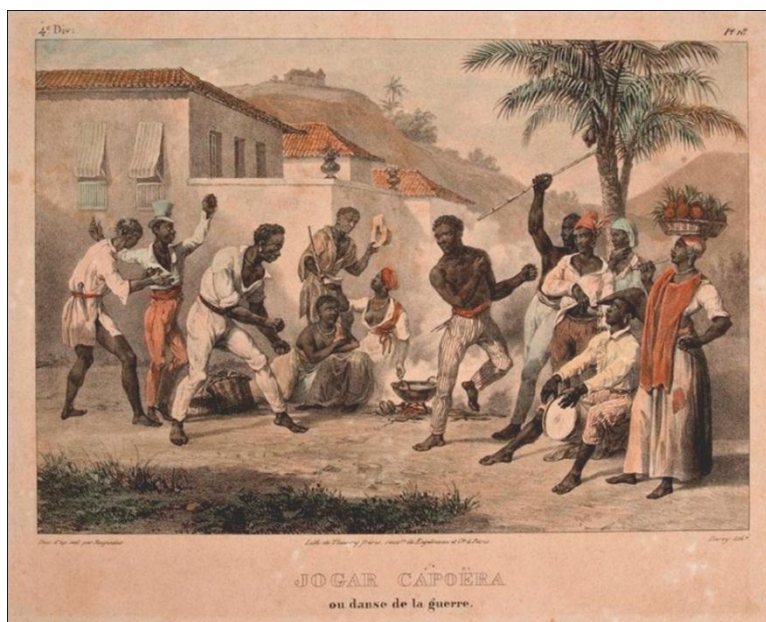
Fonte: <<http://museuscastromaya.com.br/brasilliana/>>. Acesso em 16/12/2016.

Figura 124: *Barbeiro*. 1865. Coleção Tipos de Negros de Ganho. Coleção Gilberto Ferrez / Rio de Janeiro. Fotografia. **Christiano Junior**.



Fonte: AZEVEDO e LISSOVSKY. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* Rio de Janeiro: Editora Ex Libris Ltda., 1988, fig. 66.

Figura 125: *Jogar capoeira / Danse de la guerre*, 1835. Coleção Brasiliana. Rio de Janeiro. Litografia colorida, 17 x 24,6 cm. **Johann Moritz Rugendas**.



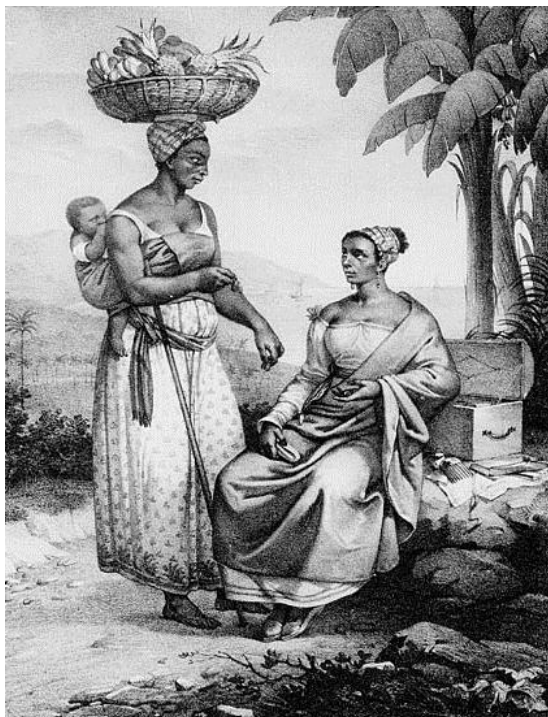
Fonte: Museu da Chácara do Céu / Museu Castro Maya.

Figura 126: *Capoeira*. 1865. Coleção Tipos de Negros de Ganho. Acervo do IPHAN / Rio de Janeiro. Fotografia. **Christiano Júnior**.



Fonte: AZEVEDO e LISSOVSKY. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* Rio de Janeiro: Editora Ex Libris Ltda., 1988, fig. 71.

Figura 127: *Negras do Rio de Janeiro*, c. 1835. Litografia. **Johann Moritz Rugendas**.



Fonte: <http://www.museuafrobrasil.org.br>

Figura 128 (à esquerda): *Vendedora com criança nas costas*, 1865. Coleção Tipos de Negros de Ganho. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis. Fotografia. **Christiano Júnior**.

Figura 129: *Simulação de venda*. 1865. Coleção Tipos de Negros de Ganho. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis (RJ). Fotografia. **Christiano Júnior**.



Fonte: AZEVEDO e LISSOVSKY. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* Rio de Janeiro: Editora Ex Libris Ltda., 1988, fig. 16 e 19.

Figura 130: *Simulação de cumprimento*. 1865. Coleção Tipos de Negros de Ganho. Acervo do IPHAN/Rio de Janeiro. Fotografia. **Christiano Júnior**.



Fonte: AZEVEDO e LISSOVSKY. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* Rio de Janeiro: Editora Ex Libris Ltda., 1988, fig. 40.

Figuras 131: Série de bilhetes postais “Vendeurs ambulants”. Rio de Janeiro, 1904. Coleção particular. Litografia. **Casa Marc Ferrez.**



Fonte: <http://www.personaliteileiloes.com.br/peca.asp?ID=1186098>. Acessado em 12/03/2017.

Figura 132: *Negra da Bahia*. c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez. Fotografia. **Marc Ferrez.**
Figura 133: *Negra da Bahia*. c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez. Fotografia. **Marc Ferrez.**



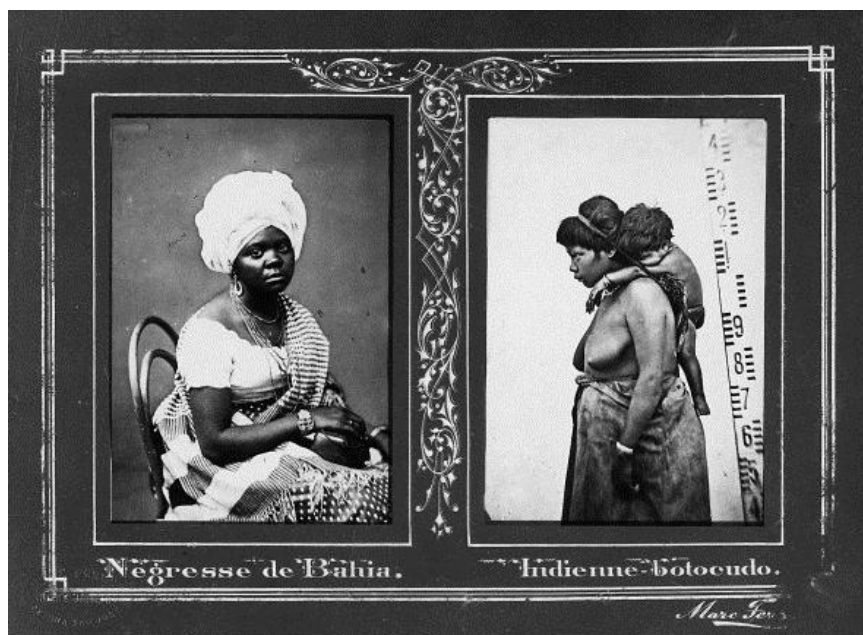
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro.

Figura 134: *Negra da Bahia*. c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez. Fotografia. **Marc Ferrez**.
Figura 135: *Negra da Bahia*. c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez. Fotografia. **Marc Ferrez**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro.

Figura 136: Postal com montagem de duas imagens: *Negra da Bahia e Índia Botocudo*. c. 1885. Coleção Mestres do Século XIX. Fotografia. **Marc Ferrez**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro.

Figura 137: Retrato de mulher negra com criança às costas e cesto de bananas na cabeça. c. 1885. Fotografia. **Marc Ferrez.**



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro.

Figura 138: Vendedora de bananas. Salvador, s/d. Fundação Gregório de Mattos. Fotografia. **Rodolpho Lindemann.**



Fonte: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX.** Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 214.

Figuras 139 e 140: *Escrava doméstica*. c. 1870. Coleção Pedro Corrêa Lago. Fotografia. **João Goston**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Rio de Janeiro

Figura 141: *B. Uma criada – Bahia*. Salvador, s/d. Coleção Aparecido Jannir Salatini. Salvador (BA). Fotografia. **Rodolpho Lindemann**.



Fonte: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 215 e 221.

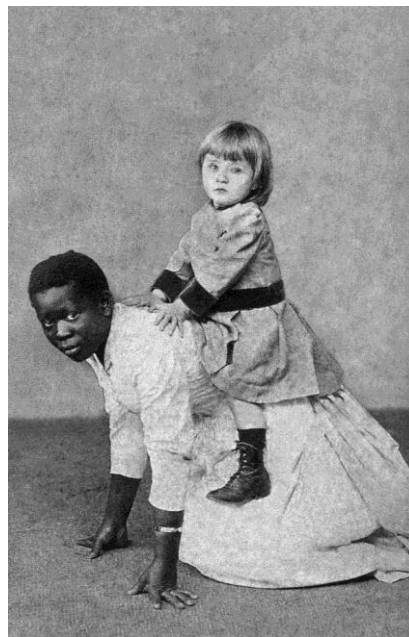
Figura 142: *K. Creoula – Bahia*. c. 1909. Coleção Antonio Marcelino / Reedição pelo Núcleo de Fotografia da Funarte, 1982. Rio de Janeiro. **Rodolpho Lindemann**.



Fonte: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000600007> acessado em 20/02/2017.

Figura 143: *Babá com menino Eugen Keller em Pernambuco*, c. 1874. Coleção George Ermakoff. Rio de Janeiro. Fotografia. **Alberto Henschel**.

Figura 144: *Babá brincando com criança em Petrópolis*, c.1899. Coleção George Ermakoff. Rio de Janeiro. Fotografia. **Jorge Henrique Papf**.



Fonte: ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 99 e 98.

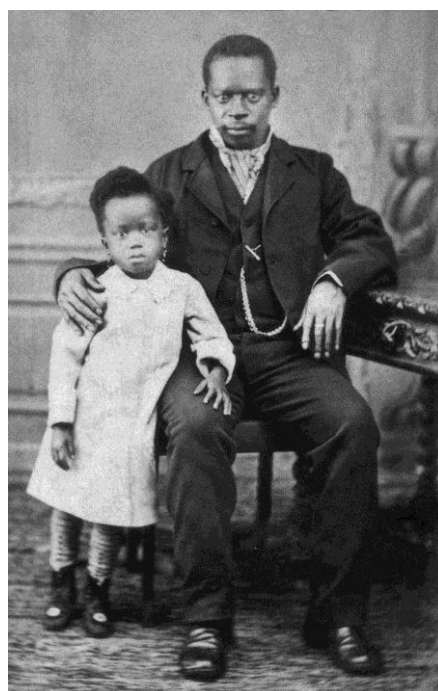
Figura 145: Retrato de busto de mãe com criança (carte de visite cortado para acondicionamento nos álbuns de controle do Ateliê de Militão). São Paulo, 1876. Acervo do Museu Paulista. Fotografia. **Militão Augusto de Azevedo.**

Figura 146: Retrato de busto de ama com criança (carte de visite cortado para acondicionamento nos álbuns de controle do Ateliê de Militão). São Paulo, 1870-1874. Acervo do Museu Paulista. Fotografia. **Militão Augusto de Azevedo.**



Fonte: KOUTSOUKUS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio fotográfico.** Campinas: Editora Unicamp, 2010, p.329.

Figura 147: Casal. São Paulo, c. 1879. Acervo do Museu Paulista. Fotografia *carte de visite*. **Militão Augusto de Azevedo.**
Figura 148: Pai e filha. São Paulo, c. 1879. Acervo do Museu Paulista. Fotografia *carte de visite*. **Militão Augusto de Azevedo.**



Fonte: KOUTSOUKUS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio fotográfico.** Campinas: Editora Unicamp, 2010, p.291 e 306.

Figura 149: *Mulher*. São Paulo, c. 1879. Acervo do Museu Paulista. Fotografia *carte de visite*. **Militão Augusto de Azevedo.**
Figura 150: *Homem*. São Paulo, c. década de 1870. Acervo do Museu Paulista. Fotografia *carte de visite*. **Militão A. de Azevedo.**



Fonte: KOUTSOUKUS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio fotográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2010, p.297 e 308.

Figura 151 (à esquerda): *Moça*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**
Figura 152: *Operária*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. **Assis Horta.**



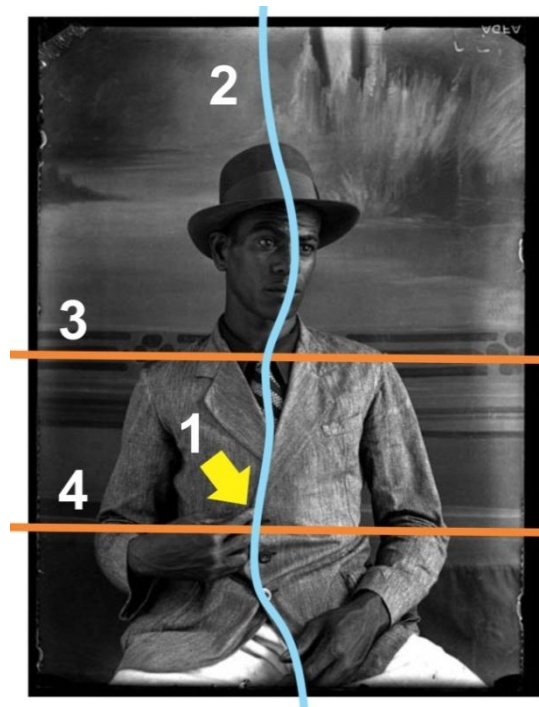
Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 153 (à esquerda): *Operário*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 154: *Operário*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 155: *Homem de uniforme.* Brooklin, NY, s/d. Fotografia *cabinet portrait*. Autor desconhecido.



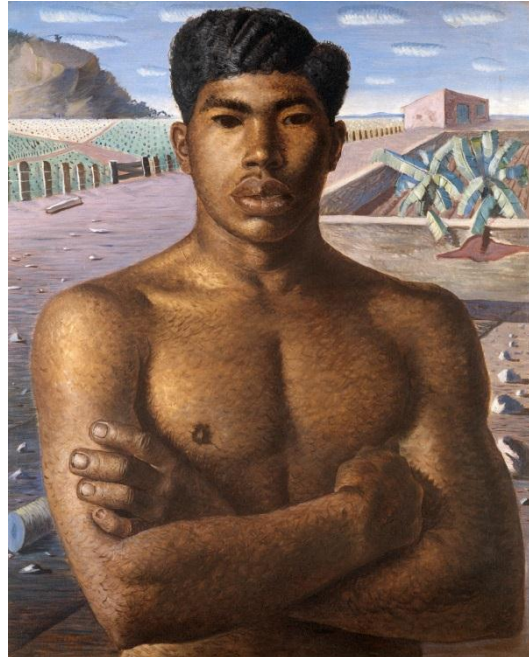
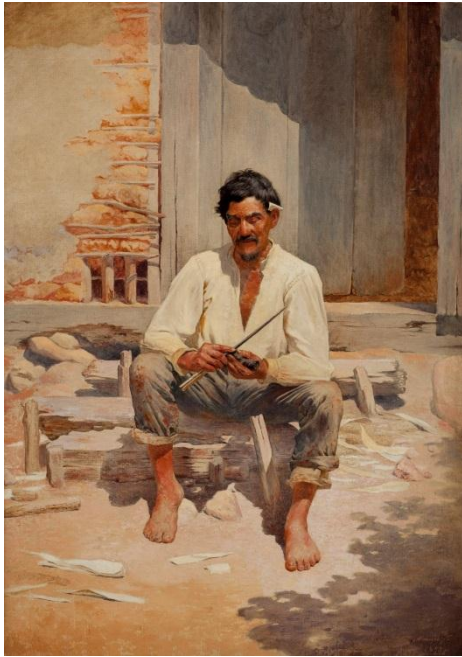
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/136656169916401945/>. Acesso em 16/12/2016.

Figura 156: *D. Pedro II.* Paris, 1891. Fotografia. Valery.



Fonte: RODRIGUES, Afonso. A fotografia no Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora (MG), 2012, p.45

Figura 157: *Caipira picando fumo*, 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de SP. **Almeida Júnior.**
Figura 158: *Mestiço*, 1934. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Cândido Portinari.**



Fonte: PALHARES, Taisa Helena P. (org). *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Do século XIX aos anos 1940.* São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009, p. 83 e 189.

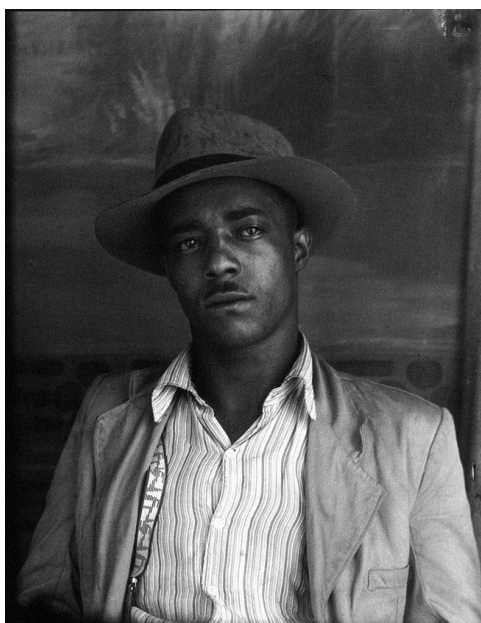
Figura 159: *Saturday Night*. Birmingham, Alabama, c. 1940. Fotografia. **Arthur Rothstein.**



Fonte: International Center of Photography.
Disponível em <<https://www.icp.org/browse/archive/objects/unemployed-youth-birmingham-alabama>>. Acesso em 16/12/2016

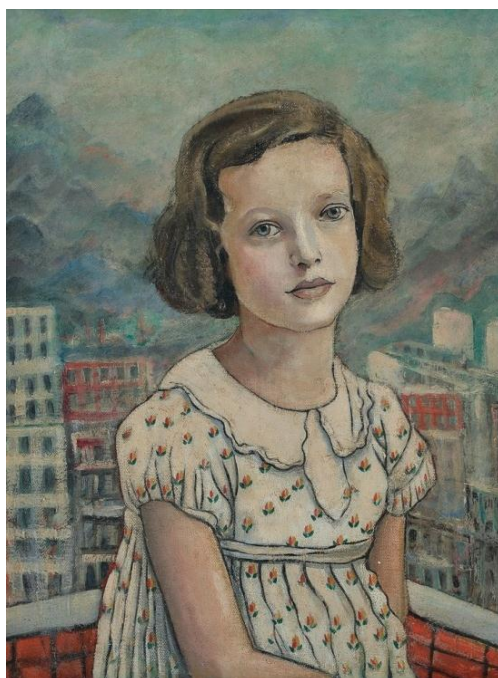
Figura 160: *Operário*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.

Figura 161: *Operária*. Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

Figura 162: *Retrato de menina*. 1936. Óleo s/tela. 50 x 60 cm. Coleção particular. Alberto da Veiga Guignard.



Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/alberto-da-veiga-guignard/retrato-de-menina-FmQcp5CLLd2P86j34ka2g2>>. Acesso em 16/12/2016.

Figura 163: *Primeira comunhão.* Diamantina, c. 1940. Fotografia. Assis Horta.

Figura 164: *Moça.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

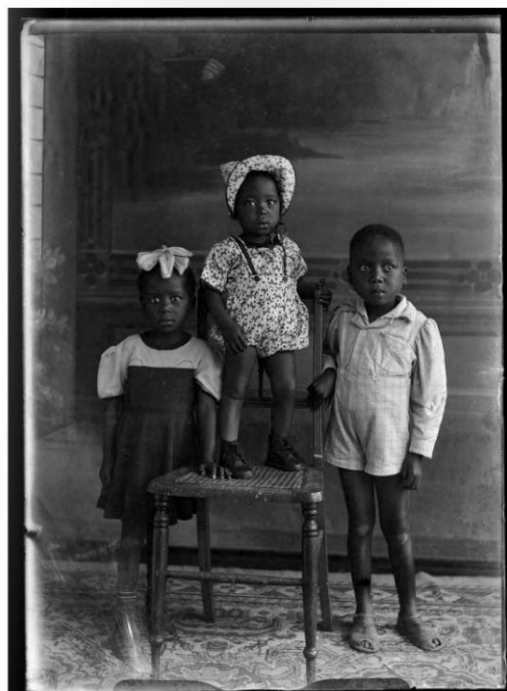
Figura 165: *Casal.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG)

Figura 166: *Dupla de amigos (ou irmãos).* Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.

Figura 167: *Crianças.* Diamantina, c. 1943. Fotografia. Assis Horta.



Fonte: Acervo do fotógrafo / Belo Horizonte (MG).

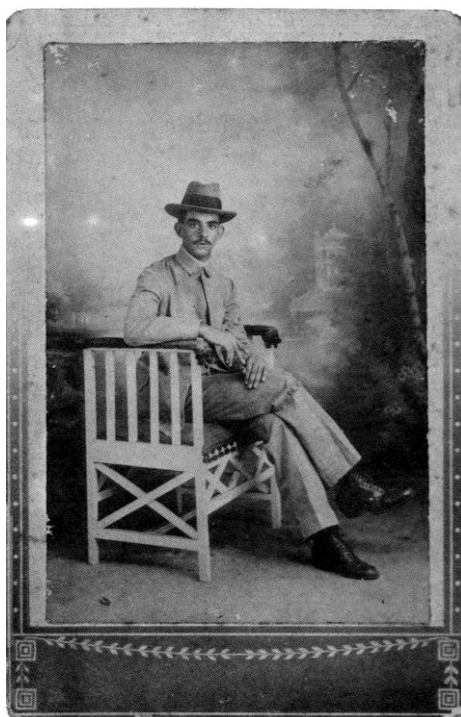
Figura 168: *Casal anônimo.* São Paulo, c. 1885. Fotografia *carte de visite*. Henschel & C.

Figura 169: *Manoel José de Castro Oliveira e esposa.* Aparecida (SP), c.1890. Fotografia *cabinet portrait*. Victor Sambonha.



Fonte: MOURA, Carlos E. M. de (org) *et al.* *Retratos quase inocentes.* São Paulo: Nobel, 1983, p. 99 e 23.

Figura 170: *Oscar Pires Villela*. Três Lagoas (MT), c. 1912. Coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo. Fotografia *cabinet portrait*. **Gilberto Rossi**.



Fonte: MOURA, Carlos E. M. de (org) *et al.* **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 113.

Figura 171: *Crianças*. Bohemia (atual República Checa), c. 1903. Fotografia *cabinet portrait*. **J. Pícek**.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/464504149043411628/>.

Figura 172: *Crianças*. Coleção Chichico Alkmim. Fotografia. **Chichico Alkmim**.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)/Rio de Janeiro.

Figura 173: *Dolores Del Río*. Revista Vanity Fair. 1º de Março de 1935. Acervo Condé Nast (EUA), Fotografia. **Edward Steichen**.



Fonte: <https://condenaststore.com/featured/portrait-of-dolores-del-rio-edward-steichen.html>. Acessado 16/12/2016.

ANEXO 2 – PEQUENO HISTÓRICO

Esse breve histórico descreve o processo de legitimação histórica e talvez artística pelo qual vem passando a obra de Horta e mostra o interesse que o seu trabalho tem despertado. Apesar da boa recepção e do crescente reconhecimento pelos órgãos governamentais e pelas instituições culturais brasileiras, ainda não há um estudo e análise acadêmica dessas imagens. Minha intenção, a partir das pesquisas no mestrado, é contribuir com o preenchimento de tal lacuna através, sobretudo, da reflexão sobre a qualidade artística das fotografias de Horta.

Segundo a historiadora Lilian Oliveira, diretora do Museu do Diamante em 2008, havia no museu, em correspondências antigas, inúmeras referências a Assis Horta e ao seu trabalho, tanto como fotógrafo como funcionário do SPHAN. Na época Oliveira não tinha um projeto definido, mas mantinha a ideia de que em algum momento deveria conhecer melhor o trabalho feito pelo fotógrafo. (HARAZIM, 2014).

Assis Horta Filho e Isnard Horta, filhos do fotógrafo, se preocupavam com a preservação do imenso acervo construído pelo pai quando o IPHAN publicou a pesquisa *A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*.²⁴⁵ A publicação relacionava o pai entre fotógrafos importantes como Marc Ferrez, Pierre Verger, Marcel Gautherot e Erich Hess. Horta andava meio esquecido, até que um encontro de interesses, nesse mesmo ano, o colocou novamente em evidência.

A publicação do IPHAN motivou os filhos de Assis Horta a procurar uma solução para a preservação do material reunido pelo pai durante décadas. Resolveram contatar o Museu do Diamante, que é vinculado ao IPHAN. Do encontro entre Lilian Oliveira e os filhos de Horta surgiu o projeto de uma grande exposição com uma panorâmica geral do trabalho do fotógrafo. Com o projeto em mãos, a diretora buscou recursos para realizá-lo. Em comum acordo, a curadoria da mostra foi entregue ao artista visual e fotógrafo, residente em Diamantina, Eustáquio Neves.²⁴⁶ (HARAZIM, 2014)

Com o material selecionado, na sua grande maioria fotografias da cidade feitas para o SPHAN, o museu contratou o designer, pesquisador e também curador belo-horizontino Guilherme Horta, que apesar do sobrenome não pertence à família, para

²⁴⁵LIMA, Francisca Helena B; MELHEM. Mônica M; CUNHA, Oscar Henrique de Brito e. *A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. In: *Cadernos de pesquisa e documentação IPHAN*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

²⁴⁶José Eustáquio Neves de Paula (Juatuba/MG, 1955). Fotógrafo autodidata. Abandonou o curso de química industrial, para se dedicar exclusivamente à paixão pela fotografia de caráter étnico-cultural. É um dos mais consagrados artistas visuais brasileiros da atualidade (NEVES, 2005). Recebeu o *Prêmio Marc Ferrez de Fotografia* da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) em 1994.

a digitalização, tratamento e impressão em grande formato das fotos que ocupariam as paredes do Museu.²⁴⁷ A mostra *Diamantina 360° – sob o olhar de Assis Horta* foi realizada entre 20 de dezembro de 2008 a 28 de março 2009. Foi a primeira vez que o público teve acesso à parte significativa do acervo de Horta. Em uma ampliação com mais de quatro metros de largura, a vista que dava nome à exposição tinha o maior destaque.

Durante a montagem da mostra de Diamantina, Guilherme Horta deparou-se com um conjunto de chapas de vidro guardadas por Horta que traziam uma série de retratos 3x4 e outras com operários, suas famílias e amigos. O pesquisador ficou fascinado pelo tamanho e pela qualidade do acervo e motivado apresentou o projeto *Assis Horta: A Democratização do retrato fotográfico através da CLT* para concorrer ao XII Prêmio *Marc Ferrez de Fotografia* da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) em 2012, do qual foi vencedor na categoria *Reflexão crítica sobre fotografia*. O divulgação do prêmio permitiu o maior conhecimento do trabalho de Horta e acabou por atrair o interesse institucional de entidades dispostas a patrocinar as próximas exposições em Ouro Preto e Brasília (KASES, 2013).

Após a boa recepção do público de Diamantina e o prêmio recebido, Guilherme fez a curadoria para a mostra *Assis Horta: A Democratização do Retrato Fotográfico através da CLT*, realizada em Ouro Preto, depois reeditada no Palácio do Planalto em Brasília, e em versão reduzida, em Tiradentes, durante o 4º *Festival de Fotografia de Tiradentes – Foto em Pauta*.

A inauguração da exposição em Ouro Preto aconteceu no dia 1º de maio, em comemoração ao Dia do Trabalho e se encerrou em 2 de junho de 2013, no Centro Cultural e Turístico do Sistema FIEMG. A mostra teve divulgação nos principais meios de comunicação do estado como a revista *Veja BH* e nos jornais *Hoje em Dia*, *O Tempo*, *Estado de Minas* e *Estado de S. Paulo*.²⁴⁸ Foram feitas também reportagens sobre a exposição nos jornais televisivos regionais *Bom Dia Minas* e *MGTV* e em

²⁴⁷ Guilherme Horta fez em 2008 a digitalização e o tratamento das imagens que fizeram parte da exposição *Diamantina 360°*. Em 2012 foi vencedor do XII Prêmio *Marc Ferrez de Fotografia* com o projeto *Assis Horta: A Democratização do retrato fotográfico através da CLT*.

²⁴⁸ *Veja BH*. Encarte direcionado ao público de Belo Horizonte e região, parte integrante da revista semanal *Veja*. Rio de Janeiro, p.4 em 01/05/2013 e p. 80-81 em 15/05/2013; Capa, p.2 e p.11 do caderno de Cultura do jornal *Hoje em Dia* em 01/05/2015. Coluna de Luiz Otávio Brandão no caderno de Cultura do jornal *Hoje em Dia*, p.11, em 06/05/2013. Belo Horizonte; Capa do jornal *O Tempo* e capa do caderno *Magazine*, p.1-2. Belo Horizonte, em 01/05/2013; Capa do jornal *O Tempo* e capa do caderno *Magazine*, p.1-2. Belo Horizonte, em 01/05/2013; Capa do jornal *Estado de Minas* e capa do caderno *Cultura*, p. 1. Belo Horizonte, em 01/05/2013; e *O Estado de S. Paulo*. Capa, p. 6, 7 e 8 do caderno *Aliás*. São Paulo, em 19/05/2013.

âmbito nacional no *Jornal da Globo*.²⁴⁹ Em todas as matérias, foram ressaltados o talento e a dedicação de Horta assim como a importância documental e a beleza do conjunto de fotografias exposto. No entanto as fotografias não receberam críticas em relação ao seu componente artístico e as referências feitas ao talento de Horta geralmente foram para ressaltar a sua perseverança em preservar seu acervo e a importância do mesmo para a memória histórica brasileira.

Devido ao sucesso da mostra em Ouro Preto, o então presidente do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, em parceria com Robson Braga Andrade, ex-presidente da Confederação Nacional da Indústria (CNI), propuseram ao Serviço Social da Indústria (SESI) e à Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG) que patrocinassem a ida da exposição para Brasília. A mostra aconteceu no Palácio do Planalto, entre os dias 9 de dezembro de 2013 e 8 de janeiro de 2014, e, por ser na capital do país e sob o governo do Partido dos Trabalhadores (PT), teve muita repercussão e destaque em jornais de grande circulação como *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*.²⁵⁰ Por serem fotografias de operários e a exposição patrocinada por instituições ligadas ao setor industrial brasileiro, mais uma vez, o viés político foi evidenciado, porém, as questões artísticas e históricas não ficaram totalmente desvalorizadas ou esquecidas. No *O Estado de S. Paulo*, o jornalista Rafael Moraes Moura escreveu:

Por pouco, ou não tão pouco assim, o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) não cumpriu o que havia prometido ao fotógrafo mineiro Assis Horta. ‘Niemeyer me dizia que ia morrer com 120 anos, lembra o amigo’. O mestre das curvas faleceu aos 104 anos, e foi velado em uma de suas obras-primas, o Palácio do Planalto. O mesmo palácio que recebe agora a exposição *Assis Horta: A Democratização do Retrato Fotográfico através da CLT*, que, de certa maneira, marca um reencontro entre esses dois companheiros que, diferenças ideológicas à parte (Niemeyer era comunista e Assis, filiado à conservadora UDN) lutaram juntos pela defesa do patrimônio histórico brasileiro.²⁵¹

A próxima exposição das fotografias de Horta fez parte do *Projeto Foto em Pauta*, dentro da programação de eventos do *4º Festival de Fotografia de Tiradentes*, entre os dias 26 e 30 de março de 2014.^{252, 253} Apesar de reduzida no número de imagens, a mostra

²⁴⁹ *Bom dia Minas* e *MGTV* são programas jornalísticos regionais da Rede Globo de Televisão. Belo Horizonte, em 01/05/2015; *Jornal da Globo* é um programa jornalístico de alcance nacional da Rede Globo de Televisão. São Paulo, em 01/05/2015.

²⁵⁰ *Jornal O Globo*. P. 6 do caderno *Prosa & Verso*. Rio de Janeiro, em 07/12/2013; *Jornal Folha de S. Paulo*. Capa do caderno *Ilustrada*. Brasília, em 02/12/2013; e *Jornal O Estado de S. Paulo*. Capa do caderno *Cultura*. São Paulo, em 09/12/2013.

²⁵¹ *Jornal O Estado de S. Paulo*. Capa do caderno *Cultura*. São Paulo, em 09/12/2013.

²⁵² *O Projeto Foto em Pauta* tem o objetivo de levar a Belo Horizonte as figuras mais relevantes da produção fotográfica brasileira. É um evento aberto ao público, sem cobrança de ingressos. A iniciativa acontece na capital mineira desde 2004 e fomenta o diálogo entre público e autores (fotoempauta.com.br).

permitiu que o realizador da quarta edição do festival, Eugênio Sávio, tivesse contato com as fotografias de Horta. Sávio havia convidado o editor Thyago Nogueira da revista *ZUM* –, uma das mais importantes publicações sobre fotografia da atualidade no Brasil, para participar do evento e juntos se impressionaram com a qualidade do trabalho exposto.²⁵⁴ Para Sávio as restrições desenvolveram em Horta uma das características, que juntamente com a habilidade com a iluminação, são das mais importantes num fotógrafo e cada vez mais rara: “Ele apresenta uma abordagem muito eficaz com as pessoas, que os faziam ficar confortáveis e seguros para fazer a foto”, diz. (LACERDA, 2013). A mostra de Tiradentes permitiu que Nogueira proporcionasse a maior oportunidade para que o trabalho do fotógrafo fosse valorizado e reconhecido nacionalmente. Dessa vez a obra de Horta pôde ser avaliada por jornalistas e críticos especializados nas questões inerentes à fotografia e seria destaque na próxima edição da principal revista especializada em fotografia do Brasil.

Na “Carta do editor” que apresenta a revista *ZUM*, de outubro de 2014, Nogueira afirma:

A história da fotografia é uma história de lacunas. Para cada nome consagrado, outros tantos ainda precisam ser descobertos ou reconhecidos. É o caso de Assis Horta, garimpado das jazidas fotográficas de Diamantina. O apuro do trabalho, a amplitude da produção e o fato de suas fotos terem sido preservadas por décadas já garantem ao mineiro de 96 anos um posto de honra nas enciclopédias de fotografia e de história social brasileiras. (*ZUM*, 2014, p. 6)

Para a reportagem foi destacada a premiada jornalista Dorrit Harazim e o resultado foi impresso em 23 páginas, entremeadas pelas magníficas fotografias de Horta.²⁵⁵ A sétima edição da revista teve lançamento em 24 de novembro de 2014 no Centro Cultural Oi Futuro, localizado na av. Afonso Pena, em Belo Horizonte. Na ocasião um orgulhoso Horta, depois de animada palestra, dava autógrafos cercado de familiares, amigos e admiradores.

A exposição mais recente, inaugurada em 15 de março de 2017, no Espaço Cultural BNDES, no Rio de Janeiro, foi intitulada *Assis Horta: Retratos* mantendo

²⁵³O *Festival de Fotografia de Tiradentes* é palco de diversas exposições, *workshops*, palestras, debates, leituras de *portfólio*, projeções de fotografias e atividades educativas voltadas para a comunidade local e turistas. O festival proporciona ao público experiências e trocas com profissionais de renome nacional e internacional, cuja produção artística é representativa no cenário da fotografia (fotoempauta.com.br/festivais).

²⁵⁴A revista *Zum* é especializada no universo da fotografia e publica textos inéditos ou pouco conhecidos de importantes fotógrafos brasileiros e estrangeiros, acompanhados de entrevistas, artigos, críticas e textos históricos. Publicada semestralmente, desde 2011, pelo Instituto Moreira Salles (IMS), a mais importante instituição do país especializada em conservação, organização e difusão de acervos de fotografia, música, literatura e iconografia. Fazem parte do acervo fotográfico do IMS mais de 800 mil imagens de fotógrafos importantes como Marc Ferrez, Marcel Gautherot, José Medeiros, Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Hans Gunter Flieg e Otto Stupakoff, entre outros.

²⁵⁵Dorrit Harazim (1943) é jornalista e documentarista brasileira nascida na Croácia. Vencedora de diversos prêmios, inclusive quatro Prêmios Esso (1984, 1988, 1994 e 1995).

referências claras à CLT como o próprio catálogo da exposição evidenciava, simulando uma carteira de trabalho. Na *vernissage* da exposição um frágil, mas feliz, Assis Horta, atualmente com 99 anos de idade, compareceu para receber as tão merecidas homenagens. Atualmente o velho fotógrafo já não concede entrevistas, ficando a cargo de seu filho Isnard a missão de ser o porta-voz junto à imprensa, apreciadores e estudiosos do trabalho do pai. As fotografias continuam impressionando os espectadores por mostrar de forma tão bela o rosto do trabalhador brasileiro das décadas de 1930/1940.

ANEXO 3 – ENTREVISTAS

3.1 Entrevista presencial com Assis Horta e Sávio Horta

Data: 24/05/2014

Local: Belo Horizonte

Cleber Soares: o senhor estudou arte alguma vez ou foi tudo por intuição?

Assis: nunca.

Cleber: nunca? Teve contato com algum artista? É... algum amigo seu era artista?

Assis: muito pouco, porque ele (não entendível)... conversava muito pouco com a gente...

Cleber: é?

Assis: é o Alkmim... é um fotógrafo antigo de Diamantina.

Cleber: um fotógrafo antigo...

Assis: é... até muito amigo meu.

Cleber: ele está vivo até hoje?

Assis: não... morreu há muitos anos. Estou com 96...

Sávio Horta: Chichico deveria ter uns 110... se estivesse vivo.

((risos))

Assis: é...

Cleber: esse fotógrafo, ele estudou fotografia?

Assis: ele tinha uma coisa interessante, ele nunca me levou no quarto escuro dele, nunca. Eu sempre quis. Eu perguntava. Ah hoje tem chapa lá secando, tal. Eu falei, ah ele não quer que vá no quarto escuro... eu não fui.

Cleber: para não aprender os segredos, talvez, dele.

Assis: é... mesmo depois de aposentado, e tal, ele nunca me levou lá no quarto escuro. Não conheço o quarto escuro dele. Interessante...

Cleber: interessante... E o senhor acabou aprendendo tudo o que o senhor sabe como?

Assis: aprendi.

Cleber:... sozinho... com as suas experiências, a coisa dava certo aqui, errado ali...

Assis: é... eu tenho um irmão... pode guardar aí.

Cleber: não... eu trouxe para o senhor [*entrega um livro*].

Assis: ah, que bom ((ri)).

Cleber: mas o... conta aí... o senhor *tava* falando... tinha um irmão...

Assis: eu comprei *o photo*... eu tinha 19 anos, e comprei... ele me levou lá para trabalhar para ele. Eu gostei muito. Eu fiquei lá uns dois anos com ele. Ele falou: ah vou te vender... eu não *tô* aguentando mais não. Eu compro. Me (inaudível) *o Photo*. Também nunca me explicou nada. Nunca falou nada comigo, como é que faz, como é que não faz... interessante. Esse senhor, eu conheci ele, eu tinha três anos de idade. Eu, ele (o filho Sávio) e meu outro filho, nós todos usamos chapéu, porque meu pai era dono de casa de chapéu, e todos os três irmãos tem chapéu...

Cleber: é? ((ri)).

Assis: ... todos temos mania de chapéu e só saímos de chapéu. Interessante. Mas a vida é muito engraçada. Eu tenho... eu... em 42, eu casei com uma moça e aí, uma moça muito simples, muito calada, muito engraçada... é aquela lá ó ((aponta para uma fotografia sobre a bancada)) *tá* vendo? Lá também ((aponta outra fotografia)) no dia em que recebi medalha, ela *tava* mais... ela *tava* doida para receber essa medalha. Aí eu, ham, se eles me convidarem eu vou. Porque eu nunca fui inimigo do Juscelino, eu fui contra a política dele. Ele *tá*va sabendo os nomes dos meus netos/filhos, com ele, tenho

sete só, vivos. Pega ali para ele ver... [*pede ao Sávio para buscar uma fotografia da família*].

Cleber: mas o... então o senhor foi aprendendo o seu trabalho... o senhor mesmo foi desenvolvendo, erra aqui acerta ali...

Assis: até um dia que eu falei com ele: ó, eu acho que vou me mudar daqui porque tá difícil *pra* mim, tirar retrato aqui, eu vou mais *pro* centro. Ele falou: ah tem um rapaz que veio aqui me alugar uma sala lá no centro da cidade (*inaudível*). Eu fui lá. Ele falou: é essa aí, são três portas. Eu falei essa tá boa. E pus os (*inaudível*) lá e funcionou.

Cleber: ficou muito tempo lá? Nessas três portas lá no centro...

Assis: foi... (*inaudível*) viaja muito, fica tudo “cancha” *pra* gente. Depois... de uma certa coisa. Eu fotografei o Amazonas, todo. Todo o território brasileiro até o Uruguai.

Cleber: nossa... carregando material pesado.

Assis: e falou com a minha mãe: Dona Dorinha a senhora não tem uma pessoa que queira trabalhar pra mim, aqui e tal. Ela falou: atrás de você (*inaudível*). ((tossindo e rindo))

Cleber: as histórias devem ser muito engraçadas, né?

Assis: aí ele foi e falou assim: como que você *chama*? Eu *chamo* Assis. Então me acompanhe. (*inaudível*) Vou te mostrar umas coisas aí. Eu tinha uma maquininha... tenho ela até hoje, minha velha amiga, né. Então, ele falou: vou pegar minha máquina. Eu trouxe uma. É melhor tirar com a minha... que você já aprende a mexer com ela. (*inaudível*) aí a vida foi assim...

Cleber: então ele acabou te ensinando a técnica?

Assis: foi um grande amigo... o Dr. Rodrigo foi um amigo...

Sávio: esse foi amigo dele...

Cleber: o chefe...

Sávio: diretor do Patrimônio Histórico que ele foi trabalhar...

Cleber: ele fundou o que virou o IPHAN depois, né?

Sávio: o pulo do gato.

Assis: fomos muito amigos sempre. E ele precisou de mim e falou com a mulher dele: me chama o Assis aqui, dia desses pra vir aqui. Eu fui (*inaudível*), me chamar na casa dele, ele doente, aí eu cheguei lá, eu e minha mulher. Chegamos lá. (*inaudível*), Descendo a escada agora (*inaudível*) uma porção de degraus, né. Ele falou: ah você veio. Ah! Eu falei que tinha de vir, tal. Conversei com ele umas quatro horas. Nós dois conversamos. Minha mulher conversando com a senhora dele. Elas foram à cozinha e faltou, o fogão à gás, faltou gás lá. Ela foi e falou assim: Assis, eu não tenho ninguém para ir lá comprar esse gás pra mim. Eu vou *pra* senhora. Eu comprei o gás e ela fez um café, tal. E o amigo *tava* lá, todo arrumado. Ele era muito... um sujeito muito direito, né. Ele foi o melhor amigo pra mim. Dizia: Assis você abriu uma amizade comigo que eu até hoje eu consigo. De fato ele. Um filho dele também ficou meu amigo, por causa do (*inaudível*) o Joaquim Pedro. É ele filmava comigo. Fazia filmagem. Eu fiz três filmagens com ele. Na minha (*inaudível*).

Cleber: o senhor também mexia com cinema?

Sávio: fez três ou quatro (*inaudível*) ... foi diretor de cenografia.

Cleber: ah que bacana!

[*sobreposição de vozes*]

Sávio: fez *O homem do corpo fechado*... qual foi pai? *O homem do corpo fechado*?

Assis: hein?

Sávio: o senhor fez... os três filmes que o senhor fez... *O padre e a moça*, *O homem do corpo fechado* e? E o outro?

Assis: *A hora e a vez de Augusto Matraca*.

Sávio: *A hora e a vez de Augusto Matraca.*

Tia: e *Sinha Moça.*

Sávio: e *Sinha Moça* pai?

Assis: hein?

Sávio: e *Sinha Moça*?

Assis: *Sinha Moça*, foi lá... e lá no (*inaudível*)

Sávio: são 4 filmes, não foram 3, viu?

Assis: foram 4 filmes, é... eu gostava muito de cinema.

Cleber: tem que fazer um registro disso tudo senão vamos perder...

Sávio: é, nos estamos fazendo...

Assis: tenho a vida deles toda filmada, desde pequeno, né... agora tá todo mundo assim né... ele é o menor... eu tenho o mais novo...

Cleber: esse é o menorzinho ((ri)).

Assis: é, tem cinquenta e tantos anos ((ri)).

Cleber: assim que é bom...

Assis: trás aquele retrato lá...

Cleber: ... quando as pessoas voltavam depois de terem feito os 3x4, e vinham com aquelas poses, que eu sei que o senhor dirigia, mas tinha também aquele olhar, que as pessoas tinham, tinha o jeito, tinha aquela história do botão que o senhor fala, a mão dele...

Assis: é...

Sávio: faltou (*inaudível*).

Cleber: é...

Assis: (*inaudível*) aqui em casa. O sujeito foi tirar o retrato lá e falou pra mim: ó, eu podia usar o chapéu do senhor, usar o paletó, usar a gravata? Pode. (*inaudível*) ele tinha 17 ou 18 anos, moço, né? Eu vesti ele com a minha roupa e tirei o retrato. E faltou um botão aqui. Ele foi e segurou a roupa e puxou... e então (*inaudível*).

Cleber: ficou uma foto... e o olho dele, o jeito, a... o senhor passava ali uma dignidade...

Assis: é isso mesmo.

Cleber: ... não é? Uma dignidade impressionante.

Assis: ah... esses retratos, os meus...

Cleber: obrigado. Conheço esse da internet. Muito bacana. Muito bonito.

Assis:... esse foi um serviço que o próprio presidente da República me incumbiu. Me chamou lá. Eu fui lá. Cheguei lá e não deixaram eu entrar. Ué, como é que o presidente me chama aqui, eu venho e não deixam eu entrar? O rapaz falou: o senhor vai falar com o rapaz da portaria de onde ele está que o senhor é o... é o médico dele... eu fui. Eu *tava* arrumadinho, né? Gravatinha e tal. Ele falou. Ó, eu sou o médico dele, como eu não posso ver ele? Ah é isso mesmo. Ele já estava descendo a escada pra me ver. Foi... ótimo... uma pessoa, muito. Ele ficou impressionado de tirar esse retrato aqui.

Cleber: esse é o convite da expo... aqui todo mundo ficou sabendo, inclusive eu, porque saiu no jornal.

Assis: esse retrato aqui ó... o primeiro que eu tirei... aqui ((aponta foto no catálogo da exposição)).

Cleber: muito bom.

Assis: ele falou, eu faço isso há muitos anos...

Cleber: [*mostra o convite da exposição*]. O do botão é esse...

Assis: é esse.

Cleber: impressionante! Essa foto aqui...

Sávio: lindona!

Assis: meu chapéu, meu paletó, gravata ... bem interessante.

Cleber: eu li também que o senhor fez várias das festas populares...

Assis: ah! Eu tenho... tudo, de Diamantina eu tenho tudo que você pode pensar (*inaudível*) eu tenho feito.

Cleber: que bacana... e como o senhor chegou na conclusão que ia guardar tudo? Porque na maioria das pessoas, né. Acho que é natural, é que ela vá jogando num canto, a coisa estraga, joga fora.

Assis: engraçado, isso não aconteceu, lá em Diamantina, não. Quando eles me viam, não falavam nada comigo (*inaudível*) tirar retrato. Eu tirava o retrato e eles iam lá e pediam pra ver, e compravam, realmente. Eu vendia meus retratos todos. Era muito bom porque aí começou a melhorar, financeiramente. Era muito bom.

Cleber: que bom, né?

Assis: a vida pra mim foi sempre muito boa. Fui um cara muito feliz. Tudo (*inaudível*).

Cleber: e o senhor se sente um artista?

Assis: hein?

Cleber: o senhor se sente, se acha um artista? O que o senhor pensa disso?

Assis: não.

Cleber: como o senhor vê o seu trabalho?

Assis: eu fiz... esse rapaz viu aqui em casa e falou comigo: aí eu queria levar umas chapas para fazer lá (*inaudível*) naquela prateleira tem 6 mil chapas só desse pessoal...

Sávio: o negócio foi o seguinte. O Guilherme Horta, um pesquisador de fotografia, e ele tem um estúdio, sabe? E quando o pai foi fazer uma exposição para o patrimônio, para o IPHAN, lá em Diamantina, pros setenta anos do IPHAN – lá de Diamantina ele foi um dos primeiros funcionários do IPHAN, lá de Diamantina – então esse rapaz fez as fotos do papai através de um cara lá de Diamantina, é a esposa dele que dirige o museu de lá. Então o Guilherme Horta viu isso, fez pra ele, eu quero conhecer seu Assis e tal. Veio aqui em casa, tal. Perguntou ao papai sobre esse trabalho e porque de ele tinha tirado muita chapa 3x4 em 1943.

Cleber: que coincidia com a CLT.

Sávio: coincidia com a CLT. Por causa das carteiras de trabalho, que o Getúlio Vargas exigia que fosse fotografado todo mundo, né. Então ele... ele...

Cleber: ele teve a ideia de fazer o...

Sávio: ((clic com os dedos)) Democratização da fotografia pela CLT. Ele foi fez essa pesquisa. Fez um histórico, apresentou num concurso nacional de fotografia e ganhou... pela pesquisa. E o trabalho que ele fez ficou muito bem montado, com as foto dele – que as fotos não são dele, ele pesquisador de fotografia.

Cleber: as fotos são do seu Assis ((risos))

Sávio: é, ele virou o tutor da exposição e tal. Ele ganhou o prêmio. O maior prêmio em fotografia, nacional.

Cleber: eu comecei a ler sobre fotografia, arte e tal. E quando vi as suas fotos, eu achei interessante, porque eu pensei assim, como é que a gente separa o que é arte do que não é arte? A sua fotografia, para muitas pessoas é arte...

Assis: é arte. A maioria sempre fala... ah isso assim... (*inaudível*) limpinho, barba feita, e o cara (*inaudível*).

Cleber: mas o que o senhor acha? O senhor fez uma fotografia que é... pode ser considerada arte?

Assis: pode!

Cleber: o senhor acha que sim.

Assis: pode (*inaudível*) eu fotografei no Amazonas (*inaudível*) mandou filmar as cidades, ele deu o nome das cidades, e eu fui (*inaudível*) no Amazonas a casinha era assim e o negócio lá (*inaudível*) é muito interessante.

Cleber: o senhor teve aquela vida que, digamos assim, cheia de aventuras.

Assis: ah, sempre foi, sempre foi.

Cleber: uma vida de aventuras e as coisas deram certo, ainda bem.

Assis: o que é isso aqui? [*mostrando o notebook sobre a mesa*].

Cleber: então o que eu *tava* falando com o senhor. Me interessou muito o seu trabalho, é que mesmo naquela exposição que estava em Brasília, eles deram muito é... ressaltaram muito o lado documental da coisa, só que eu já *tava* vendo as suas fotos pelo lado mais artístico mesmo que é diferente.

Assis: é.

Assis: eu aprendi fotografia muito depressa. O *seu* Werneck... ele chegou em Diamantina eu tinha 9 anos e olhou pra mim e disse: como é que você chama? Eu chamo Assis. Ele (*inaudível*) vai tirar um retrato meu. Retrato? Com o quê que eu vou tirar? Eu não sabia o que era retrato. E foi e pegou a máquina dele, colou a chapa e me deu para puxar o chassi e bater. Só bater. Ele ficou na minha frente lá e eu bati mas a chapa não ficou toda aberta, não puxei todo o chassi, a tampa. Então eu tenho o retrato até hoje aí. ((risos)) Tem uns... ah uns 70 e tantos, 90 anos... muito interessante. Foi o primeiro trabalho dele... que eu fiz com ele. Ele ficou entusiasmado comigo. Eu aprendi fotografia com ele. Esse fotógrafo antigo... não tinha nenhum... nunca me cobrou por fotografia. No dia em que eu casei, eu trouxe/levei minha máquina, levei seis/doze chassis carregados. Eu falei: é para o senhor tirar pra mim. O senhor quer... Não, o senhor vai tirando, eu vou arrumando as (*inaudível*) tirei tudo. Interessante.

Cleber: o senhor, por exemplo, é... trabalhando direto com fotografia, criou todos os filhos... viveu com o dinheiro da fotografia

Assis: é, da fotografia.

Sávio: e tinha o emprego do Patrimônio Histórico também. E essa parte da fotografia ele fez o tombamento da cidade de Diamantina para ao Patrimônio Histórico. Tirava foto das casas todas [*sobreposição de falas*] foi até ameaçado de morte.

Cleber: imagino.

Assis: eu fotografei (*inaudível*) de cada contrato (*inaudível*) um colosso de chapa. Tudo do século XVIII. Eu tirava tudo com... eu tenho várias lentes, eu trocava... mais ângulo, menos ângulo... fui tirando.

Cleber: e essas decisões que o senhor fica falando “mais ângulo, menos ângulo” era *pra* foto ficar mais bonita... [barulho] o que o senhor achava?

Assis: (*inaudível*) [barulho].

Sávio: [barulho] tinha os detalhes...

Cleber: tinha detalhes obrigatórios.

Sávio: [barulho] detalhes que tinha de manter. Se fosse fazer uma reforma na casa tinha de manter a fachada tudo no lugar.

Cleber: mas, eu vi uma outra foto dele, que tem um cara lá no telhado, um cara consertando, talvez, o telhado. O senhor *tá* lembrado dessa foto?

Assis: *tô*.

Cleber: eu fiquei impressionado, que eu não sei qual...

Assis: a minha roupa rasgou lá em cima, minha calça rasgou...

Cleber: rasgou? ((ri))

Assis: eu *tava* com ela rasgada lá. ((ri))

Cleber: e... mas eu vi, eu não sei porque ele fotografou aquela pessoa no telhado, mas tinha todo um casario, então ficou, no primeiro plano, uma coisa mais escura, e o casario todo lá no fundo.

Assis: é ficou.

Cleber: aquilo foi intencional? O senhor queria mesmo aquele...

Assis: não. Foi coincidência.

Cleber: foi uma coincidência?

Assis: foi coincidência. Eu gozado. Assim, de olhar assim... eu falava: ah gente isso aqui deve *tá* bom. Na hora que der sol, eu voltava outra vez lá e então aí tirava. Nunca deixei de tirar retrato. Nunca.

Sávio: a vida inteira ele andou com a máquina dele dependurada.

Assis: muito bom.

Sávio: no pescoço.

Assis: é uma coisa que distrai muito. E a gente fica distraído também, né.

Cleber: eu *tô* começando a andar com minha máquina pendurada agora.

Assis: eu filmei muito também, sabe? (*inaudível*) eu fui diretor de quatro filmes de longa metragem. Eu trabalhava (*inaudível*) tem que fazer e tal e ele gostava daquelas coisas e (*inaudível*) não posso...

Sávio: ele trabalhava na condução de cenografia, da cena, onde ia ser a cena.

Cleber: ele registrava a cena com foto?

Sávio: paisagem.

Cleber: o que hoje chamam de foto de *still*? É quando o fotografo, tem uma cena rolando, e aí ele vai fotografa a cena, que se tiver que fazer de novo ou...

Sávio: não, naquela época não tinha isso não. Era uma vez só.

Cleber: mandava ver.

Sávio: não tinha verba pra ficar gravando muito.

Assis: eu usei chapa de vidro. Eu tenho 70 mil chapas de vidro. Essa semana eu tô acabando de mexer com elas.

Cleber: o senhor ainda fica lá... organizando.

Assis: fico.

Sávio: todo dia... tem as recordações.

Assis: todas as épocas, interessante. [*levanta rapidamente e vai saindo da sala*]

Sávio: onde o senhor vai?

Assis: pode ficar aí.

Sávio: onde o senhor vai pai?

Assis: aqui...

Cleber: foi pegar um retrato.

Assis: [*volta com uma fotografia emoldurada*] vê isso.

Cleber: ah... a família inteira, né?

Assis: é?

Cleber: é isso aí?

Assis: já morreram três. Esse não... (*inaudível*) *tão* vivos.

Cleber: é a vida, é a vida.

Assis: é a vida.

Sávio: ele perdeu três filhos, um neto e uma bisneta.

Assis: os nomes dos filhos... todos com nomes... *pra* formar outro nome. Interessante. *perai* que eu vou pegar...

Sávio: *perai* que eu vou pegar... [*se levanta para pegar outra fotografia*].

Assis: tá pendurado ali... traz ali...

Cleber: mas é isso... ainda bem que o senhor tem uma vida longa, saudável e com muita história *pra* conta.

Assis: já vem... deve estar sujo. [*Sávio traz o retrato*]

Cleber: essa é da família.

Assis: esse é... os nomes dos meus filhos, primeiro nome, eu chamo... minha mulher Maria... eu chamo Assis... eu pus o nome de acordo com ele...

Cleber: ah, que bacana!

Assis: era uma mulher, um homem, uma mulher, um homem...

Cleber: que bonito.

Sávio: é um acróstico, né.

Cleber: é? Muito bacana.

Assis: interessante, né?

Cleber: muito interessante. Parabéns pela família que o senhor tem.

Assis: ah, obrigado.

Cleber: fico feliz em saber que o senhor *tá* saudável.

Assis: graças a Deus.

Cleber: animado agora com novos projetos...né?

Assis: é muito animado... sou muito animado pra essas coisas.

Cleber: que bom... que continue assim.

Assis: (*inaudível*) graças a deus.

Cleber: e outros fotógrafos, por exemplo? O senhor conhece... ou que trabalhem... fotógrafos famosos. O senhor conhece algum?

Assis: ah, eu conheço muito...

Sávio: aqui... aqui em Belo Horizonte o senhor conhece aquele que teve aqui em casa também... aquele, como é que ele chama?

Assis: quem?

Sávio: aquele fotógrafo que teve aqui em casa também... eu até comprei uma foto na mão dele, de Belo Horizonte. Aquele que tem aquelas fotos lá perto do Pedro Cine Photo. Naquela galeria que desce no estacionamento, tem umas fotos dele pra vender lá, como é que ele chama? Um fotógrafo de Belo Horizonte, antigo também, deve ter uns oitenta e poucos anos hoje...

Cleber: e ele faz fotos...

Sávio:... oitenta anos. Ele tem muita foto antiga de Belo Horizonte. E onde ele manda revelar as chapas de vidro que ele compra (*inaudível*) no Pedro Cine Photo, que é do Pedro. Pedro morreu mas, o irmão dele né, *seu* João ficou, né pai?

Cleber: até hoje eles revelam... vidro?

Sávio: eles revelam.

Cleber: interessante.

Sávio: lá no Pedro Cine Photo eles revelam. Tem um outro cara da galeria do (*inaudível*) ele revela. Ele revelava (falando do pai) mas não dá mais pra mexer com química...

Cleber: sem dúvida.

Sávio: é uma mistura de química, tem ácido, tem, né? Várias misturas e hoje é prejudicial pra ele.

Cleber: é sem dúvida.

Sávio: ele tem um laboratório todo aqui, montado lá embaixo. Mas hoje ele já não mexe mais. Tem, tem reclamado, tem (*inaudível*).

Cleber: vocês moraram em Diamantina muito tempo ou sempre teve casa aqui...

Sávio: não... nós nascemos... todos nós nascemos lá em Diamantina.

Assis: é.

Sávio: todo nós nascemos lá em Diamantina. Eu vim, sou o caçula, com 7 anos de idade *pra* cá, mas meus irmãos mais velhos já estavam em Belo Horizonte.

Cleber: mais aí ele ficou lá e vocês vieram... aquela coisa de adolescente.

Sávio: não... quando ele veio é que eu vim com ele. Eu e mais duas irmãs viemos depois, junto com ele... e o resto já tinha vindo... *pra* Belo Horizonte para estudar,

trabalhar e tal. Né? Ele tem filha formada em letras... a outra formada em letras, a outra em geografia, ciências sociais, eu sou formado em administração.

Cleber: então vocês, na família mesmo, tem alguém que possa fazer todo o levantamento da história dele pra que...

Sávio: eu e meu irmão, eu e mais dois irmãos, a gente tá fazendo...

Cleber: um levantamento. [*vozes sobrepostas*].

Assis: nada é igual ao outro. Nada. Fotografia, ah (*inaudível*) tudo diferente dessa. Interessante.

Cleber: a gente vê muito ... as pessoas cansadas do trabalho que faz, né? Louco pra aposentar, né?

Sávio: ele se aposentou mas ainda trabalhou um bom tempo depois, depois de aposentado.

Assis: é eu trabalhei muito mais... mas não era demais não. (*inaudível*)

Cleber: sempre gostou do que *tava* fazendo. É, talvez o segredo seja esse. Nem todo mundo tem a sorte de...

Sávio: ele nunca se deu bem financeiramente com fotografia, mas ele criou a gente com fotografia e com o trabalho dele como funcionário público.

Cleber: funcionário público? No IPHAN?

Sávio: Trabalhava meio horário... tinha o Photo. Meus irmãos ajudavam lá, trabalhavam no Photo. Quando ele não *tava*, mas ele não (*inaudível*) hoje em dia...

Assis: eu sei o que fiz, eu sei quando é que foi... o que que aconteceu no dia. Engraçado.

Sávio: a memória dele fotográfica, é impressionante. Pega uma chapa de vidro... você não conhece ninguém...

Assis: a é...

Sávio: pra tirar mancha... ele sabe que tá ali.

Assis: (*inaudível*) porque, tinha que ir lá na Alemanha comprar ou então lá no Rio.

Sávio: a Alemanha mandavam pra ele pelo correio.

Assis: é a razão que eu tenho... muito cuidado com fotografia por causa disso. Eu nunca quebrei uma chapa. De cair da minha mão e ainda quebrar, não, nunca. Isso é muito engraçado.

Sávio: mais no transporte, daqui pra ali, muda daqui pra ali que aí acaba quebrando algumas chapas. Você já viu chapa de vidro?

Cleber: coincidentemente, quando eu *tava* lá na universidade fazendo a graduação, vinte anos atrás lá, eu fui monitor no audiovisual da Escola de Belas Artes e lá... tinha muitos negativos de vidro.

Sávio: no Pedro Cine Photo aqui, se você tiver curiosidade, ele te mostra o laboratório lá.

Assis: se der vontade de fazer, você deve fazer... eu faço. Deu vontade de tirar um retrato aqui, eu vinha, tirava um. Não dava, voltava tirava outro. Até eu tirar como eu queria. É... Não existe mais...

Sávio: é sensibilidade que ele tem pra esse tipo de coisa.

Cleber: pois é ...

Sávio: que ele tinha, né? Agora não...

Assis: o Patrimônio pagava as chapas pra mim, eu tirava o retrato e mandava as chapas pra eles... não fazia cópia, mandava a chapa. Um dia o rapaz lá (*inaudível*) vocês não mandam mais chapa. Vocês (*inaudível*) é um peso danado aqui e não tem onde colocar. Então eu vou apanhar elas aí. Eu fui lá e apanhei tudo.

Cleber: que bom.

Assis: muito bom.

Cleber: a gente sabe né? Se ficasse lá...

Sávio: sem intenção nenhuma “esse guardado”. Foi sem intenção de fazer mesmo.

Assis: é.

Sávio: ele, não foi intencional, guardar pra... nunca quis jogar fora o trabalho dele. E ele já comprou foto também com... de porteira fechada, então ele tem um arquivo fotográfico de Diamantina antes até dele nascer.

Cleber: que veio junto.

Sávio: que veio junto. Comprou o Photo fechado, com todas as chapas e ((tosse)) que já tinha tirado, entendeu?

Cleber: sim.

Sávio: então tem um acervo muito grande, de até antes dele nascer, de 1918. Tem chapas de antes disso.

Cleber: é, que bom. E a gente sabe que muita coisa se perde porque o próprio estado não tem interesse ou a cultura mesmo de guardar.

Sávio: é. Até a gente... [*sobreposição de vozes*].

Assis: todas as chapas que eu tirei eu guardei...

Sávio: pra comprar isso dele talvez pra um arquivo...

Assis: eu... sujeito fala assim ó [*vozes sobrepostas*].

Sávio: quem dera... quem dera fosse o Estado mas [*vozes sobrepostas*].

Assis: (*inaudível*) eu tirava duas horas (*inaudível*). Não... pode tirar mais, aí eu vou tirando. Como você quer então? Já tirei uns cinco (*inaudível*) tirava cinco, tal. Ele escolhia sempre as duas que eu tinha tirado. Interessante, aconteceu muito isso.

Cleber: tem acontecido com... até com bibliotecas, que a pessoa quando quer doar, porque vender, sabe como é né? Até para doar tem de pensar pra quem, né?

Assis: é. Isso mesmo.

Cleber: acaba indo pra instituições, aí você vai ter que ver com muito jeito como é que vai ser feito isso. É realmente um... é uma coisa complicada.

Assis: é difícil cuidar, né?

Sávio: tem um trabalho né? Tem um trabalho sério...

Assis: [*vozes sobrepostas*] todo mundo (*inaudível*).

Sávio: [*vozes sobrepostas*] não é... herança do trabalho dele, né cara?

Assis: (*inaudível*) escolhe e leva as chapas. Depois chegando lá ele escolhe (*inaudível*).

Cleber: aí ele devolve a chapa.

Assis: ah, devolve. Traz tudo pra cá.

Cleber: isso aí.

Assis: ele fica impressionado. Quando falta uma... eu falei: olha veio uma a menos ((ri))

Cleber: ((risos)).

Assis: ah, uma a minha menina quebrou... e tal...

Cleber: ai meu Deus do céu...

Assis: fotografia distrai demais.

Cleber: é igual... pintura também, né?

Assis: é.

Cleber: bonito demais.

Assis: a máquina, o tripé, carreguei isso... um monte nas costas.

Cleber: e a história do carneiro?

Assis: carneiro... era carneirinho ((risos)) era...

Sávio: a charrete tá aí, até hoje.

Cleber: é, eu vi no vídeo. Eu mandei para um amigo meu... que também gosta muito de fotografia.

Assis: [*se levanta e sai da sala*].

Cleber: ele mandou a resposta pra mim assim: fiquei emocionado. Com a história dele... entendeu? Porque é bonita mesmo.

Sávio: é.

Cleber: a função da arte é isso: emocionar a pessoa.

Sávio: é. A arte... tem de ter uma sensibilidade.

Cleber: não é qualquer um.

Assis: [retorna para a sala trazendo a fotografia emoldurada de crianças na charrete puxada pelo carneiro].

Cleber: é, essa foto eu conheço ((ri)) muito legal. Olha a cara dessas crianças...

Sávio: é.

Assis: todos satisfeitos.

Cleber: é.

Assis: tão comendo uma laranja. Essa tirou o sapato.

Cleber: é, tá lindo.

Assis: peguei natural.

Cleber: é... 1950, não é?

Assis: é... eu tenho a coisa até hoje... essa tem setenta e tantos anos.

Cleber: ((risos)).

Assis: essa aqui está com 72 anos... essa aqui. Esse... fez 70 anos na semana mas morreu, ano retrasado. Aqui vive essa, essa e esse. Esse e esse morreram. Essa foi casada... uns seis anos... essa aqui, chamava Rosileia. Ela (*inaudível*) era uma menina com disposição pra me acompanhar.

Cleber: muito bacana, muito bonito.

Assis: é.

Cleber: teve a história também que... o senhor tropeçou e as crianças ficaram rindo...

Assis: é.

Cleber: não tem essa história?

Assis: é.

Cleber: que o senhor foi fotografar um bando de crianças...

Assis: hã.

Cleber:... aí tropeçou... todo mundo: ha ha ha.

Assis: quando eu caí... eu caí mesmo durante o... eu apertando a trave, eu caí, todos riram. Quarenta meninos lá.

Cleber: ficou muito bom, ficou muito bom.

Assis: interessante. Raro isso.

Cleber: é ((ri)).

Assis: eu tenho o retrato aí.

Cleber: é. São histórias muito bacanas.

Assis: ó o meninozinho tocando violão do lado dele aí. Deixa eu ver... essa chapa tá estragada toda. *Cê tá vendo aí...*

Cleber: é... mas até isso dá um clima totalmente... né?

Assis: é.

Sávio: *cê vê como que o preto e branco... como é que faz... como seria a arte (inaudível)*

Cleber: é... mas você vai ver que tem a composição... não é uma foto qualquer.

Sávio: não, pois é... mas eu tô falando o seguinte... era uma foto só, totalmente só.

Cleber: é.

Sávio: o papel era caro, fazer a cópia era caro... fazer a chapa era cara. (*inaudível*) o negócio (*inaudível*).

Cleber: é.

Sávio: é distinto, né? De sensibilidade de fazer a coisa, entendeu?

Cleber: muito bonito também.

Assis: é interessante ((tosse)).

Cleber: o menininho provavelmente não consegue ficar parado, né? Deu aquela... Ele tinha que ficar parado, né? Ele tinha que ficar bem parado... pra foto ficar boa. Muito bonito.

Assis: é.

Cleber: o trabalho do senhor é lindo.

Assis: não, são os momentos que me *inspiram*, né? ((ri)) Ali eu tenho a mais velha com a minha esposa [*aponta para um retrato*].

Cleber: ah. Muito bacana.

Assis: chega ali e olha o retrato (se referindo ao retrato feito por Chichico Alkmim).

Cleber: [*se levanta para ver o retrato*]. Muito bonito!

Assis: viveu comigo setenta anos.

Cleber: [*volta a se sentar*] seu Assis eu não vou cansar o senhor não... foi um prazer te conhecer.

Sávio: não... você quer ir lá embaixo ver uma chapas? Uns...

Cleber: ué... mas...

Sávio: vamos lá? Vamos lá pai? Vamos mostrar os arquivos pra ele, as chapas...

Assis: mas [*aponta a cozinha*].

Cleber: não vai cansar ele?

Sávio: vamos lá embaixo?

Assis: ah [*se levanta*].

Cleber: não vai cansar ele?

Sávio: não... vai não.

Assis: vamos.

* * * * *

3. 2. Entrevistas por e-mail com o Isnard Horta (filho de Assis Horta)

E-mail com perguntas - 09/06/2016

1. *Em termos cronológicos, como se deram os fatos em relação ao começo da prestação de serviço de seu Assis ao SPHAN? Em que ano e em que condições isso ocorreu?*
2. *Depois de certo tempo, seu Assis foi contratado como funcionário do SPHAN. Em que ano isso aconteceu? Foi a partir dessa data que seu pai teve oficializada a contratação pelo SPHAN?*
3. *Sabemos que para o tombamento de Diamantina, vários esforços foram feitos. Além do Dr. Rodrigo, seu pai teve contato com mais alguém vinculado ao SPHAN? Havia uma equipe que coordenava esse trabalho no Rio ou em Diamantina? Seu pai se reportava a alguém em especial? Temos como saber nomes e funções dessas pessoas?*
4. *Existia algum tipo de norma ou regra para que fossem feitos os registros fotográficos que levaram ao tombamento da cidade? O SPHAN solicitava fotografias a partir de um cronograma de ações ou seu Assis tinha liberdade de agir de acordo com a sua intuição? O SPHAN tinha algum tipo de regulamento ou manual direcionando o feito das fotografias da cidade?*
5. *Havia um projeto com mapeamento de áreas para o levantamento fotográfico feito pelo seu Assis? Como eram enviadas as imagens para o IPHAN? Havia uma pré-seleção dessas imagens? Se sim, quem a fazia?*
6. *Havia um escritório do SPHAN em Diamantina? Se sim, quais pessoas coordenavam esse trabalho na cidade?*
7. *Você conhece alguma história do período em que seu pai trabalhou para o Dr. Rodrigo? Causos que seu Assis tenha contato que envolvam os dois ou talvez, outras figuras que trabalhavam para o SPHAN? Teve algum outro fotógrafo fazendo esse trabalho com ele? Algum do Rio, BH ou de outro local?*
8. *Você sabe se alguém do SPHAN chegou a ver as fotografias de operários feitos pelo seu pai? Se sim, conhece algum tipo de comentário feito sobre elas?*
9. *Você sabe se seu pai tinha acesso a revistas como O Cruzeiro, ou A Cigarra ou outra publicação com fotografias que pudessem tê-lo inspirado? Você acha possível que ele tenha tido alguma influência visual que o tenha influenciado a fazer os retratos de estúdio na década de 1940? Não falo daquelas fotografias mais tradicionais (também muito bonitas) com inspiração nas fotos de Chichico Alkimim ou em outros fotógrafos da região. Falo daquelas fotos mais expressivas como a do jovem negro que ilustrou o cartaz do documentário do Jorge Bodanski. Ou a foto daquela moça que na revista Zum é comparada à pintura "Menina" do Guignard. Ele chegou a comentar com você a respeito de alguma coisa desse tipo?*

10. Seria possível seu pai ter conhecido o pintor Guignard? Ou algum outro pintor da época? Ele tinha algum interesse nesse tipo de arte?

11. E o cinema? É possível que ele tenha sofrido alguma influência do cinema da época? Quando ele viajava pra comprar material no Rio ele frequentava o cinema? Ele trazia revistas ilustradas ou com fotos da capital? Havia cinema em Diamantina na década de 1940? Seria importante saber da cultura visual dele na época.

E-mail com resposta - 14/06/2016

Vamos por partes, certo? Estou levantando as informações para lhe enviar em seguida. Terei também que bater uns papos com ele, tentando recuperar sua memória.

E-mail com respostas - 28/07/2016

1 - O início se deu em 1937, quando Rodrigo esteve em Diamantina e se hospedou no Grande Hotel, de propriedade da mãe de Assis (dona Dorinha, viúva). Este já trabalhava como fotógrafo, e, como Rodrigo procurava alguém na cidade para executar levantamentos para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Assis foi prontamente indicado pela própria mãe.

De 1937 a 1945, Assis executou, *pro-labore*, para o SPHAN trabalhos de inventário fotográfico, levantamento de plantas e dados históricos destinados ao registro e tombamento de bens culturais no estado de Minas Gerais. Acompanhamento de obras de reformas e de novas construções por meio de fotografias e croquis.

2 - Em 03/11/1945, Assis foi admitido no SPHAN, por meio da Portaria nº 33 assinada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, na função de Artífice. Em 1946, a designação do Serviço passou a ser Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN).

3 - No início do Patrimônio (assim Assis se referia ao Serviço, depois, Diretoria e, finalmente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Assis recebia orientações diretamente de Rodrigo. Naquela época, o Patrimônio funcionava muito precariamente; era tudo muito novo.

Não havia equipe formada para cada estado. Assis também era novato em matéria de levantamento fotográfico para aquela finalidade. Celso Werneck Tavares Machado – projetista, construtor e fotógrafo, com quem Assis trabalhou de 1936 a 1939 – o ajudou, no início, e também prestou serviços para o SPHAN.

Assis se reportava também a Judith Martins, secretária de Rodrigo, que se tornou, posteriormente, pesquisadora do SPHAN.

No escritório de Diamantina, havia um advogado – João Brandão Costa – que era formalmente o responsável pelo escritório local; foi designado para o SPHAN, provavelmente, em 1941. Os trabalhos de campo, porém, eram realizados por Assis; os aspectos jurídicos, a burocracia e correspondência formal, por Costa.

4 - Não, não havia norma ou regra para os registros fotográficos. No início, o próprio Rodrigo orientava como deveriam ser as fotos, fossem de conjuntos urbanos, prédios particulares, prédios públicos ou igrejas, interiores e detalhes. Em função das fotos que eram enviadas ao Patrimônio, novas solicitações de complementação retornavam, segundo as orientações de outros técnicos do SPHAN.

Sua intuição contava muito. Como já trabalhava com Werneck, já tinha alguma experiência em fotografar cenários urbanos e obras. Em 1948, foi publicada uma portaria pelo Patrimônio com instruções para fotografias de valor artístico e histórico; embora genérica, foi uma primeira orientação formal.

5 - Assis sempre registrou tudo que fazia. Assim, foi completando o mapeamento das fotos individuais – edificações de interesse para tombamento individual. Como havia pouco tempo para o tombamento do conjunto urbano da cidade, Assis propôs um perímetro para a área a ser tombada, que foi sendo ajustado com técnicos do patrimônio. Creio que para Assis também foi um aprendizado permanente.

Assis enviava, em geral, cópias das fotos. Em alguns casos foram enviados originais. Creio que, pelo jeito de ser de Assis, as remessas deveriam ser muito mais numerosas que as encomendas. Oficialmente, o arquivo central do IPHAN possui poucas fotos com autoria identificada para Assis, segundo levantamento realizado pelo setor de documentação do IPHAN. Mas pelo que ele sempre dizia, ele enviava muito material. A partir da criação da coordenadoria regional, a maior parte das fotos que acompanhavam documentos e correspondências eram enviadas para Belo Horizonte.

6 - Sylvio de Vasconcellos exerceu o cargo de chefe do 3º Distrito, em Minas Gerais, do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a partir de 1939 ou 1940. Ele passou a coordenar os trabalhos.

O advogado João Brandão Costa foi designado, provavelmente em 1941, para o SPHAN em Diamantina, ficando responsável pelo escritório local e encarregado das atividades burocráticas do órgão na cidade. Assis Horta, já prestava serviços ao SPHAN e passou a trabalhar com Costa até sua aposentadoria (dele Assis).

João Costa era também professor no Colégio Diamantinense (masculino) e no Colégio N. S. das Dores (feminino). Não se interessava por fotografia. Posteriormente, final da década de 1960, foi designado Diretor do Museu do Diamante.

Tanto Rodrigo quanto Sylvio, independentemente da correspondência oficial (e, creio, sem conhecimento de outras pessoas do Patrimônio), correspondiam com Assis, inclusive trocando informações sobre trabalhos, de forma mais coloquial.

Todos os funcionários ou contratados pelo Patrimônio que iam a serviço (ou mesmo a passeio) a Diamantina, tinham a indicação de Assis como referência na cidade e arredores. Isso ocorria também com outros pesquisadores que lá chegavam, como, p. ex., Curt Lange.

7 - Assis manteve sempre boas relações com Rodrigo. Este não viajava muito. Foi poucas vezes a Diamantina. Assis ia com mais frequência ao Rio, não apenas para tratar do IPHAN, mas, sobretudo, para adquirir material fotográfico. Sempre visitava Rodrigo no trabalho e em casa. Os casais, Assis/Maria e Rodrigo/Graciema, mantinham relacionamento de amizade.

Um fato que Assis relembra muito – embora triste – foi a última visita que ele e a esposa fizeram ao casal Andrade, no Rio. Foi em 1969. Rodrigo já não era mais diretor do IPHAN, Assis já se aposentara e morava em BH. Ficaram horas em boa conversa. Ao retornarem ao hotel, ele e a esposa receberam a notícia, pela própria Graciema, da morte de Rodrigo.

Outra figura com que Assis tinha contatos quando ia ao Rio era o chefe do arquivo do Patrimônio – Carlos Drummond –, que anteriormente tinha sido chefe de gabinete de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde do governo Vargas. A relação com Drummond deve ter sido também intensa, pois em uma viagem ao Rio,

encontraram-se na calçada. Assis lhe apresentou a filha mais velha: “Ah! – disse o poeta – então foi para essa aí que lhe enviei um poema quando ela nasceu?”

Certa vez, Drummond, responsável pelo arquivo do Patrimônio, teria reclamado de Assis por lhe mandar muito material para o arquivo central.

A secretária de Rodrigo, Judith Martins, esteve algumas vezes em Diamantina. Em uma dessas viagens, para inventariar os bens do Museu do Diamante – Assis teve a responsabilidade de fazer a primeira organização e aquisição de bens para o museu, sob coordenação de Rodrigo e Sylvio Vasconcellos. Ficaram amigos, Judith e Assis. Ela é madrinha de um dos filhos de Assis.

Outros fotógrafos importantes, contratados pelo SPHAN, estiveram em Diamantina e mantiveram contato com Assis, especialmente Erich Hess.

8 - As pessoas com quem tenho algum contato no IPHAN são: Mônica Melhem (do COPDOC/IPHAN), que coordenou um caderno de pesquisa sobre os fotógrafos da instituição. Não a conheço pessoalmente; Brenda Coelho (doutoranda na UNIRIO) que está realizando pesquisa sobre fotografias e obras de restauração do IPHAN, interessada nos trabalhos fotográficos de Assis, especialmente sobre operários nas obras; Márcia Chuva, pesquisadora do IPHAN e orientadora de Brenda. Essas duas estiveram com meu pai em BH, neste ano. Todas conhecem retratos de operários – pelo menos por meio de catálogos de exposições –, além, naturalmente, dos trabalhos para o próprio IPHAN. Se lhe interessar, posso lhe passar os contatos.

9 - Sim, sempre teve acesso a essas revistas mais antigas, e, depois, à Manchete (década de 50). Além disso, os materiais fotográficos, com seus catálogos e propagandas, eram sempre ilustrados com fotografias. Os mais antigos eram franceses – lembro-me bem do exemplar do *Annuaire Générale de Photographie*, de 1899, com fotos em P&B belíssimas – depois, americanos, com predominância da Kodak.

Difícil dizer com segurança sobre influências. É possível. Ele sempre foi muito curioso e experimentador. Embora seu talento tenha sido direcionado para fotografia, gostava – e ainda gosta - de arte: pintura, desenho, escultura, cinema, teatro. Experimentou um pouco de cada, ainda que não tenha tido qualquer instrução formal.

Como trabalhava para o Patrimônio, era ele que acompanhava intelectuais e artistas que visitavam a cidade, desde o final os anos trinta. Além disso, antes de se casar em 1942, morava no Grande Hotel, e tinha contato com essas pessoas.

Assim foi com fotógrafos, arquitetos e ilustradores que trabalharam para o patrimônio, como: Rodrigo M. F. de Andrade, Sylvio Vasconcellos, Judith Martins, Luiz Jardim, Wash Rodrigues, Percy Lau, Curt Lange, Oscar Niemeyer (este, já nos anos 50).

Mais tarde participou na produção local de filmes rodados nos arredores de Diamantina: *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (de Roberto Santos), *O padre e a moça* (de Joaquim Pedro de Andrade, filho de Rodrigo), – nos anos 60 – e *O homem do corpo fechado* (Schubert Magalhães), no início dos 70. Contribuiu, nessas filmagens, com costumes locais e cenografia, além, naturalmente, de apoio à produção junto às comunidades dos lugares onde eram tomadas as cenas dos filmes.

10 - Assis diz ter conhecido Guignard em Diamantina. Este fez muitos desenhos e pinturas da cidade. Conheceu Genesco Murta, que é de Minas Novas. Tem em sua sala de visitas um quadro a óleo de Genesco, com dedicatória, representando sua casa em Diamantina.

Apoiou dois artistas de Diamantina em seus estudos de Belas Artes no Rio de Janeiro: José Batista de Miranda, David Ribeiro, artista plástico e decorador, participou de *A Trinca*, com os colegas Adir Botelho e Fernando Santoro, empresa dissolvida após a morte de David; venceram o concurso de decoração da cidade do Rio de Janeiro (Debret - Carnaval). Assis possui desenhos e pinturas de ambos em sua residência em BH. Ele próprio fez suas “experimentações” em desenho e pintura como autodidata. Mas nada importante; curiosidade, apenas.

11 - Nos anos 30, Diamantina inaugurou seu primeiro cinema Cine Teatro Trianon. Nos anos 40, o Cine Esplanada. Assis, antes de seus 18 anos, era encarregado de projetar filmes no Cine Trianon. Conta sempre o caso de quando um novo porteiro barrou sua entrada, por ser “de menor”, e o filme era para maiores de 18 anos. Foi-se embora. Foram atrás dele novamente: se não retornasse, não haveria sessão!

Quando ia ao Rio e a São Paulo, sempre ia a cinema ou teatro. Lembro-me de contar que em uma ocasião foi ao Rio com um dos seus irmãos e amigos de Diamantina. Um deles, proprietário de um salão de bilhar e de danças no centro da cidade, era negro. Compraram ingressos para o teatro municipal, e lá chegando, o amigo negro foi barrado. Assis protestou muito, juntamente com os amigos. Como não tiveram êxito, nenhum deles assistiu à peça como protesto pelo impedimento e solidariedade ao conterrâneo “de cor”.

Sempre gostou de cinema. Teve seu “cortejo de casamento” filmado, em 1942, por Celso Werneck. Filmou seus filhos e eventos familiares desde os anos 40, em 16mm. Sempre como autodidata – experimentando. Passava filmes em casa para as crianças: Carlitos - Charles Chaplin, O Gordo e o Magro, desenhos animados (Popeye, desenhos de Disney etc.). Passava filmes na parede, abria as janelas, para as pessoas assistirem da rua. Os filmes eram alugados. Posteriormente, já em BH, filmou em 8mm e Super 8.

Na época das filmagens de *A hora e a vez Augusto Matraga* e de *O padre e a moça*, teve muito contato com os produtores, diretores e atores. Levava muitos deles à sua casa, eu mesmo me lembro, como: Joaquim Pedro de Andrade, Paulo José, Helena Ignês, Mario Lago, Fauzi Arap; Roberto Santos, Maurício do Vale, Flavio Migliaccio, Joffre Soares.

São essas as considerações. Espero que possa ter contribuído.

Fico à sua disposição para outras informações.

Att. Isnard.

Jul/2016 (complementadas em dez/2016).

* * * *

E-mail com perguntas - 12/10/2016

1. *Você falou da Portaria de 1948 com instruções dadas pelo SPHAN. Além dessa, você se lembra de mais alguma outra? Após a contratação do seu Assis, em 1937, o Dr. Rodrigo, Sylvio de Vasconcellos ou outro funcionário do SPHAN dava algum tipo de orientação de como deveriam ser feitas as fotografias das vistas da cidade e dos monumentos? Existem anotações feitas por seu pai sobre esse assunto?*
2. *Sabemos que Erich Hess foi a Diamantina e teve contato com seu Assis. Eles falavam sobre fotografia? Trocavam informações? Hess chegou a dar dicas para o colega de Diamantina? Mantiveram algum tipo de correspondência? Mantinham*

- relação de amizade? Faziam visitas uma ao outro? Assis tem alguma anotação sobre Hess ou sua fotografia?*
3. *Além de Hess, algum outro fotógrafo do SPHAN chegou a entrar em contato com seu Assis? Quais? Em quais situações?*
 4. *Seu Assis, nas viagens ao Rio de Janeiro ou a Belo Horizonte, tinha contato com outros fotógrafos do “Patrimônio”? Com quais?*
 5. *Para as fotografias dos detalhes, por exemplo, de um retábulo ou altar de igreja, era solicitado algum tipo de ângulo especial (ex.: frente, lado, acima, abaixo etc.), algum tipo de luz (com muito contraste de luz e sombra ou, o contrário, luz chapada, nitidez etc.)? Assis fez alguma anotação sobre isso?*
 6. *Havia algum tipo de solicitação do “Patrimônio” para que fossem fotografadas pessoas? Tipos populares, por exemplo.*
 7. *As fotos de trabalhadores (ex.:garimpeiros) foi solicitação do SPHAN ou foi iniciativa de seu Assis? Fotos desse tipo (trabalhadores em atividade) permearam toda a vida profissional de seu Assis ou foi coisa daquele momento específico?*
 8. *Jornais (da região ou da Capital) davam algum tipo de notícia sobre o trabalho que vinha sendo desenvolvido pelo fotógrafo Assis? Tanto pode ser sobre as fotos para o IPHAN quanto sobre as fotos de estúdio (isso nas décadas de 1930/40).*
 9. *Você me contou da relação de seu pai com Carlos Drummond de Andrade. Você pode contar mais detalhes dessa história? E a poesia dada para a sua irmã? Você pode me enviar essa poesia? Seria interessante saber datas, como eles se conheceram, como chegaram a ser compadres. Data do batizado e claro o nome da sua irmã. A relação durou até a morte do poeta? O que seu Assis fala do amigo hoje?*
 10. *E sobre Oscar Niemeyer? Como se conheceram? Eram amigos? Mantiveram algum tipo de contato eventual? Trocaram algum tipo de correspondência? Se sim, temos como obter a cópia da mesma?*
 11. *Na entrevista anterior, você me contou que por ter morado no Grande Hotel antes de se casar e depois por trabalhar para o SPHAN, seu Assis tinha contato frequente com intelectuais que visitam Diamantina. Qual, na sua opinião (além do já citados Rodrigo, Lucio, Sylvio etc.), pode ter influenciado o trabalho do seu pai? Há algum tipo de correspondência entre Assis e algum outro intelectual ligado ao SPHAN ou alguma personalidade ligada a cultura?*
 12. *Seu pai me disse que era simpatizante de Getúlio Vargas mas que não tinha problemas com o conterrâneo Juscelino Kubitschek. Você tem alguma história interessante pra contar que envolva os dois (Assis e JK)?*
 13. *E de Getúlio, o que Assis pensava? Assis tinha alguma motivação política? Chegou a se envolver em alguma situação?*

14. *E o que ele pensava sobre os intelectuais mais importantes daquele período e que conviviam com ele (Rodrigo, Lucio, Sylvio, Niemeyer etc.) terem uma formação comunista?*
15. *Seu pai chegou a falar com vocês da família sobre as posições políticas dele e sobre o que ele pensava dos comunistas?*
16. *Seu pai chegou a ser convidado para fotografar em Brasília na época da construção da cidade? Chegou a ver fotos feitas por Marcel Gautherot ou José Medeiros (fotos da construção de Brasília), por exemplo?*

Agora, especificamente sobre as fotos dos operários em estúdio e sobre a clientela do Photo Assis:

17. *As fotos eram feitas com o auxílio de luz natural? Se foram feitas com auxílio de luz artificial, tem como você saber com o seu Assis quais tipos de luz, rebatedores etc. ele usou nas fotos das décadas de 1930/40?*
18. *As fotos de operários em estúdio se originaram com a experiência dos retratos 3x4 ou seu Assis já fotografava antes essa clientela? Fotos posadas no Photo Assis eram feitas desde quando? Como era a clientela no início?*
19. *As pessoas mais ricas e importantes da cidade também fotografavam no Photo Assis ou havia algum tipo de separação dessa clientela? (Suposição: os mais ricos fotografavam com outro fotógrafo. Qual? Por qual motivo?)*
20. *No caso de seu Assis ter fotografado também pessoas da elite (brancos e ricos) de Diamantina, os negativos também estão preservados?*
21. *As fotografias de pessoas com mais dinheiro seguem o mesmo padrão das fotos dos operários? Mesma composição e tratamento de luz?*
22. *Seu Assis fotografou pobres por toda a sua vida profissional? Ou foi somente durante aquele período? Digamos que, com o aumento da demanda de fotos para o “Patrimônio” as fotos de estúdio ficaram em segundo plano. Isso aconteceu?*
23. *Podemos dizer que a clientela que frequentava o Photo Assis era em sua maioria da classe operária e mais pobre? Ou da elite? Isso variou durante a carreira do fotógrafo? Como ele era conhecido na cidade? Como fotógrafo popular (dos mais pobres), da elite (dos mais ricos) ou como fotógrafo do IPHAN?*
24. *Assis Horta fez retratos em estúdio desde quando e até quando? Como foi a carreira de retratista dele? Qual era a atividade principal de Horta (retratista ou o funcionário do IPHAN)?*
25. *Havia outros estúdios fotográficos em Diamantina nas décadas de 1930/1940? Você ou seu Assis conseguem traçar um perfil deles? O Nome do fotógrafo, o nome do estúdio fotográfico, o tipo de clientela.*

E-mail com respostas - 18/12/2017

1. Sempre o ouvi dizer das orientações que recebia, especialmente de Rodrigo Andrade (RA), no início dos trabalhos para o patrimônio. Segundo ele, o próprio Werneck o orientava também. Werneck, além de fotógrafo, era, sobretudo, construtor (acho que já lhe falei a respeito dele). Tudo indica que esse também fez trabalhos para o DPHAN. Há carta de Rodrigo ao João Costa, demonstrado sua preferência pela contratação de Assis pelo DPHAN.

Creio, contudo, que ele próprio foi desenvolvendo sua técnica por meio da sensibilidade, instigado pelo pessoal do DPHAN. Há, por exemplo, o trabalho que Assis realizou, nos anos 1940, em Mina Novas, muito elogiado por Sylvio Vasconcellos (SV), que, em carta, agradece o “belo trabalho” (levantamento fotográfico) apresentado, solicitando “relatório pormenorizado da viagem a Minas Novas”.

João Costa era o encarregado do escritório do DPHAN em Diamantina, e era por intermédio dele que se fazia a correspondência oficial. Isso, porém, não impedia que tanto Rodrigo quanto Sylvio trocassem correspondência diretamente com Assis.

2. Assis conheceu Hess – o reconheceu quando lhe mostrei uma foto de Hess mais novo –. Dificilmente um fotógrafo iria à cidade naquela época e não faria contrato com Assis, especialmente do DPHAN. O foto de Assis era no centro, e sua loja oferecia material fotográfico e revelações/cópias de fotografias. Não me consta que tenham sido amigos ou trocassem correspondência. Assis não fez qualquer referência ou lembrança nesse particular. Mas é provável que tenham conversado sobre fotografias, é claro. Imagina se Assis se encontra com Hess em Diamantina e esse tema não faria parte da conversa entre eles!

3. Como disse, todo fotógrafo do SPHAN que lá esteve no período do *Foto Assis* entrou em contato com ele, por recomendação do próprio órgão.

4. Ele disse que sim, mas não se recorda mais de nomes. Creio que com todos aqueles contemporâneos de DPHAN. Outros técnicos, pintores, desenhistas e pesquisadores do órgão sempre foram lembrados por Assis e esposa, como Percy Lau, Wasth Rodrigues.

5. Ele menciona solicitações especiais do SPHAN, de vez em quando. Creio, contudo, que ele próprio foi se aprimorando, na prática e com sensibilidade. Exemplo: Doc 5 do Anexo I (Carta de SV, solicitando detalhes de construções).

6. Do Patrimônio, seguramente, não. Iniciativa dele mesmo.

7. A própria Brenda observou – e é matéria para o trabalho dela – que Assis sempre colocava trabalhadores nas fotos que fazia de reformas e outras obras do Patrimônio. Em parte, devido à necessidade de comprovar a participação deles nas obras – todos eram contratados *pro labore* – para a prestação de contas; em parte, por iniciativa de Assis para compor e valorizar tanto o trabalhador quanto a obra.

Essas fotos permearam toda sua vida profissional, seja em obras civis, no garimpo, em trabalho de artesãos etc. A foto da reforma do telhado, foi feita na reforma da matriz de Congonhas, já nos anos de 1970. Há fotos em que se nota a composição da cena dirigida por ele; em outras, trabalhadores aparecem praticando “naturalmente” seu ofício. Permaneceram em toda sua vida profissional, como em Congonhas, trabalhando pelo IEPHA.

8. Tenho que verificar. Trabalhar para Patrimônio e fiscalizar obras e reformas, como também fotografar trabalhador, pobre e preto, não era coisa que dava muito “IBOPE” naquele tempo, não é?

9. A relação com Drummond decorria do próprio trabalho, penso eu, uma vez que o poeta após ser chefe de gabinete de Gustavo Capanema, foi organizar o arquivo do SPHAN. Por certo, tinham contato, cada qual com seu jeito ser mineiro a seu modo – eram muito “diferentes”. Mas parece que se deram bem, a ponto de o poeta presenteá-lo com um poema. Infelizmente, minha irmã não encontra essa lembrança. Assis e Carlos não eram compadres.

10. Quanto a esse, não creio que eram amigos. Por certo se encontraram em Diamantina, na época dos projetos do arquiteto, e no Rio, pelo IPHAN afora. Mas não mantiveram relação importante de amizade. Assis registrou em fotos a evolução das construções das obras de Oscar Niemeyer.

11. Já mencionei acima. Além daqueles: Curt Lange, e já na década de 1960, Joaquim Pedro, Mário Lago, Roberto Santos.

12. Certa vez, JK entrou no foto de pai para comprar ou solicitar qualquer coisa, e lá estava um correligionário de Assis (UDN). Após a boa prosa e gracejos entre eles, o correligionário que permanecera carrancudo o tempo todo, questionou Assis por dar tanta atenção a um “inimigo” em seu próprio reduto. Assis deve ter feito mais raiva ainda em seu colega ao dizer que eram inimigos, sim, mas inimigos “na política”.

13. UDN de carteirinha. Reunia seus correligionários em seu próprio ateliê. Nem por isso deixaria de fazer registros fotográficos de todos eventos políticos importantes. Além de JK, fotografou muito os movimentos dos integralistas na cidade. A carta de Rodrigo a Assis – sobre este e João Costa na UDN, que você enviou – é exemplo da política local. Em cartas do livro também há e passagens sobre política.

14. Intrigante. Acho que, fora de Diamantina, talvez por oportunidades de seu trabalho, relevava o fato de entre pessoas que admirava alguns tivessem formação comunista.

15. Imagina você o que passamos com ele na época do golpe de 64! Éramos, para ele, eu e meu irmão mais velho, comunistas. Imagina você que um dos maiores amigos de Assis, José Luiz Andrade (há uma carta dele no livro da viagem) – anticomunista radical – era também amigo de Sylvio Vasconcellos e o ajudou a sair do país, naquela época, e ir para os EUA.

16. As fotos desses dois, certamente. Eram muito divulgadas, e ele as admirava. Convidado a fotografar Brasília, não.

17. Em geral, com luz natural. Aqui, paro para lhe perguntar se conhece Diamantina. Pois a luz naquela cidade é algo muito especial para fotógrafos e para simples mortais também. Os locais em que ficavam seus estúdios fotográficos eram sempre amplamente iluminados com luz natural. Em todos eles a luz natural vinha pela esquerda do modelo fotografado. Usava rebatedor, que aparecem em algumas fotos da exposição que você viu. Mas, evidentemente, utilizava recursos de iluminação artificial quando necessário. Exemplo: foto de soldado com iluminação natural e rebatedor.

18. Há fotos de operários no início de sua carreira, ainda no estúdio de Werneck. Sempre incentivava seus clientes a uma foto posada, sempre fez isso. Não se originaram com os 3x4. Evidentemente, que a necessidade de fotos para documentos levava mais trabalhadores a conhecer estúdio fotográfico.

19. Não, pelo contrário. No *Foto Assis* não tinha esse tipo de separação. Nem nas coberturas fotográficas de eventos familiares ou corporativos, festividades religiosas ou profanas.

20. Sim. Seguem exemplos.

21. Sim.

22. Sempre fotografou pobres por toda a sua vida profissional. As fotos de estúdio nunca ficaram em segundo plano. Afinal, elas eram importante fonte de receita do foto.

23. *Seu Assis* era “o fotógrafo” da cidade – além do estúdio – evento popular, religioso, político, cotidiano da cidade, passeio de família, primeira comunhão, casamento, interiores etc. Não havia essa distinção por parte dele. Embora, os populares, quando precisavam o procuravam, Envio-lhe uma “leitura” que fiz em seus 90 anos, e que fez parte da exposição em 2008 no Museu do Diamante, para ajudar a entender. (Texto Assis Alves Horta - noventa anos de imagem e história diamantinas).

24. Sempre, as atividades se desenvolveram paralelamente, o tempo todo. Retratos ele fez sempre. Só que retratos, em geral, eram encomendados, a pessoa ia ao foto para se fotografar; ou, e sobretudo, em ocasiões especiais para ele (modelo). Retratos de figura popular (tipo popular de rua) eram realizados a partir de convites que ele mesmo fazia ao personagem, seja no estúdio seja na rua.

25. Havia outros fotógrafos, sim. Alkmin, na parte alta da cidade, talvez menos popular; Spangler, que também deixou um acervo importante. Esses, porém, possuíam estúdios fotográficos, mas não tinham loja aberta ao público, como o Foto Assis, para: i) venda de material fotográfico: postais (ou “vistas”, como se chamava), filmes fotográficos, porta-retratos, câmaras tipo “caixote” para aluguel, câmeras e outros equipamentos para venda consignada; ii) serviços de reprodução de retratos (cópias); serviços de reprodução de documentos (fotocópias); retoques em negativos e em cópias de papel.

Assis também realizava serviços de fotógrafo sob encomenda (eventos familiares, sociais, corporativos) ou por conta própria (eventos populares e religiosos).

Aqueles dois fotógrafos, além de Werneck, são os mais comentados por Assis, que também possui algumas fotos desses profissionais em seu acervo. Assis sempre admirou esses seus colegas, todos mais velhos que ele.

No início do século, o francês Laplaige mudou-se para Diamantina, e também fotografou eventos importantes na cidade. Sobre este, já lhe falei também. Assis não o conheceu pessoalmente, mas a sua viúva. Estimo que tenha falecido no início da década de 1930. No acervo de Assis encontram-se negativos de autoria desse fotógrafo, como já lhe falei.

Outras observações:

Assis não fotografou pessoas mais pobres apenas em estúdio. Ia, por solicitação, aos arredores, e às vezes, bem longe, a pedido, fotografar festas, mortos (sobretudo de crianças), situações especiais (velório de “anjinho”, por exemplo).

- Também fotografava pessoas, de qualquer classe social, nas ruas, ou em situações “curiosas”, como gosta de dizer, por conta própria, sem qualquer encomenda.
- Fazia também o que poderia se denominado “foto reportagem”, na falta de repórter fotográfico na cidade.
- Neste mês de janeiro, fizemos um modesto “lançamento” do livro *Cartas de Viagem* de meu pai, apenas para seus filhos e netos, prestando-lhe uma homenagem. Na ocasião, apresentamos a reprodução de edição da *Voz de Diamantina*, publicada quando ele já havia partido em viagem.
- Quanto à questão que você abordou na introdução de seu texto – planos de Lucio Costa para o SPHAN–, creio que Assis realmente se encaixaria naquele perfil, realmente. Não conheço o texto de Lucio Costa. Como este não mais retornou a Diamantina, os contatos de Assis com ele se davam no próprio SPHAN, assim como com outros intelectuais.
- Por fim, envio-lhes cópias de alguns impressos do *Photo Assis*.

Naquela edição, há notícia da sua viagem – bem discreta, em notas sociais. Verifiquei, porém, que não havia anúncio do Foto Assis naquele jornal (examinei diversas edições até encontrar pelo menos uma menção ao assunto). Como ele anunciava (conforme você mesmo constatou), e até publicou matéria em *A Estrela Polar*, é provável que este semanário tenha outras notícias sobre Assis. Não verifiquei.

* * * *

E-mail com perguntas - 04/12/2016

Preciso de algumas informações. São elas:

- *Data do nascimento de Assis Horta*
- *Nome completo do pai e da mãe*
- *Data e se possível a imagem da primeira carteira de trabalho dele*
- *Data da compra do estúdio Werneck*
- *Data da aposentadoria*

E-mail com respostas - 05/12/2016

Aí estão as informações que tenho em mãos:

- Data do nascimento de Assis Horta: 28/01/1918;
- Nome completo do pai e da mãe: José Alves Horta e Maria das Dores Moreira Horta;
- Data e se possível a imagem da primeira carteira de trabalho dele: 30/07/1935. Vou copiar, depois lhe enviarei.
- Data da compra do estúdio Werneck: não consegui essa data;
- Data da aposentadoria: 21/07/1967.
- Esposa: Maria da Conceição Monteiro Horta.
- Apelido da minha avó: dona Dorinha.

O primeiro emprego de meu pai foi na casa comercial Dinis Filho, como auxiliar de balcão, de 05/09/1933 a 20/02/1936. Mas a carteira foi tirada apenas em 1935.

No SPHAN, prestou serviços "pro labore" de 1937 a 1945, quando foi nomeado servidor público. Segue cópia de atestado do IPHAN, emitido em 1971.

* * * *

E-mail com perguntas - 17/12/2016

Você já respondeu um e-mail com minhas perguntas (vou chamá-lo de "Perguntas 1") e tem outro que ainda não (vou chamá-lo de "Perguntas 2"), assim a gente não se confunde. Esse portanto é o e-mail "Perguntas 3".

Li algumas entrevistas de seu Assis nos jornais, principalmente na época da exposição em Ouro Preto, e tem algumas informações que não bateram com outras fontes (por exemplo a revista Zum).

São as seguintes:

1) Seu Assis ficou órfão aos 5 ou 10 anos?

2) Ela era cunhado de Chichico Alkmim? Me explique isso melhor, por favor. Eles chegaram a trabalhar juntos? Tinham uma convivência que possibilitasse a troca de informações sobre fotografia?

3) Na matéria que saiu no Estado de Minas tem a informação de que "cerca de 500 imagens já foram escaneadas". Essas imagens estão no Museu do Diamante? A família chegou a ficar com uma cópia dessas imagens? Como posso ter acesso a elas?

4) Em um dos textos que li sobre a atuação de seu Assis para o SPHAN dizia que ele também fazia as plantas (que eram enviadas juntamente com o levantamento fotográfico). Você pode me explicar isso melhor, por favor?

E-mail com respostas - 22/12/2016

As informações, às vezes, são passadas incorretamente, ou as pessoas ficam "criativas". Vamos lá:

1) Ficou órfão de pai aos cinco anos;

2) As famílias se conheciam. Seu Chico gostava de meu pai e o chamou para batizar seu filho José Alkmim. Foram, portanto, compadres. Apesar da boa relação, não trabalharam juntos. Creio, segundo relatos de meu pai, que não mantiveram troca de informações técnicas. Segundo ele, havia troca de materiais fotográficos - um emprestava material e produto químico para o outro quando havia falta. Ele sempre diz que quem realmente o ensinou foi Celso Werneck.

3) Não tem muita coisa escaneada além das fotos que você viu na exposição. Aos poucos, e na medida do possível, providencio o *scan* de algumas fotos de que precisamos.

4) Nos processos de levantamento de bens para avaliação de tombamento pelo SPHAN, ele fazia levantamento de planta baixa de edificações, quando solicitado. Também fazia isso quando compunha o processo para solicitação ao SPHAN de reforma de imóveis tombados. O material ou foi enviado ao IPHAN no Rio ou no escritório regional de BH; pode haver alguma coisa no arquivo de Diamantina.

* * * *

E-mail com perguntas - 22/12/2016

Estou lendo a tese de doutorado de Dayse Lúcida Silva Santos chamada "Cidade de vidro. A fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina (1900-1940)" apresentada no ano passado (2015) na UFMG. É muito bem documentada e vai me ajudar muito na minha dissertação. Se você quiser, te envio a tese dela por e-mail. No texto ela cita o Photo Assis como um ponto onde Chichico comprava material fotográfico, você confirma isso?

Voltando a história das plantas de arquitetura. Elas eram desenhadas pelo seu Assis, né? Ele tinha conhecimento de arquitetura? Se sim, como ou com quem aprendeu a desenhar plantas?

Vou pegar no IPHAN um livro sobre o Erich Hess e te envio pelo correio. A autora Bettina Grieco é pesquisadora no IPHAN e tem me ajudado bastante também. Esse livro é um bom exemplo de como a memória de um fotógrafo pode ser preservada.

Quem sabe o próximo livro não seja sobre Assis Horta?

E-mail com resposta - 22/12/2016

É possível que ele tenha comprado sim, pois no Foto Assis havia loja de material fotográfico. Não me lembro de loja no foto de Chico.

Tenho o livro sobre Hess em meio digital! Em papel, seria ótimo. O IPHAN propôs uma entrevista nos moldes da de Hess, mas meu pai não tinha mais condições de uma longa entrevista. Foi na época da visita de Brenda e [Márcia] Chuva.

A última entrevista foi com você.

Quanto aos jornais, tenho que procurar.

Provavelmente, Assis aprendeu a fazer plantas com Werneck, que além de fotógrafo era projetista, construtor é bom desenhista. Mas pai fazia "pro gasto" de seu ofício e "pro seu próprio gosto".

* * * *

E-mail com perguntas - 05/02/2017

1) *Quando e como se deu a criação do escritório do SPHAN em Diamantina? Nos documentos no ACI não encontrei nada a esse respeito, só em relação ao escritório de BH. Você tem alguma coisa sobre isso?*

2) *Segundo aquele documento que você me enviou, Assis se aposentou em 1967, no entanto, no "Mapeamento preliminar da atividade fotográfica" feito pelo IPHAN (está no livro que te enviei) temos o registro de fotografias de Assis Horta até o ano de 1987. Nesses 20 anos além da aposentadoria ele trabalhou novamente como freelancer?*

3) *Assis fez vistas de Diamantina. Essas fotografias eram solicitadas pelo Patrimônio ou ele vendia essas imagens para turistas? Fiquei nessa dúvida justamente depois de ler o seu livro (que estará na minha bibliografia final). Na página 66 Assis fala da Lucy (eu gostaria de saber mais sobre ela, se possível) e pergunta também se "está tendo procura pelas vistas"... me explique isso, por favor.*

4) *Os retratos de estúdio foram feitos desde a compra do Photo? Como se deu isso? Como eram os primeiros clientes? Até quando (ano?) Assis fez retratos de operários em seu estúdio? Ele fotografava pessoas da elite ou eram basicamente os trabalhadores? Se ele fotografou gente da elite, seria muito interessante ter uma foto dessas que eu pudesse comparar com uma de operários. Assim posso afirmar que ele não tinha preconceitos e usava dos mesmos recursos (dos técnicos e também do talento impar) para fotografar ricos e pobres.*

E-mail com respostas - 07/02/2017

De pronto, posso lhe dizer:

- 1) criação do escritório em Diamantina - já procurei, não encontrei;
- 2) sim, trabalhou, eventualmente, como *freelancer* para o IPHAN;
- 3) fazia vistas por conta própria e vendia na loja do Foto Assis;
- 4) sim, pode afirmar, com segurança, que os tratava sem preconceito; abordo este assunto no texto que lhe enviarei.

Assim que tiver uma folga, leio seu texto e dou retorno.

* * * *

E-mail com perguntas - 11/02/2017

1) *Seu pai tinha uma excelente relação com a Igreja Católica, inclusive, pelas cartas que li, ele era compadre de dois padres (Pe. João e Pe. Walter). Você tem o nome completo desses padres? Eles batizaram qual dos seus irmãos?*

2) *Seu pai recebeu uma medalha. Qual foi? Em que data? Oferecida por quem?*

3) *Em seu estúdio, Assis Horta desenvolvia também trabalhos "technicos e commerciaes" (Está escrito isso na folha de pedido do Photo Assis, será que são as plantas? Se não... do que se trata?)*

4) *Você pode me descrever como era o estúdio? Ele fotografava com luz natural? Entrava luz por janela? Quantas? Ficavam de que lado? Era por claraboia? Como era o laboratório? Era nos fundos do Photo?*

5) *Se você tiver como me enviar fotos de personalidades (padres, políticos, professores) e de festas populares e da Igreja, seria ótimo. Não achei foto nenhuma desses temas na internet. (pode ser uma de cada, as que vc achar mais interessantes e bonitas).*

E-mail com respostas - 18/02/2017

1) Padre João Tavares de Souza (posteriormente, monsenhor) vigário de Diamantina de 1935 a 1942, meu padrinho. Padre Walter de Almeida (posteriormente, cônego), vigário de 1942 a 1957, padrinho de Sérgio.

2) Recebeu duas medalhas conferidas pelo Estado de Minas Gerais: 1) Medalha Santos Dumont, em 1975, pelos serviços prestados ao IEPHA na formação do Museu de Cabangu, em Santos Dumont - MG; 2) Medalha Presidente Juscelino Kubitchek, em 2008, pelos serviços prestados à cidade de Diamantina (seguem anexos os diplomas).

3) Os trabalhos “technicos e commerciaes” referidos são apenas os relacionados a fotografias, conforme minhas observações nas “Perguntas 2”: reproduções, ampliações, etc; comerciais dizem respeito a serviços especiais que eram contratados, geralmente externos, como eventos...

4) Estúdios. Foram em três endereços diferentes, em Diamantina. Em todos eles havia a loja, o estúdio e o laboratório (quarto escuro). Em todos os endereços, havia iluminação natural do estúdio por meio de janelas, sempre com entrada de luz pela esquerda da personagem a ser fotografada.

5) Além das que mandei, vou escolher outras e lhe enviar para escolher.

* * * *

E-mail com pergunta - 16/02/2017

Você teria como saber quem contratava (era o dono da mina, o garimpeiro?) seu Assis para fazer as fotos de garimpo e qual o uso era dado a essas fotos (registro para arquivo, divulgação, guardar de lembrança...)

E-mail com resposta - 21/02/2017

Algumas vezes a empresa (ou dono do garimpo) o contratava para fotografar o "serviço", e as fotos eram entregues ao contratante. Mas, na oportunidade, ele fazia outras fotos que lhe pareciam interessantes. Nem faziam parte da encomenda.

Segue cópia da homenagem a Assis, pelo seu trabalho em prol da defesa do patrimônio cultural mineiro, prestada pela Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais, em 2010.

* * * *

E-mail com perguntas - 18/02/2017

Quando você puder, me envie informações sobre o diário de Lapaige. Assis o cita na carta de 5 de maio de 1954 (p. 24). Nesse diário havia além das histórias também dicas de fotografias? Você pode me falar mais sobre isso? E as fotos de Lapaige, como eram? Eram de estúdio, vistas...? Ele comprou o acervo de Lapaige mais ou menos quando?

Os outros dois fotógrafos citados no seu texto comemorativo dos 90 anos de seu pai (Spangler e Draper) influenciaram seu pai de que forma? Você tem os nomes completos deles para eu tentar fazer uma pesquisa na internet?

E-mail com respostas - 19/02/2017

Laplaige já havia falecido, quando Assis comprou os negativos da viúva. Isso foi na segunda metade da década de 1930. Ele fez fotos da cidade, de eventos, e retratos também. O diário de Laplaige é na realidade sua agenda de anotações, onde registrava suas despesas e algumas atividades que realizava. Se lhe interessar, envio-lhe algumas fotos.

Creio que Spangler pode ter influenciado sim; meu pai sempre falou muito bem dele, e parece que tinham boa relação. Era um inglês que foi para Diamantina com os três filhos e uma filha. Na cidade, um de seus netos, William, possui fotos do acervo. Conheço pouco. Pedi ao William para me enviar alguns dados do avô.

Quanto ao Thomas Draper, trata-se de um executivo de companhia Hanna Company que extraía diamante na cidade. Esteve na cidade entre o final dos anos trinta e início dos quarenta. Pai foi com ele algumas vezes ao garimpo. Gostava de fotografia, mas não creio que tenha influenciado muito meu pai.

* * * *

E-mail com perguntas - 19/02/2017

1. Quanto ao diário, valeria a pena se você achasse alguma informação que pudesse ter ajudado seu Assis numa composição, num tratamento de luz, coisas assim... que pudessem indicar que o diário tenha tido alguma influência no trabalho dele. Se o manuscrito é somente anotações de despesas não ajuda muito. Agradeço do mesmo jeito a sua boa vontade em me enviar as fotos.

Por falar em fotos, você teria alguma de padres ou homens da elite, feitos por seu Assis, em estúdio? Eu gostaria de comparar esse tipo de foto com os dos operários. Pode ser de mulheres também.

2. Eu queria saber mais informações sobre o painel pintado que servia de fundo (autores, tamanho, tipo de tecido, data estimada do feitiço);

3. Uma outra coisa, você poderia me explicar melhor, a "questão política" que impediu que seu Assis assumisse a direção do Museu do Diamante? Percebi nas cartas a frustração dele e da sua mãe a esse respeito. Quando eles comentam que nem dentro da família ele teve apoio, ficou confuso pra mim. Na dissertação, quero deixar isso bem explicado, por enquanto apenas escrevi que ele foi preterido mas não tenho o motivo. Na carta da Bella (p.123) fica claro que foi um ato do governador. Me explique isso, por favor.

4. Vocês são de família tradicional de Diamantina. Sua mãe foi funcionária dos Correios (em que função?) e seu pai muitíssimo conhecido pela atividade fotográfica e pelo trabalho no Patrimônio. Ele, no entanto, cita um antepassado Comendador Serafim (p. 94) que teria visitado uma grande lapidação em Amsterdam. Ele ou sua mãe eram descendentes desse Comendador? Os antepassados da sua família tinham alguma ligação com o garimpo?

5. Sua mãe foi funcionária pública, não é mesmo? Você pode me enviar mais detalhes, por favor.

E-mail com respostas - 21/02/2017

1. O ‘diário’ não contém informações técnicas. A que fotos você se refere (que lhe enviei)? As fotos de Laplaige podem tê-lo ajudado de alguma forma, embora quase todas sejam externas.

2. Vou saber de meu pai (vamos ver se a memória vai funcionar). Que eu me lembro, ele adquiriu no Rio de Janeiro; mas vou checar.

3. Fica confuso mesmo. Tentarei esclarecer. Na realidade, não foi o governador quem nomeara; o cargo era federal. Mas, na prática política, quem o governador, na época JK, indicasse, seria nomeado (o fato de Bella confundir quem nomearia mostra, a meu ver, como era grande a influência de JK). Como Assis era da UDN, suas possibilidades eram remotas. Dois eram os cargos de diretores a serem preenchidos: o do museu (lotado no DPHAN) e o da Biblioteca (lotado na Biblioteca Nacional), ambos vinculados ao Ministério da Educação e Cultura. A lei no 2.200/1854, assinada por Vargas, teve origem em projeto de lei de Juscelino, quando ainda deputado federal, em 1947; portanto, ele “controlava” as indicações. Ocorre que, concorria a um dos cargos, o cunhado de Assis – Jair Moreira – muito ligado ao PSD e a JK. Assis confiava que sua nomeação sairia – tinha seus motivos: pertencia aos quadros do DPHAN desde 1945; trabalhava na aquisição de objetos, em nome do departamento, para organização do museu; tornara-se amigo do diretor Rodrigo M. F. de Andrade e do chefe do distrito de MG Silvio de Vasconcellos – ambos apoiavam o trabalho e a dedicação do postulante como você pode ver nas correspondências que lhe enviei. Em carta a Assis (pg.72), José Luiz Andrade (o amigo de Sylvio de Vasconcellos, que o ajudara a se mandar para os EUA, quando do golpe de 64) mencionara que “seu cunhado esteve aqui” ... “parece que não quer mais o lugar, pois está pleiteando outra coisa” – o que deve ter animado mais ainda Assis quanto à esperada nomeação.

Daí a grande decepção, expressa nas cartas, e o sentimento de Bella, sogra de Assis, pois achava que os irmãos dele deveriam tê-lo apoiado, o que não acontecera, ao que tudo indica pela interpretação das cartas. A falta de apoio mencionada pela sogra dizia respeito à família dele (irmãos e cunhados), e não à família da esposa.

A confusão fora ainda maior pelo equívoco da lei que criou a biblioteca e o museu, uma vez que invertera os endereços dos imóveis, colocando a primeira onde já se formava o museu e vice-versa (ver parágrafos únicos dos arts. 2º e 3º da lei – anexa). Tanto assim, que, na carta de Maria, quando comunica formalmente a Assis as nomeações, ela faz questão de esclarecer como ficaram preenchidos os cargos (p.118). Ao fim e ao cabo, o nomeado para o cargo que Assis pretendia nem fora seu cunhado, mas o padre José Pedro, também ligado ao PSD. Outro padre, mencionado por Maria, na mesma página, também se mostrara decepcionado com o fato de Assis ser preterido: Padre Celso de Carvalho, intelectual e poeta, conhecido por suas trovas. Sentindo a injustiça com Assis aconselhou Assis a “não mexer mais com patrimônio” em Diamantina. Ou seja, além do desgaste que esse ofício de “conservador do SPHAN” lhe proporcionara, fora preterido na hora de escolher o diretor do museu.

4. Sim, era o comendador Serafim Moreira da Silva, que teve lavra de diamantes, e posteriormente, criou a lapidação de diamantes – Fábrica da Palha, em Diamantina – que encerrou suas atividades em 1897, com seu falecimento. Como meu pai se refere a ele como bisavô, ele seria pai de Assis Moreira da Silva, que, por sua vez era pai de Maria das Dores Moreira (dona Dorinha), mãe de Assis. Desde então não consta atuação dos Moreira no garimpo. O estudo A crise dos negócios do diamante e as respostas dos homens de fortuna no Alto Jequitinhonha, décadas de 1870-1890, de Marcos Lobato Martins, em Estudos Econômicos USP, v.38, n.3, 2008 [disponível na internet], trata do assunto e discorre sobre o papel do comendador na crise do final do século XIX. O estudo também menciona a viagem que o comendador e outros do ramo fizeram à Europa: “Organizaram representações que partiram para o Rio de Janeiro, Lisboa, Londres e Amsterdã. Os representantes dos mineradores de Diamantina visitaram casas compradoras de diamantes, lapidações, joalherias e empresas mineradoras. Voltaram convencidos de que o diamante deveria ser industrializado. Desta disposição surgiu o impulso para a instalação da indústria da lapidação no antigo Tijuco.”

5. Minha mãe foi funcionária – escriturária – do Departamento de Correios e Telégrafos, subordinado ao Ministério da Viação e Obras Públicas, posteriormente Empresa Brasileira, até se aposentar.

* * * *

E-mail com perguntas - 22/02/2017

1. *Quanto as fotos do Lapaige, se você tiver alguma de estúdio, seria bom para compararmos com as de Assis. Por enquanto comparo somente com as de Chichico (que já tem bastante coisa divulgada).*

2. *Se você tiver alguma foto de pessoas do Clero, empresários ou até mesmo de JK, no estúdio do seu pai, me envie por favor. A foto do JK, se for fora do estúdio, também me interessa. Mostro que apesar das discordância política, Assis era muito profissional e fotografou JK.*

3. *A história do bisavô Comendador também é interessantíssima. Podemos conjecturar que a crise do garimpo levou a família de seu Assis a passar por grandes dificuldades. D. Dorinha (depois de ficar viúva?) teve que trabalhar no Grande Hotel (ela era funcionária ou proprietária?) e Assis não pode se dedicar aos estudos, como gostaria. O que você acha disso?*

4. *Quanto ao painel, seria bom saber se foi comprado no Rio de Janeiro ou não. A Dorrit Harazim diz no texto dela que o painel foi feito por artesão locais. Seria interessante a gente dar uma versão mais detalhada dessa história. Mesmo que a memória dele falhe a sua lembrança é muito importante. Me diga o que você lembra a respeito disso.*

5. *Me explique também se ele carregava o painel para fora do estúdio, por exemplo, quando fotografava em fábricas. Tem retratos 3x4 feitos com o painel ao fundo (a outra possibilidade é que os empregados fossem até o estúdio).*

6. *Aquele painel que foi exposto no Palácio das Artes, em BH, é original?*

E-mail com respostas - 27/02/2017

1. Foto de Laplaige em estúdio ainda não encontrei.
2. Mando outras de JK; em estúdio, desconheço. Segue uma, tomada na inauguração do telefone em Diamantina.
3. A família do pai de Assis, José Alves Horta, não se dedicou ao garimpo; ele era comerciante (Casa Primavera), morreu muito cedo (Assis tinha cinco anos), e a esposa passou a administrar um hotel (Grande Hotel) onde morou com os filhos. Era a proprietária, e de onde tirava sua renda. A crise do garimpo foi muito tempo antes; talvez seus descendentes diretos tenham sofrido os efeitos da crise de diamantes. O avô de Assis – Assis Moreira (que meu pai chama de “pai Assis” – embora seja seu avô) morou durante seus últimos anos no hotel com dona Dorinha. Tinha sido pequeno comerciante. A família Moreira, na época de Assis, não passava por dificuldades, embora, talvez não tenha tido mais tanto recurso.
4. Conversei com ele... não se lembra. Acha que comprou não se lembra onde, provavelmente no Rio. Não sei a fonte da Dorrit.
5. Não carregava o painel. Era uma tela grossa (parecia lonada) ficava afixada no estúdio. Era pesada, difícil de carregar pra lá e pra cá. Quando aparece o painel ao fundo, a foto é no estúdio. Quando ia às fábricas, improvisava ou com um pano preto ao fundo ou tendo por fundo uma porta. Quando precisava acertar a iluminação, abria a porta, colocava a cadeira contra a porta e aproveitava a iluminação que vinha pelo vão da porta aberta. Na exposição dos 3x4 dá pra ver bem essas improvisações.
6. Não, é uma reprodução impressa.

Seguem cópias de fotos de pessoas da classe média de Diamantina; uma de JK, inaugurando a companhia telefônica em Diamantina; do Guignard, no estúdio de Assis; este negativo e o da moça sentada na poltrona estão muito manchados, mas creio que dão para você ter uma ideia.

* * * *

E-mail com pergunta - 27/02/2017

Me explique, por favor, o motivo do seu Assis não ter tido uma formação escolar regular. Ele se autodenomina "analfabeto" em algumas cartas. No entanto é claro que não era isso. Tinha uma escrita fluente com ideias bem coordenadas, etc. A letra dele também é muito caprichada e bonita. Como ele desenvolveu isso?

Quando ele viajou para a Europa, já sabia reconhecer o que era Gótico, Barroco, Renascimento etc. Como ele foi obtendo essas informações?

E-mail com resposta - 26/02/2017

Meu pai sempre contava a história de sua expulsão do Grupo Escolar - como fez para Dorrit ou Moracy, do *Olhavê*, não me lembro bem, mas está em alguma matéria dessas. A partir daí, passou a frequentar aulas particulares com a então famosa na cidade

professora Biela (Gabriela) Neves. Mas não foi lá muito frequente, abandonou os estudos e foi trabalhar. Sequer completou o curso primário, como você viu nas *Cartas de Viagem*.

A partir daí, sequer dominando a ortografia oficial, fez tudo por conta própria - inclusive escrever. Com tantas alterações na ortografia, não se apertava com isso, escrevia a seu modo, utilizando para a grafia das palavras seu próprio ouvido; e mais, misturava normas no tempo, como que se divertindo com as dificuldades naturais da língua escrita e com as mudanças ortográficas.

Quanto à origem de seu conhecimento, demonstrado nas cartas, é difícil identificar; mas àquela altura, ele já tinha mais de 15 anos de Patrimônio Histórico, com seus contatos, e muita leitura das Revistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional etc. Enfim, autodidata é, antes de mais nada, curioso; Assis era também grande experimentador, sem medo de errar para ir sempre em frente em seus intentos.

O 'analfabeto', utilizado por ele e esposa nas cartas (até com alguma ironia) era alusão a pessoas que assim a ele se referiam pelas erros ortográficos que cometia em seu dia a dia. Mas isso não o impedia de se comunicar por cartas e cartões, como deixa claro em suas cartas ao mencionar a intensa correspondência que mantinha com tantas outras pessoas. Aquela carta ao Rodrigo que você viu no IPHAN está em letra cursiva e muito caprichada. Ele abandonou essa forma e passou a escrever apenas com letra de forma; é como estava todo o material que utilizei para organizar o livro de cartas de sua viagem.

E-mail com resposta 2 - 28/02/2017

As histórias de *seu* Assis sempre são surpreendentes. Ele realmente é uma pessoa muito especial. Dá pra perceber a inteligência dele nas cartas, claramente.

Obrigado por "dividir" mais um pouquinho da história dele comigo. Vou procurar no site *Olhavê* o que motivou a expulsão dele da escola primária. No texto da Dorrit não li nada sobre isso.

* * * *

E-mail com pergunta - 10/03/2017

Você sabe o primeiro nome do Laplaige? Tentei na internet e no Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro, feito pelo Boris Kossoy, e não achei nenhuma referência sobre ele.

Hoje recebi a ótima notícia, pela Brenda Coelho (pesquisadora), que a exposição "Assis Horta: Retratos" será aberta ao público no próximo dia 15 de março no Espaço Cultural BNDES, no Rio. Parabéns!!!

E-mail com resposta - 11/03/2017

Ontem, estava conversando com Brenda, em BH, e passei para ela o convite. Ela iria enviar para todos os contatos. Bom que você recebeu. Não posso afirmar sobre a ida de pai; se for, será decidido em cima da hora, dependendo de sua disposição.

Quanto ao Laplaige, Paul é o nome dele. Já procurei também; é um ilustre desconhecido, até mesmo em Diamantina. Foi muito bom que seu conterrâneo, James William, o tenha mencionado em sua tese [(Cidades de Papel: Imprensa, Progresso e Tradição. Diamantina e Juiz de Fora, MG (1884-1914)], transcrevendo um jornal da época: "O hábil photografo sr. Laplaige tirou uma vista do edifício, com o batalhão

infantil na frente. (*A Idéa Nova*, 24/01/1909)." Foi uma boa dica para mim. Vou procurar jornais daquela época em Diamantina.

* * * *

E-mail com perguntas - 24/03/2017

- 1) *O painel foi usado nas fotografias de estúdio até quando?*
- 2) *O que aconteceu com o painel original?*
- 3) *como foi feita a réplica que hoje em dia é exposta? Vocês fotografaram o original? Seu Assis tinha o painel fotografado?*

Na entrevista que fiz com seu pai ele me disse que a foto do casamento dele tinha sido feita pelo Celso Werneck, que ele chama de "grande amigo". Já vi em outras publicações que a foto teria sido feita pelo Chichico Alkmim. Você pode confirmar a autoria da foto, por favor.

E-mail com resposta - 24/03/2017

O painel foi usado enquanto pai manteve seu estúdio em Diamantina. O original se perdeu, enquanto o material ficou guardado em Diamantina depois que ele se mudou.

A réplica utilizada é uma composição feita a partir das imagens do painel que aparecem ao fundo dos retratos.

A foto do casamento foi tirada por Chichico Alkmim, sem dúvida. Na entrevista, ele deve ter se confundido.

* * * *

E-mail com pergunta - 27/03/2017

Por favor, me diga a que festas e congregações seu pai foi ligado. Nas cartas ele fala de algumas e o Sávio me disse que ele faz parte de uma ordem religiosa. Qual? Você pode me contar como era isso? Ele participava dos cortejos? Fazia parte da organização dos eventos religiosos? Participava e organizava festas tradicionais em Diamantina?

E-mail com resposta - 30/03/2017

Você deve ter notado, no livro das cartas, a devoção de Assis por N. S^a. do Carmo. Ele sempre a invoca para abençoar os filhos e a esposa. Deve ter uma dezena de "Senhora do Carmo" naquelas cartas. Especialmente a sua expectativa do seu dia, durante a novena, e no seu entusiasmo no dia mesmo da festa: "Viva N. Sra. do Carmo!" (p.140). Teve também a compra de "uma linda imagem de N. Sra. do Carmo" como "lembrança de minha viagem à Europa" (p.128).

Ele se mostra como irmão do Carmo - Ordem Terceira de N. Sra. do Monte Carmelo de Diamantina ou Ordem Terceira do Carmo:

"Peça a P.e Walter para, quando começarem as novenas, rezar uma Ave Maria pelo irmão tesoureiro ausente. (nota 33: 'Assis era, à época, tesoureiro da Ordem Terceira do Carmo de Diamantina.') p.112;

E quando pede à esposa: "Diga a seu Bibi para bancar o tesoureiro para mim. Lucy sabe onde estão os talões." (p.113).

Cleber, quando comentei com ele sobre sua pergunta, respondeu que ainda "sou irmão do Carmo; o mais velho." Ele entrou para a ordem, juntamente com Maria, antes de se casarem. Pertenceu também à Ordem do Santíssimo Sacramento. Cita também os irmãos no livro das cartas: "As novenas do Carmo já começaram, e o meu cartão para os irmãos carmelitas e irmãos do Santíssimo, Padre Walter recebeu? (p.134).

Quanto às festas religiosas, evidentemente que a ele cabia sempre fotografar. Com exceções; por exemplo, em 1964, ele foi "Imperador do Divino", da tradicional festa do Divino Espírito Santo, celebrada na Capela Imperial de Nossa Senhora do Amparo. Foi do alto da torre dessa igreja que ele fez as fotos do 360° que você viu na exposição.

Tinha ativa participação na preparação de festas, como mostra a esposa (p. 66): "Aglaré coroou dia 31, ela cantou – uma gracinha –, tive tanta saudade sua, chorei tanto, todos reclamaram sua presença para iluminação, fotografia etc." Assim, você observa como era aquele momento em que a ligação com a Igreja fazia parte da vida da família. Em Diamantina, então...

Aqui vai uma observação pessoal. Como fui contra aquela participação de meu pai naquela Festa do Divino como imperador! Para mim, era uma comemoração da burguesia local. Imperador do Divino, aquele cortejo pela cidade... representavam isso. Não participei de nada naquela festa. Eu era muito mais a Festa do Rosário - ainda sou até hoje (rs...).

E-mail com pergunta - 30/03/2017

Muitíssimo obrigado pelas respostas, inclusive pela sua observação pessoal (com relação à festa do Divino). Eu escrevi na minha dissertação que o cidadão Assis Horta transitou com facilidade entre a elite (religiosa, política e intelectual) da época e o popular graças ao jeito simpático, descontraído e curioso dele. As fotos dos operários seriam o resultado disso. Ele usa a experiência fotográfica adquirida no trabalho feito para os mais ricos e a utiliza nas fotografias dos mais pobres, sem preconceito e com a mesma dedicação. Você concorda com isso?

E-mail com resposta - 30/03/2017

Concordo sim.

* * * * *

3. 3. Entrevista por e-mail com Jorge Bodanzki (cineasta e documentarista)

Data: 28/07/2015

Cleber Soares – Caro Jorge, boa tarde!

As perguntas são as seguintes:

1) *A importância documental é inegável no trabalho de Assis Horta. No entanto a questão estética foi pouco falada até agora. O que você, como artista visual, pensa sobre esse lado artístico da obra de Horta? O que mais lhe chama atenção nos retratos, por exemplo?*

Jorge Bodanzky – Nos retratos de Assis Horta o que mais me chama a atenção é a dignidade que ele confere a cada um dos retratados, não importando a sua origem social. E também a qualidade das imagens resultantes dos negativos de vidro.

2) *Sabemos que Horta é autodidata e que pelas circunstâncias (principalmente financeiras), foi levado a desenvolver trabalhos que se diferenciaram do que, habitualmente, era feito pelos fotógrafos das pequenas cidades. Hoje seus retratos são comparados aos de grandes fotógrafos e até mesmo pintores consagrados (Dorrit Harazim comparou um dos retratos de Horta com o quadro Menina de Guignard). Na sua opinião, como isso foi possível?*

JB – Horta é um artista nato. Ele tem um olhar só seu e um conhecimento profundo da luz que ele, aliás, menciona no filme.

3) *Assis Horta nunca frequentou círculos intelectuais ou escolas de arte. Seu trabalho no entanto é sensível e de grande apelo estético. Como você explicaria esse tipo de sensibilidade artística?*

JB – Como já disse, ele é um artista nato e, ao longo da vida, foi aperfeiçoando a sua maneira de fotografar, apropriando-se, através da sua extrema sensibilidade, dos infinitos recursos que a arte da fotografia proporciona.

4) *Você, que é um artista altamente intelectualizado e com sólida formação acadêmica, se surpreendeu com a obra de Assis Horta? Quais foram as suas primeiras impressões? Com toda a sua experiência, como você avalia a obra de Assis Horta?*

JB – Não sou acadêmico, absolutamente. Também trabalho de forma muito intuitiva, tanto nos filmes, quanto na fotografia. Conheci o Assis e o seu aprimorado trabalho em numa exposição em Tiradentes (Foto em Pauta) e o impacto que senti foi instantâneo, fazendo com que a ideia de realizar um filme sobre ele me surgisse de imediato.

5) *Você consegue traçar um paralelo entre a obra de Horta e de algum outro artista (fotógrafo/cineasta/artista plástico)?*

JB – Sim, há um evidente paralelismo entre as suas fotos e as do fotógrafo peruano Martin Chambi, que também utilizava chapas de vidro e recorria ao efeito dramático do branco e preto.

6) *Você é um fotógrafo e cineasta consagrado, premiado nacional e internacionalmente, portanto reconhecido pelos seus pares e pelo público em geral. Sabemos que muito artistas podem não ter o mesmo destino e que obras podem se perder sem nunca serem reconhecidas. Como você avalia esse problema? Na sua opinião, alguma coisa pode ser feita para minimizá-lo?*

JB – O Assis é muito organizado. Ele preservou toda a sua obra e os seus instrumentos e tem consciência da importância e do valor dela, e tem a sorte de contar com a família que tem o maior carinho por ele pelo seu trabalho.

Mas é claro que há inúmeros artistas que vão permanecer desconhecidos do grande público, por não terem tido o mesmo cuidado com sua obra, ou por não terem recursos e incentivo para fazê-lo.

7) *O arquivo pessoal de Horta é muito bem preservado, mas segundo a família, seria interessante que uma instituição pudesse assumir a responsabilidade pela preservação futura dos negativos e da obra como um todo. Em um país como o nosso, onde a cultura muitas vezes é relegada ao segundo plano, como você vê esse tipo de problema? Como preservar e ao mesmo tempo disponibilizar para o público obras como a de Horta?*

JB – A obra dele está se tornando bastante conhecida, nos últimos tempos e acho que, certamente ele vai encontrar uma instituição que vai abrigar esse acervo magnífico.

8) *Para fazer o documentário Photo Assis – o clique único de Assis Horta, você mesclou as fotografias antigas de Horta com imagens atuais do fotógrafo e de lugares como a fábrica onde os primeiros retratos 3x4 foram tirados, fazendo assim uma narrativa poética ao mesmo tempo que cumpria o papel de registrar uma história verídica. Como foi fazer esse documentário? Como surgiu a ideia desse projeto?*

JB – A ideia do documentário surgiu imediatamente quando conheci o Assis e foi acatada pelo IMS para o qual venho realizando outros trabalhos.

O filme é muito simples, justamente para permitir que o espectador se envolva com a obra e o personagem do Assis, que é fascinante.

9) *O Documentário Photo Assis – o clique único de Assis Horta faz parte de uma série patrocinada pelo Instituto Moreira Sales (IMS). Por favor, me explique como vai ser essa série de documentários (já estão definidos quais serão os outros temas?) e qual a o motivo de Horta fazer parte dela?*

JB – A série de documentários ainda não está definida, mas a ideia central é de documentar os grandes fotógrafos brasileiros.

10) *Atualmente o IMS possui o maior acervo de fotografia do Brasil, concentrando ali importantes obras de grandes fotógrafos. Como você vê a atuação do IMS?*

JB – O IMS é, sem dúvida, a maior instituição que cuida da fotografia no país, realizando um trabalho de excelência. É uma pena que no Brasil existam tão poucas instituições como essa.

11) *E quanto às ações governamentais no setor? Como você as avalia?*

JB – São quase inexistentes as ações governamentais nesse setor. Não há a devida atenção à cultura brasileira por parte do Estado. Basta ver a verba irrisória do MINC para o setor cultural.

12) *Muito se fala sobre talento, vocação e inspiração. Na sua experiência artística e profissional, como isso funciona?*

JB – Talento, vocação e inspiração são apenas pontos de partida. O que se vê como essencial para uma carreira bem sucedida é sempre muita dedicação, muito trabalho. Veja o caso do Assis: ele trabalhou demais. Basta ver que no seu acervo há mais de 60.000 negativos.

Ceber Soares – Muito obrigado pelas respostas. E só para não ficar dúvida, não acho você ou o seu trabalho "acadêmico", muito pelo contrário. Quanto citei isso na pergunta 4 era fazendo referência a sua formação acadêmica (UnB, Escola de Ulm, etc.) que é muito especial. É para fazer um contraponto à formação do Assis Horta. É muito interessante saber a sua opinião sobre o trabalho dele também levando isso em consideração (a sua formação).

Te agradeço muitíssimo. Suas respostas são muito importantes para o meu estudo (concordo com absolutamente tudo o que você disse sobre o *seu* Assis, IMS e ações governamentais para a Cultura).

Jorge Bodanzky – Que bom que você gostou!

Se precisar de algo mais, estou às ordens...

Um grande abraço,

Jorge

* * * * *

3.4 Entrevista por e-mail com Brenda Coelho (Pesquisadora da IPHAN)

Data: 05/12/2016

Pergunta:

Estou escrevendo sobre o *Mapeamento preliminar da atividade fotográfica no IPHAN* feito por você e não consegui chegar numa conclusão em relação ao motivo do Assis Horta não ter ficado entre aqueles 13 fotógrafos que "tinham a fotografia como principal ocupação profissional". Ele ficou entre os 28 que estavam "ligados aos estudos do patrimônio". Você pode me explicar isso melhor? Assis foi fotógrafo a vida toda, não exerceu outra profissão além dessa.

Resposta:

Então, o recorte dessa pesquisa que fizemos em 2006 era apenas a *Série Inventário* e os Processos de Tombamentos que eram o foco do Projeto patrocinado pela Caixa. Não incluímos a *Série Obras* porque seria impossível dar conta de tanta documentação e era um mundo completamente desconhecido. As fotografias do Assis estão na *Série Obras*, poucas fotografias de sua autoria aparecem nas demais séries. Agora no doutorado que resolvi encarar a documentação de obras e foi quando surgiu minha pesquisa sobre os operários a partir das fotos do Assis. No início do artigo chego a mencionar o recorte das séries que optamos.

Outro ponto, é que na época não tínhamos tanto conhecimento sobre o trabalho do Assis Horta. Foi uma pesquisa bem inicial mesmo. Os pesquisadores do Iphan tinham pouco conhecimento sobre esse universo das fotografias e dos fotógrafos naquela época.

* * * * *

3.5 Entrevista por e-mail com Rodrigo Bozzetti (pesquisador do Instituto Moreira Salles - IMS)

Data: 05/06/2017

Pergunta:

No catálogo da exposição do Chichico não tem as legendas das fotografias funcionais (aquelas com um papel preso por pregadores de roupa). São as que estão nas pág. 146 a 163. Você sabe me informar a data provável delas? Nas fotografias em alta, se forem ampliadas, tem como saber o que está escrito nessas placas de papel?

Resposta:

De maneira geral as imagens publicadas entre as páginas 146 e 163 foram feitas entre as décadas de 1930 e 1940.

Sobre as fotos com papéis presos com pregador, são retratados dois documentos. Um tipo é o recibo de pedido de qualificação expedido pela justiça eleitoral, ao ampliar as fotos, conseguimos observar que estes documentos foram expedidos na década de 1930, antes do Estado Novo. O outro é uma carteira de filiação ao partido Republicano. Nesse caso a pesquisa não conseguiu comprovar se é o Partido Republicano Mineiro, extinto em 1937 ou se é o Partido Republicano, fundado em 1945.

* * * * *

ANEXO 4

Assis Alves Horta: noventa anos de imagem e história diamantinas

Por Isnard Horta

Hoje em dia, dar um clique é tão comum, tirar uma foto tornou-se corriqueiro. Registra-se tudo e qualquer coisa a todo tempo. Há 90 anos, contudo, era tão raro que a primeira foto de Assis já se perdeu. A que temos, remonta a mais de 80 anos: lá estava ele, com muita gente, em frente à Casa da Sorte, no Beco dos Brant, de paletozinho e descalço como os irmãos. Em seu semblante, uma feição viva de quem vislumbrava na câmera de Chichico Alkmim seu próprio futuro.

Não demorara muito mudar de lado – passaria a ver pessoas e coisas através da lente. Fotografaria a cidade se fazer e refazer: pé de moleque, capistrana, calçamento, construção e mais construção, reforma, telhado e destelhado. Registraria o viver e reviver cotidiano: festas religiosas, eventos familiares e esportivos, encontros e despedidas na estação do trem, na praça dos tropeiros.

Daria continuidade a Laplaige, Chichico Alkmin, Spangler, Draper, Werneck e tantos outros, mas criaria sua forma peculiar de traduzir em imagens o que de mais importante há em Diamantina e no diamantinense: identidade.

Não há tecnologia digital que supere tudo isso. Se alguém quiser fazer de novo, digital ou analogicamente, prepare-se, que fotografar a aura de Diamantina e a alma diamantinense não é tarefa pequena.

Se alguém quiser fazer de novo, terá de começar bem cedo e sempre numa perspectiva de futuro: em seu primeiro ano de vida deverá ceder seus sapatinhos àquela que virá a ser sua esposa daí a 23 anos.

Deverá ter um José e uma Dorinha a lhe exigir muito, alguns José, Laércio, Armando, Murilo, Mário a desafiá-lo; algumas Luiza, Dícíola, Celme, Neném a lhe conferir um pouco de sensibilidade feminina.

Terá de servir almoço a ilustres visitantes no restaurante do Grande Hotel, e se perguntar o que os atraia às paragens tejuicanas; ter por escola os mentores, amigos e o trabalho – curiosidade e experimento; criar projeto de vida logo ao se casar: formar dois acrósticos com sua descendência direta, homenageando quem vier amá-lo e entendê-lo a vida inteira e a si mesmo, num raro gesto de egoísmo; ter sempre um carneiro em casa a se confundir com as crianças em suas caminhadas dominicais do Cruzeiro ao Brasão, do Pau de Fruta ao Salitre, e deixar marcada nas fotos infantis sua percepção ecológica; encher a casa de livros, instrumentos musicais, peças antigas, manuscritos, filmes para as crianças saborearem; acolher, para admiração dos filhos, escritores, poetas, cineastas, atores e atrizes, e lhes oferecer, para surpresa da esposa, um saboroso molho pardo; encontrar um Werneck a lhe estimular a percepção estética do casario plantado na serra; um Rodrigo Mello Franco, um Sylvio de Vasconcellos a lhe confiar um patrimônio que nenhum outro diamantinense venha a valorizar tanto; um Dirceu Horta a lhe instigar a pesquisa histórica; um Dom Serafim a benzê-lo no dia a dia e não o deixar exagerar demais; um Dom José Newton a lhe mostrar nova estética eclesiástica; um Dom Sigaud a lhe confundir conceitos; um JK – fazer-lhe oposição udenista e fotografá-lo solenemente; receber viajantes e passar-lhes a dimensão universal da cidade; conhecer algum estrangeiro rico para lhe demandar registro de seu garimpo ou um pobre garimpeiro para sentir numa foto seu traba-lho valorizado como a própria esperança de encontrar uma pedra grande; deixar-se sensibilizar por personagem de rua com sua estética mendiga.

Quem quiser, terá, ainda, de perceber e fotografar a beleza de cada festa popular, um detalhe de indumentária, um passo de dança, um salto ornamental, um sorriso ou

tristeza, o afã ou displicência de um protagonista; a diferença no detalhe de imagem no Inhaí ou em São Gonçalo; as características da prataria das Minas Novas, da gravação em um sino, do relevo em um cibório ou custódia; vestir-se de carmesim junto ao Santíssimo e de marrom e creme junto à Ordem Terceira do Carmo; enfrentar o escuro das minas, descer às catacumbas, escavar o alicerce de um esteio, galgar o topo da torre do Amparo e gravar em preto e branco Diamantina em 360°; subir em grimpas, desafiar em peraltice cumeeiras de telhados a procurar ângulos adequados ao registro definitivo de um momento único através da RolleiFlex; perceber a decadência da caligrafia de Chica da Silva na evolução de sua doença fatal; identificar em capelas detalhes da pintura do Guarda Mor José Soares de Araújo, das talhas douradas de Francisco Antonio Lisboa e captá-las em cores e preto e branco.

Deverá identificar os pontos da Demarcação Diamantina e demarcar para o IPHAN a área para tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade; descobrir cada reforma de casarão para vigiar, teimar, brigar, como guardião do precioso acervo arquitetônico, e não deixar, com apoio de um João Costa, ser descaracterizado; montar um Museu do Diamante e, para tanto, conhecer, com os Andrade, museus do Velho Mundo, pesquisar e adquirir para o IPHAN objetos de valor e da história da cidade, e será preterido na indicação do seu gestor.

Terá de conhecer e fotografar gente de todos os recantos diamantinenses, acompanhando jovens pioneiros no jipe da ACAR, um Wander, Antônio, Aragão, Pedro; valorizar o talento de um João Pão, Mário Lomez, José e Taidinho Lopes, Dagmar, Vaney e Roy, Vicente Sorriso e Vicente Molecão, de artistas e artesãos, e extrair dele a essência para compor e recompor, construir e reconstruir uma peça ou um edifício; perceber a magia da dança da sacra guarda romana ou da profana Sapó Seco, e, para tanto, deverá compreender o espírito e a criatividade de um Avelino Quimboto e de um Paulo Soim; registrar a graça do desporto na vivência com a dedicação de um Anatólio; admirar gravuras de Percy Lau, aquarelas de Wash Rodrigues, pinturas de Genesco Murta; incentivar bicos de pena de um José Batista Miranda e traços mágicos de um David de Carola; entender e acompanhar a inserção do traço de concreto de Niemeyer na arquitetura barroca; levar um Kurt Lange a garimpar partituras da música colonial mineira; apoiar um Joaquim Pedro de Andrade em sua polêmica obra do cinema novo, um Roberto Santos, um Schubert Magalhães e mostrar-lhes costumes e cultura da região; ler e reler indefinidamente Saint-Hilaire, Joaquim Felício, Helena Morley, Sóter Couto, Aires da Mata Machado, revistas do Patrimônio Histórico; mostrar às novas gerações pingos de história que escaparam a antigos pesquisadores.

Deverá demonstrar a alegria tejuicana, simbolizada na participação em folguedos carnavalescos, desde os entrudos do início do Século XX até sua terceira geração, com os netos na Bartucada do Século XXI.

Será esquecido quando da elevação da cidade à categoria de patrimônio cultural da humanidade. E a isso não deverá dar importância, pois há muito terá uma crença firme, inabalável e solitária: que desde o Século XVIII, quando as casas escalaram a ladeira do Burgalhau à Gupiara, Diamantina já era patrimônio da humanidade.

Passará, ao lado da esposa, seus felizes e derradeiros anos como um velho garimpeiro, redescobrimo a todo momento preciosas pedras de sua própria lavra fotográfica.

Terá, enfim, de garantir que a memória dos mais longínquos antepassados tejuicanos seja descoberta por escavações e interpretações de imagens que gravaram nos paredões e abrigos, e deverá fazê-lo por meio de pelo menos um neto que lhe continue as pesquisas dessa eterna história diamantinense.

Em 2008, nonagésimo de Assis Horta.