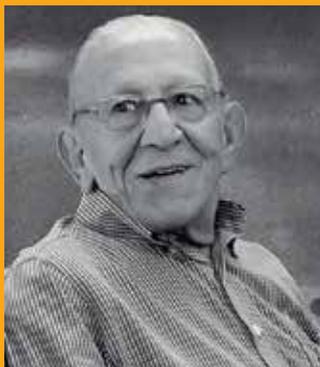


Assis Horta

um fotógrafo popular

FUNALFA

CLEBER SOARES



Assis Horta foi um fotógrafo popular. Dentre os vários adjetivos que o *Aurélio* associa à palavra popular, estão os seguintes: “aquele que recebe aprovação do povo, muito conhecido e notório”. O título desse livro quis evidenciar essa qualidade do diamantinense que, durante a sua longa vida, foi popular, nos vários sentidos positivos apontados no dicionário. As fotografias feitas por Horta, principalmente seus retratos de operários, no entanto, alcançaram patamares acima da popularidade do fotógrafo. Não por terem se tornado imagens *viralizadas*, como dizemos hoje em dia, mas porque elas dão visibilidade a um conjunto de indivíduos raramente evidenciados. As fotografias se tornaram populares no sentido de se relacionarem ao povo, principalmente aquele majoritariamente formado por pobres, negros e mestiços, sempre relegados, deixados de lado nas políticas públicas, e ainda muito pouco representados.



Assis Horta

um fotógrafo popular

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Municipal Murilo Mendes – Juiz de Fora (MG)

S676a Soares, Cleber
 Assis Horta : um fotógrafo popular / Cleber Soares
 Juiz de Fora, MG : FUNALFA, 2021.
 300p. : Il.

ISBN 978-65-88135-04-4

1. Fotografia – História (MG) 2. Assis Horta, 1918-2018.
3. História da Arte. 4. Retratos (negros e mestiços).
I. Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage. II. Título.

CDD: 779

Ficha catalográfica elaborada por Marília Lopes Guimarães Pedrosa – CRB6/1421

Funalfa 2021

Primeira publicação em Juiz de Fora – Brasil

Projeto Gráfico

Cleber Soares

Revisão ortográfica

Luana Sofiati

Thomas Frizeiro

Lectio Soluções Linguísticas

Para falar com o autor

contato@clebersoares.des.br

Acervo do fotógrafo em Belo Horizonte

contato@assishorta.fot.br

Mais informações

www.assishorta.fot.br



FUNALFA

Programa Cultural
Murilo Mendes



Assis Horta

um fotógrafo popular

*Para Ana, Alice, Bia, Clara,
Gabriel e quem mais chegar.*



Operário. Diamantina, c. década de 1940. Acervo ASSIS HORTA

SUMÁRIO

Prefácio	9
Prólogo	17
Agradecimentos	27
O fotógrafo do Patrimônio	31
A fase pioneira do IPHAN e o uso da fotografia	37
O “caçador” de antiguidades de Diamantina	45
A construção de uma brasilidade mestiça	61
Além das regras: o olhar do fotógrafo	71
Herdeiro de muitas tradições	81
Um fotógrafo de fé e muitos amigos	89
Sob o olhar de Chichico Alkmim	99
Os trabalhadores e os retratos 3x4	109
Operários no estúdio fotográfico	125
De objetos de cena a sujeitos dos próprios retratos	145
O rosto do trabalhador brasileiro	159
Pioneirismo e talento reconhecidos	181
Notas	192
Caderno de imagens	225
Bibliografia	289



Operária. Diamantina, c. década de 1940. Acervo **ASSIS HORTA**

PREFÁCIO

Este livro apresenta ao público brasileiro a bela fotografia de Assis Alves Horta, ou simplesmente Assis Horta. Nascido em Diamantina em 1918, o fotógrafo teve uma longa vida, tendo falecido em 2018. No decorrer de boa parte dos seus cem anos, fotografou arquitetura, vistas da cidade, paisagens, festas religiosas e civis, e retratos de diferentes tipos: 3x4, “anjinhos” (retratos de crianças mortas), retratos de família e individuais. Por meio de rara sensibilidade e olhar acurado, Cleber Soares revela ao público brasileiro um patrimônio fotográfico ignorado por muito tempo e ainda, infelizmente, com circulação restrita.

Embora homem simples, de pouca instrução formal, Assis Horta se relacionou com vasto leque de intelectuais brasileiros, especialmente os modernistas. Rodrigo Mello Franco de Andrade, de quem se tornou amigo da vida toda, o descobriu em Diamantina ainda bem jovem, apresentando-lhe não apenas recursos fotográficos mais sofisticados do que a modesta câmera de que dispunha, mas o universo teórico e ideológico do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Ali na sede do Patrimônio, entre Diamantina e Rio de Janeiro, Assis Horta conviveu com Sylvio de Vasconcelos, Judith Martins, Lucio Costa, Curt Lange e muitos outros. O fotógrafo foi também uma espécie de cicerone oficial de Diamantina do SPHAN, apresentando a cidade a pesquisadores e artistas como os cineastas Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos e Schubert Magalhães, e o pintor Alberto da Veiga Guignard. No SPHAN, em

contato direto com o nosso passado artístico colonial, educou seu olhar, o que certamente afetou sua percepção sobre os filhos da terra (Diamantina), herdeiros diretos daquele passado e trabalhadores e trabalhadoras que iria fotografar com tanto respeito.

O volume de fotografias de Assis Horta é significativo. Trabalhador incansável, fotografou muito, mas não o fez, me parece, somente porque precisava sustentar a família – e que família! Dez filhos. Observando sua obra, logo percebemos que a necessidade financeira não era sua única motivação. As fotos revelam um olhar atento, capaz de captar beleza nas coisas simples e aparentemente banais da vida cotidiana. Destaca-se, no conjunto da obra, os muitos retratos do povo diamantinense e da região, os quais, funcionais ou não, revelam a grandeza e a dignidade humana de pessoas que, até se virem retratadas, não sabiam possuí-las. Uma boa parte destas pessoas são trabalhadores descendentes de escravos que pouco ou mesmo nenhum respeito cívico haviam conquistado desde a libertação de seus avós e bisavós.

Compõem o conjunto de retratos fotografados por Assis Horta os curiosos (e belos) retratos 3x4 de identificação que, a partir de 1932, passaram a ser exigidos para o registro profissional de trabalhadores da indústria e do comércio. Os retratados eram, em sua grande maioria, pessoas cuja memória da escravidão lhes era recente e a perspectiva de futuro bastante restrita. Certamente, tal perspectiva alargava-se com a criação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), em 1943, que assegurava direitos trabalhistas a todos os trabalhadores. No entanto, para além dos ganhos materiais e simbólico da lei em si, a exigência de um registro fotográfico proporcionou ao trabalhador pobre a experiência de ter sua imagem retratada pela primeira vez. Aquele primeiro retrato, como afirma Cleber ao longo do livro, despertou o desejo entre os mais pobres de serem retratados, mostrando-lhes que ser fotografado não era mais privilégio das elites econômica e intelectual. Por razões óbvias, durante o século XIX, somente endinheirados e personalidades de

destaque social eram retratados, uma vez que o ofício de pintar retratos cabia aos artistas, e as obras tinham elevado custo.

Já no final do século, com o desenvolvimento das técnicas fotográficas reduzindo tempo de exposição e custos, um número maior de pessoas teve acesso aos retratos fotográficos e assim o foi progressivamente. Durante os anos 1930 e 1940, numa cidade distante da capital do país como Diamantina, a partir de uma exigência burocrática, ser retratado tornou-se algo possível ao trabalhador pobre. Assim como o retrato pictórico, o fotográfico é uma representação e ter sua pessoa representada como indivíduo certamente foi um ganho simbólico considerável.

A qualidade estética das fotografias de Assis Horta, incluindo os retratos funcionais, muito impressionou Cleber e o instigou a conhecer mais a respeito. Tive o prazer de orientá-lo em sua pesquisa de mestrado, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, da qual este livro é oriundo. Não lembro ao certo se foi em 2013 durante um curso eletivo em que, entre outros autores, discutíamos o ensaio *A Arte diante do mal radical*,¹ do historiador da arte belga Thierry de Duve, ou se foi logo depois de terminado o tal curso que Cleber teve o primeiro contato com a fotografia de Assis Horta. O fato é que sua fotografia muito o intrigou. Naquele momento, Guilherme Horta havia ganhado recentemente o *XII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia*, da Funarte, com o projeto *Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT*, em 2012, e no ano seguinte, ano de comemoração dos 70 anos da CLT, foi curador da mostra de mesmo nome apresentada em Ouro Preto e, em seguida, no Palácio do Planalto, em Brasília. A repercussão do prêmio e da exposição concentrou as atenções da crítica e do público sobre os retratos de identificação feitos por Assis Horta. Talvez por isso, imerso naquele recorte, profundamente tocado pela obra do fotógrafo, foi inevitável para Cleber transferir para a fotografia de Assis Horta algumas questões levantadas por Thierry de Duve.

No referido ensaio, Duve reflete sobre o estatuto da arte e do artista na contemporaneidade a partir da experiência estética provocada pela mostra de fotografias “S-21”. Tratava-se da exposição de cem fotos de identidade, algumas ampliadas especialmente para a mostra, de prisioneiros de um campo de extermínio, o S-21, localizado em Phnom Penh, Camboja. O espaço foi mantido pelo regime autoritário do Khmer Vermelho entre 1975 e 1979, responsável pelo genocídio de milhares de civis. Curiosamente, fazia parte de um ritual burocrático o registro fotográfico dos condenados – entre os quais homens, mulheres e crianças – antes de serem executados (14.200 pessoas foram mortas no campo S-21, local onde antes funcionava uma escola, restando somente 7 sobreviventes). A exposição fora apresentada em Arles em 1997 e teve sua repercussão ampliada pelo anúncio de que, na mesma época, o setor de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) havia comprado algumas daquelas fotos. Se a mostra no festival de Arles não as apresentava sob a ótica da estética, mas da política (argumento usado pelo curador para desqualificá-las enquanto arte), o fato de estarem em um museu importante como o MoMA as legitimava como arte. Daí as confusões e especulações sobre a legitimação artística daquelas fotografias, prova da extrema maldade a que a humanidade pode sucumbir. Poderiam tais registros representar a humanidade? Registros que não foram feitos com a intenção de serem arte poderiam agora serem tomados por tal? E uma vez reconhecidos como arte, seria inevitável reconhecer quem as fez como artista. O fotógrafo daqueles retratos era um rapaz de 15 anos, Nhem Ein, treinado pelo Khmer Vermelho para realizar o ofício. Havia sido mandado a Xangai para fazer um curso de fotografia. Ao retornar, montou uma equipe de trabalho no S-21, e, quando o líder Pol Pot se refugiou nas florestas do norte, o seguiu como fotógrafo oficial do Khmer Vermelho até desertar em 1995.

Chamando a atenção para a dificuldade de responder a tais questões, dificuldade visível não apenas em Christian Caujolle, o

curador da mostra em Arles, mas também entre os curadores do setor de fotografia do MoMA, Duve é enfático ao descrever o objetivo de seu artigo: “examinar a legitimidade da arte e da instituição da arte diante do mal radical”. Para o crítico, a dificuldade de legitimação daquelas fotografias como arte, justamente, acusava um certo “limite” do pressuposto humanista sobre o qual fundaram-se a teoria da arte, os museus de arte e o público de arte, ou seja, pressupostos sobre os quais se institucionalizou a Arte. Diante das fotografias da mostra “S-21”, conhecendo o contexto em que foram produzidas, a intenção do fotógrafo e a função daquelas fotografias, era impossível, para os curadores, tanto quanto para o museu que a abrigava, assim como para o público de arte, nomeá-las ARTE. Um fosso enorme se abria entre o conceito de arte, historicamente constituído e legitimado por valores oriundos do humanismo renascentista, e aquele testemunho da extrema barbárie. Por outro lado, se a negação de Nhem Ein enquanto artista era argumento fornecido pela noção humanista de arte, o mesmo já não ocorria com a inevitável experiência estética que aquelas fotografias suscitavam. Daí o impasse.

É certo que as fotografias de identidade de Assis Horta são diferentes das expostas na mostra “S-21”, pois não têm origem em um mal radical, como o extermínio de opositores políticos. Ao contrário, resultam de uma ação civilizadora, o reconhecimento de direitos civis. Os retratos de Assis Horta (especialmente aqueles divulgados em meio às comemorações dos 70 anos da CLT) produzem uma espécie de revivificação daquelas pessoas, sobretudo das pessoas negras. Entretanto, como a outra face da mesma moeda, é inevitável olhar aquelas fotografias simbólicas de uma visibilidade conquistada por ser fruto de uma exigência burocrática decorrente de uma melhoria nas condições de trabalho e não pensar na pior condição a que o ser humano pode ser submetido, a do escravo, mácula na história do Brasil. Condição essa na qual qualquer traço de humanidade é anulado, violentamente apagado.

O futuro das pessoas retratadas por Nhem Ein era a morte, mas, tendo em vista que quando fotografadas já estavam mortas e sua humanidade já lhes havia sido negada, a experiência destas fotografias, segundo Duve, era a de devolver humanidade àqueles que foram transformados em “coisas”. Além desse sutil encontro entre os retratos de trabalhadores brasileiros e os retratos de condenados políticos cambojanos, a pergunta de fundo que inquietava Cleber, e o ligava às indagações de Duve, era o estatuto artístico das fotografias de Assis Horta. Ele interrogava-se se, mesmo não sendo intencional, pois feitas para cumprir uma exigência burocrática, aquelas fotografias seriam arte. E mais: se a intenção do fotógrafo não era a de produzir um objeto artístico, como então explicar a experiência estética da obra?

O leitor verá que ao longo do texto Cleber não retoma Thierry de Duve, pois, no decorrer da pesquisa, sua indagação inicial se dissipou e se desdobrou em abordagens mais consistentes, o que é esperado. Entretanto, pareceu-me produtivo lembrar deste início, pois aquela motivação inicial, por mais ingênua ou intuitiva que fosse, não abandonou de todo a forma como ele se aproxima da obra do fotógrafo neste livro. O reconhecimento de uma experiência estética genuína na apreciação das fotografias mantém-se como pano de fundo em toda a sua escrita – o que a torna ainda mais agradável e atraente. Se essas fotografias são arte, ou se Assis Horta era ou não um artista (no sentido humanista e idealista do termo), caberá ao leitor decidir. Quanto a mim, resta somente desejar-lhe boa leitura!

Dr^a Raquel Quinet de Andrade Pifano

Professora no Instituto de Arte e Design (IAD-UFRJ) e no

Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens (PPG ACL-UFJF)





Operário. Diamantina, c. década de 1940. Acervo **ASSIS HORTA**

PRÓLOGO

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),¹ feitas em fins do século XIX, e as produções de Chichico Alkmim (1886-1978)² e Assis Horta (1918-2018), produzidas entre as décadas de 1910 e 1950, são escassas as informações sobre esse tipo de registro visual no país. Enfatizo, ainda, que essas duas últimas coleções vieram a público há pouco tempo.

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, sob os cuidados de sua família, em Belo Horizonte, são um bom começo para reparar tal falha.

Assis Horta foi um fotógrafo popular. Dentre os vários adjetivos que o *Aurélio* associa à palavra popular, estão os seguintes: “aquele que recebe aprovação do povo, muito conhecido e notório”. O título desse livro quis evidenciar essa qualidade do diamantinense que, durante a sua longa vida, foi popular, nos vários sentidos positivos apontados no dicionário. As fotografias feitas por Horta, principalmente seus retratos de operários, no entanto, alcançaram patamares acima da popularidade do fotógrafo. Não por terem se tornado imagens *viralizadas*, como dizemos hoje em dia, mas porque elas

ção visibilidade a um conjunto de indivíduos raramente evidenciados. As fotografias se tornaram populares no sentido de se relacionarem ao povo, principalmente aquele majoritariamente formado por pobres, negros e mestiços, sempre relegados, deixados de lado nas políticas públicas, e ainda muito pouco representados.

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*,³ 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 70 anos da política de preservação patrimonial no Brasil, realizou-se a mostra retrospectiva *Diamantina 360° – sob o olhar de Assis Horta*, no Museu do Diamante, em Diamantina (MG). Esse evento foi, digamos, o estopim para a divulgação do trabalho do 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 estúdio.⁴ No entanto, essas exposições enfatizavam principalmente o perfil documental da obra de Assis. Parece-nos necessário abordar a apreciação da obra do fotógrafo para além da sua importância documental, ressaltando o seu lado social e evidenciando a qualidade estética das fotografias.

A partir das pesquisas feitas no Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no Rio de Janeiro, em cartas, entrevistas via e-mail com o filho Isnard Horta e nos escritos de pesquisadores sobre o assunto, buscamos entender como o diamantinense se desenvolveu e atuou como fotógrafo documental. Igualmente, 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 e 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 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 1930.⁵ Personagem fundamental para a preservação de monumentos em Diamantina, Horta faz parte do seleto grupo de profissionais precursores na busca, identificação e preservação de elementos da arquitetura tradicional do período colonial brasileiro, os chamados “fotógrafos do Patrimônio”.⁶ 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?

Uma vez que a relação entre Horta e o grande incentivador dos ideais modernistas Rodrigo Melo Franco de Andrade⁷ se inicia antes mesmo da criação oficial do SPHAN, em 1937, o levantamento dos fatos em relação a Horta talvez possa nos indicar como se deram, em seus movimentos iniciais, não só a formação de um fotógrafo em especial, mas a criação de um método de qualificação de fotógrafos, adotado oficialmente pelo Instituto a partir de 1949.

Este livro diz também 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. Apresentamos Diamantina e suas histórias, e retomamos o destaque da cidade como centro importante no norte mineiro, tanto por suas ricas jazidas e seus personagens como por ter se firmado como cidade episcopal⁸ em 1854. Tal recuperação histórica se torna importante porque não parece possível dissociar Horta da cidade de Diamantina. A presença das autoridades eclesásticas 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 as fotos de Chichico Alkmim.

As reveladoras cartas escritas por Assis Horta na ocasião da sua viagem à Europa, compiladas no livro *Cartas de viagem*⁹ por seu filho Isnard Horta, em 2015, são fontes preciosas de informações. Além disso, nos ajudam a conhecer melhor o homem dedicado à família e ao trabalho, assim como o cidadão religioso e muito benquisto em Diamantina. Horta é de família antiga e tradicional na localidade, mas levava uma vida simples e era completamente integrado às tradições locais. Casado desde muito jovem com Maria da Conceição Monteiro Horta, sua companheira de toda vida, não escolhia trabalho para poder sustentar os dez filhos, e estava sempre disposto a sair pela região fotografando garimpos, garimpeiros, soldados e funcionários das fábricas, seguindo sempre as tradições dos antigos fotógrafos que percorreram, ainda no século XIX, os rincões de Minas Gerais. Nas redondezas da cidade, fotografava filhos de trabalhadores pobres e, quando solicitado, ainda fazia as tristes fotografias de crianças mortas, chamadas de “anjinhos”.

A partir da entrevista¹⁰ com Assis Horta, realizada em sua casa na rua Rio Negro, no bairro Alto Barroca, em Belo Horizonte, e da visita ao seu bem preservado acervo de fotos e negativos, muitos em vidro, guardados no subsolo dessa mesma residência, bem como da leitura das cartas pessoais e da coleta de depoimentos concedidos pelo filho Isnard, traçamos uma pequena biografia do fotógrafo. Apesar do pouco estudo formal, Horta sempre foi muito curioso e disposto a aprender. Abandonou os estudos muito jovem, 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”.¹¹

Em sua viagem à Europa, em 1954, não desperdiçou oportunidades de aprendizagem e fez anotações de tudo que tinha visto para mais tarde apresentar um relatório a Sylvio de Vasconcellos¹² e Rodrigo M. F. de Andrade, seus superiores no Instituto. 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 ‘bar-nabé’. Em matéria de arquitetura, pintura, escultura, história universal e arte em geral, tenho muito o que escrever e contar”.¹³

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.

Foi necessário fazer um pequeno 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 teve seus direitos garantidos. A relevância desse inventário para nós esteve ligada à possibilidade de entender as motivações que levaram os operários a terem o primeiro retrato funcional e, depois, solicitarem outros mais elaborados no estúdio. Analisamos as fotografias 3x4 feitas por Horta e apresentamos algumas fotografias de clientes brancos pertencentes às camadas superio-

res da sociedade, buscando comparar com fotografias feitas por Alkmim. É possível portanto conjecturar 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, 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 entender as motivações que levaram os afro-brasileiros e seus descendentes a frequentarem o estúdio fotográfico, primeiramente o de Alkmim e depois o de Horta, retornamos à segunda metade do século XIX. Revisitamos as fotografias oitocentistas em que o negro participa inicialmente apenas como figuração, como mais um objeto de cena, em contraste com os retratos da virada século XIX para o XX, nas quais é retratado como indivíduo e sujeito na fotografia social. Os textos de George Ermakoff, Boris Kossoy, Annateresa Fabris, Ana Maria Mauad, Fabiana Beltramim e Sandra Koustsoukus, dentre outros, serviram de fonte de pesquisa e respaldaram nossas reflexões sobre a produção fotográfica desse período inicial e os reflexos disso na obra de Horta e nas vontades de seus clientes.

Desde os primeiros experimentos com a nova descoberta de Daguerre,¹⁴ a fotografia ilustrou e documentou pesquisas de homens de espírito curioso e inquieto, alguns com boas intenções e outros nem tanto. A fotografia serviu, por exemplo, para registrar o movimento do corpo humano e sua anatomia. Os primeiros registros desse tipo são encontrados em trabalhos de Eadweard Muybridge (1830-1904)¹⁵ que, com a cronofotografia, estabeleceu o registro sequencial do movimento do corpo humano. No século XIX, a fotografia também serviu para que fossem sustentadas teorias racistas, como os registros de tipos humanos, que pudessem comprovar os estudos craniométricos do anatomista, antropólogo e naturalista holandês Patrus Camper (1722-1789).¹⁶

São importantes para a história da fotografia de negros no Brasil as imagens feitas pelo fotógrafo italiano Augusto Stahl.¹⁷ Estes primeiros retratos de escravos foram usados como ilustração em estudos com viés científico que tentavam, por meio da definição de tipos humanos, comprovar a existência de múltiplas raças e a presuposta superioridade de uma sobre as outras. Esses impressionantes e raros registros evidenciam o olhar eurocêntrico sobre uma população privada de direitos e de dignidade. No entanto, foram essas imagens que serviram como fonte importante de inspiração para os *cartes de visite*,¹⁸ fotografias vendidas como *souvenirs* pelos fotógrafos mais importantes do século XIX.

Inspiradas em aquarelas de Debret¹⁹ e Rugendas²⁰ ou em fotografias de Stahl, os *cartes de visite*, que tinham o negro representado, se prestavam a divulgar a ideia de um país pitoresco e exótico. Tendo como tema ora o trabalho cotidiano dos negros de ganho – retratos que evidenciavam também as suas características físicas, marcas tribais e cicatrizes –, ora situações que simulavam danças e festas religiosas, as imagens dissimulavam a vida dura e a violência sofrida por aqueles homens e mulheres que sustentavam a economia do Império.

Um contraponto às fotografias do tipo científicas ou *souvenirs*, seriam as fotos que compunham álbuns de famílias com a inclusão de escravos domésticos, principalmente amas e babás. 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. Em uma São Paulo ainda provinciana, Militão fotografou uma considerável parcela da população menos favorecida economicamente. Provavelmente, foram essas fotografias as primeiras a registrar, com dignidade, pessoas que não eram da elite.

Este livro investiga as motivações e as possíveis ligações entre as obras de Augusto Militão, criada na segunda metade do século XIX, e a de Horta, desenvolvida na terceira e quarta décadas de século XX. Distantes cerca de 70 anos uma da outra, as obras de Militão e de Horta apresentam pontos de contato, como o tratamento honesto

e respeitoso reservado ao cliente negro e a dignidade evidente com que estes sujeitos foram fotografados. Também podemos observar que, apesar de manter diversos princípios da fotografia de estúdio, a obra de Horta é diametralmente oposta às fotografias de *typos*.

Os retratos de operários 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 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), os quais já são menos atrelados às antigas normas dos *cartes de visite* [**IMAGEM 1**] e dos *cartes imperial*²¹ [**2**], e que, em alguns casos, apresentam a aplicação de soluções inovadoras, certamente oriundas da experiência visual do fotógrafo. Experiência essa adquirida seja pelo hábito de ler revistas semanais e ver estampadas nelas as fotos de atrizes e personalidades que as ilustravam, seja pelas idas usuais ao cinema, ou, ainda, pelo contato com reproduções de obras consagradas da pintura, gravura, escultura e arquitetura.

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 olhar foi educado tanto pelos cânones herdados da fotografia de estúdio do século XIX – ainda em voga nas cidades do interior do país naqueles tempos – quanto pelas regras do SPHAN, trabalhadores e suas famílias foram eternizados de maneira digna e caprichada no Photo Assis e essas fotografias são a parte mais evidenciada e divulgada atualmente do trabalho do fotógrafo mineiro.

Outro aspecto da obra de Assis Horta destacado nesse livro 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. Se-

guindo a sequência iniciada anteriormente por Chichico Alkmim, na década de 1920, Horta registrou a população do norte de Minas Gerais, não diluindo-os em uma coletividade, como foi feito pelo fotógrafo alemão August Sander²² em sua famosa série *Os homens do século XX*, mas destacando as particularidades dos retratados com sensibilidade e técnica.

Na já citada entrevista realizada com Assis Horta, 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) e no livro *Cartas de viagem*. 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 de suas fotos, lançamento de revista e documentário.

Analisamos também algumas imagens com o objetivo de mostrar a evidente herança da tradição da fotografia oitocentista e, concomitantemente, evidenciamos 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 simpatizantes das ideias nacionalistas do modernismo em voga no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1940.

A hipótese apresentada nesse texto 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.



Família de operário. Diamantina, c. década de 1940. Acervo ASSIS HORTA

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro contato com a fotografia de Assis Horta deu-se pelas páginas do *Prosa & Verso*, extinto caderno cultural do jornal *O Globo*, em 7 de dezembro de 2013. A imagem de uma jovem família de operários [3], fotografada nos moldes dos tradicionais retratos de estúdio, despertou grande interesse em mim. Lendo a matéria, pude saber que aquela era uma das muitas imagens feitas, ainda na primeira metade do século XX, por um fotógrafo pouco conhecido cujo trabalho estava sendo resgatado.

A família retratada, um tanto tímida diante da câmera, era fonte de interrogações. Inicialmente, fui levado a pensar porque foram fotografados naquelas condições e como se deram as negociações entre o fotógrafo e fotografados para que a fotografia se realizasse. Os olhares, entre a curiosidade e a timidez das crianças, e as roupas largas do casal de adultos, possivelmente emprestadas, denunciavam tratar-se de pessoas que não tinham o hábito de frequentar um estúdio fotográfico. As feições e trejeitos dos personagens da fotografia me intrigaram e foram a força motriz para que eu buscasse saber mais sobre a fotografia e seu autor, o diamantinense Assis Horta.

Este livro é uma versão reduzida e atualizada da minha dissertação, a primeira abordagem acadêmica feita sobre as imagens produzidas por Assis Horta. Como a obra é bastante extensa, concentrei meus esforços em dois tópicos temáticos: o primeiro é sobre as relações do fotógrafo com o SPHAN e seus intelectuais; e o segundo aborda o impacto disso na produção dos retratos 3x4 e, posteriormente, sobre as fotografias em estúdio de operários, negros e mestiços, produzidas entre as décadas de 1930 e 1940. Sem nenhuma pretensão de serem definitivas, considero que as informações

aqui reunidas e as opiniões emitidas sobre o trabalho de Horta sejam ponto de partida para outras pesquisas sobre o assunto. Muito ainda deverá ser pesquisado sobre o legado de cerca de cinquenta mil negativos, muitos em vidro e outros tantos negativos flexíveis, ainda não catalogados, guardados no arquivo pessoal do fotógrafo, em Belo Horizonte.¹ Da mesma forma, temos muito a pesquisar em fotos, cartas, recibos, entre outras fontes, preservados no Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro, em caixas e pastas relativas a Assis Horta e às personalidades que com ele se relacionaram.

Sou grato a todos os que, de uma maneira ou outra, contribuíram para a minha pesquisa e conseqüentemente para esse livro. Agradeço primeiramente à minha orientadora no mestrado em Arte, Cultura e Linguagens (PPG ACL-UFJF), Prof.^a Dr.^a Raquel Quinet de Andrade Pifano, pela dedicação dispensada, assim como pelos apontamentos e sugestões sempre pertinentes. Suas leituras críticas 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 Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad, grande especialista no assunto, que, ao participar das bancas de qualificação e defesa, colaborou sobretudo para situar histórica e objetivamente a figura de Assis Horta, indicando leituras essenciais para que isso fosse feito. Nessa mesma ocasião, o Prof. Dr. 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 Prof.^a Dr.^a Maraliz de Castro Vieira Christo, agradeço pela boa vontade, pelos ensinamentos sobre a História da Arte e História da fotografia de negros no século XIX, pelos vários livros emprestados e principalmente pelas palavras sempre encorajadoras.

Agradeço também aos funcionários e colaboradores do IPHAN, principalmente à pesquisadora Bettina Zellner Grieco, pelas dicas fundamentais, sobretudo sobre o fotógrafo Erich Hess. Não pos-

so 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 funcionários do Instituto Moreira Salles (IMS), onde fui pesquisar a coleção de Chichico Alkmim. Agradeço muito a cooperação dos dedicados profissionais dessas instituições tão importantes.

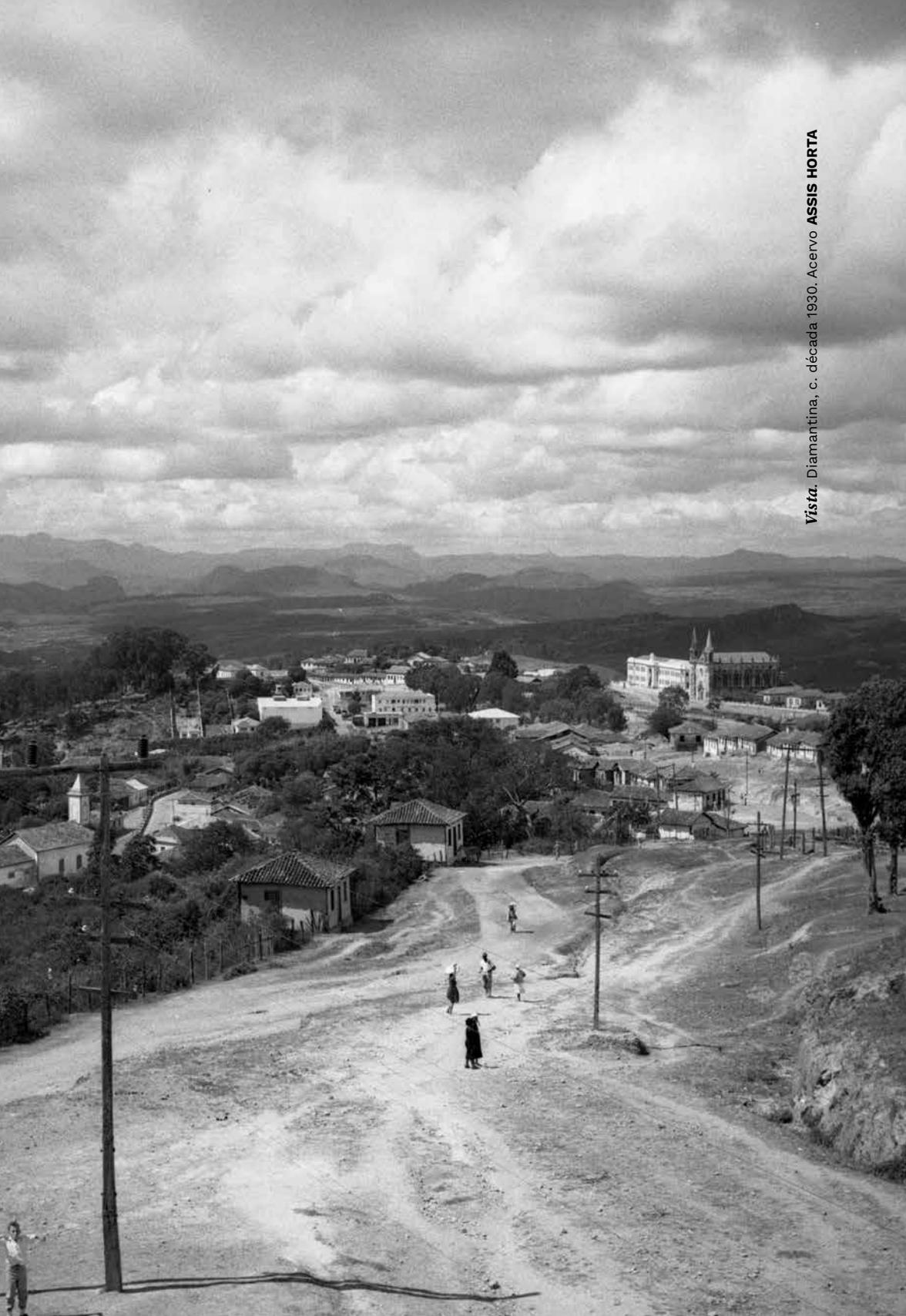
Ao designer e curador Guilherme Horta, agradeço tanto pelas informações a mim fornecidas logo no início da minha pesquisa como também pela iniciativa de ter dado visibilidade às fotos de operários do acervo de Horta, em Belo Horizonte. Sem esse primeiro olhar, que gerou o projeto *Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT*, certamente levaríamos mais tempo para conhecermos essas belas fotografias e o trabalho do fotógrafo.

Agradeço a todos da família Horta, especialmente ao atencioso e organizado Isnard Horta, pelas respostas a tantos e-mails, pelas conversas informais, assim como pela leitura crítica e pelos vários apontamentos. Agradeço 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. À Sávio Horta e às irmãs, meu agradecimento por me receberem gentilmente em Belo Horizonte, em 2014, para a realização da entrevista com o cativante Assis Horta. Conhecer o fotógrafo, na época com 98 anos, impulsionou meu trabalho de pesquisa e contribuiu efetivamente para que eu pudesse contar essa história.

Não posso deixar de agradecer à Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa) e à Prefeitura de Juiz de Fora (MG). Sem o incentivo financeiro do *Programa Murilo Mendes*, esse livro não teria sido realizado. Agradeço também ao Museu Mariano Procópio, e à historiadora Rosane Carmanini Ferraz, pelas imagens do fotógrafo oitocentista Alberto Henschel que enriquecem esse livro.

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!



Vista. Diamantina, c. década 1930. Acervo **ASSIS HORTA**

O FOTÓGRAFO 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, Lucio Costa¹ e Sylvio de Vasconcellos, marcados pelo pensamento modernista nacionalista que mudaria conceitos sobre a arte e o povo brasileiros nas primeiras décadas do século XX.

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. Horta fazia levantamentos fotográficos, medições, pesquisas na documentação das ordens religiosas de Diamantina e desenvolvia os croquis necessários aos processos de tombamentos.² Paralelamente a esse trabalho, fazia retratos em seu estúdio no centro da cidade e, a partir de 1932, em função do Decreto nº 21.175, que exigia um retrato funcional nos documentos de contratação de funcionários, passou a atender às demandas dos industriais e comerciantes locais que se adaptavam às novas normas trabalhistas.³ Poucas pessoas na região, excetuando os garimpeiros, conheciam tão bem o território diamantino.⁴ 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 sobre 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.⁵

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 à valorização da mineiridade e conseqüentemente aos desdobramentos que seriam responsáveis pela implementação de políticas na área de preservação do patrimônio nacional como a criação do SPHAN.⁶

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, na legislação posterior. O anteprojeto consistia em três capítulos, sendo o primeiro dedicado à definição da competência do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) em “determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional”.⁷ 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 de Andrade dedicou-se a estabelecer a estrutura interna do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN).⁸

Com o anteprojeto aprovado, Mário de Andrade, 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).⁹ O escritor trabalhou de 1937 a 1938 como Assistente Técnico da 6ª Região Administrativa do SPHAN, e foi auxiliado pelo engenheiro Luis Saia¹⁰ no recenseamento dos principais monumentos paulistas que pudessem ter interesse histórico e/

ou artístico e tornarem-se, conseqüentemente, candidatos ao tombamento.¹¹ 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.¹²

Rodrigo M. F. de Andrade assumiu a direção do SPHAN oficialmente ainda em 1937. Ele e uma 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, formaram o valioso acervo do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O trabalho do diretor do SPHAN e de seus colaboradores resultou na criação de museus regionais e nacionais, como o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938); o das Missões, em Santo Ângelo (1940); o do Ouro, em Sabará (1945); o do Diamante, em Diamantina (1954); o da Abolição, em Recife (1957); o Regional de São João Del Rei (1963), entre outros.¹³

Rodrigo M. F. de Andrade 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:

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.¹⁴

Assis Alves Horta nasceu em 28 de janeiro de 1918, em Diamantina, filho de José Alves Horta e Maria das Dores Moreira Horta (co-

nhecida 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. No entanto, a carteira de trabalho só foi feita em 1935. Desde os 9 anos, Horta mantinha relação de amizade e de trabalho, como ajudante e aprendiz, com o fotógrafo Celso Tavares Werneck Machado, estabelecido na 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 com o arquivo de fotos de Machado, que incluía, além das fotos do ex-chefe, também as cópias em papel e negativos antigos datados da virada do século e das primeiras duas décadas do século XX, feitos por outros fotógrafos, além de algumas fotografias de Chichico Alkmim. Horta e familiares passariam a chamar o local de trabalho simplesmente de “o Photo”.¹⁵

Assis Horta contava 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”, mas Rodrigo foi pegar a dele. Quando voltou, disse ao jovem: “é melhor tirar com a minha... que você já aprende a mexer com ela”.¹⁶

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 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 Costa.¹⁷

As fotografias da chamada fase pioneira do SPHAN, compreendida entre 1937 e 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”. Outra característica marcante desse período foi a qualidade dos fotógrafos que prestaram serviço à instituição.¹⁸

O acervo do Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ), no Rio de Janeiro, conta com cerca de 200 mil imagens, entre fotografias em papel, negativos em vidro e em filme, além de 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)*,¹⁹ de autoria de Brenda Coelho Fonseca e Telma Soares Cerqueira, 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”. 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, em um conjunto 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 com exceção de Pedro Lobo, que passou a integrar a equipe de fotógrafos somente na década de 1980. Fonseca e Cerqueira defendem que há muito a ser pesquisado e que, provavelmente, alguns dos 28 fotógrafos não incluídos na lista acima podem ganhar maior visibilidade quando outras séries forem melhor estudadas. 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”.²⁰

Assis Horta foi catalogado entre os 41 fotógrafos principais, com 207 fotografias identificadas, mas, em razão do grande número de fotos 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.²¹ Provavelmente isso será corrigido no próximo mapeamento devido à maior divulgação de sua obra, que teve novo impulso a partir do projeto *Assis Horta: A democratização do Retrato Fotográfico através da CLT*, contemplado em 2012, com o *Prêmio Marc Ferrez de Fotografia*, e os eventos que a partir daí ocorreram.²²

O Acervo Fotográfico do IPHAN, mesmo que ainda pouco estudado, pode ser considerado uma narrativa da política de preservação cultural no Brasil. As fotografias que documentam o início dos trabalhos na instituição comprovam que o trabalho era fortemente controlado pelos padrões estéticos, o que “acabou restringindo e orientando o olhar dos fotógrafos do Patrimônio”.²³

A FASE PIONEIRA DO IPHAN E O USO DA FOTOGRAFIA

Ao analisar parte da correspondência trocada entre Mário de Andrade e Rodrigo M. F. de Andrade, fica evidente o interesse dos dois intelectuais na fotografia como um instrumento imprescindível para o desenvolvimento das ações para o tombamento e para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e, conseqüentemente, para a própria criação do SPHAN. Maria Inez Turazzi deixa isso claro em seu texto de introdução na *Revista do Patrimônio (Fotografia) uma cultura fotográfica*, de 1988. A historiadora 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 que as fotografias formariam a iconografia pela qual o país passaria a ter visão do seu patrimônio.¹

Lygia Costa,² museóloga e ex-diretora da Divisão de Estudos e Tombamento (DET) do IPHAN, afirmou que, via de regra, os fotógrafos iam a campo após a visita de um especialista local ou de alguém da sede do SPHAN ao sítio a ser fotografado. 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”.³

A história de Horta não é caso isolado. Erich Joachim Hess (1911-1995), outro grande fotógrafo que trabalhou para o IPHAN entre 1937 e 1945, 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 IPHAN.⁴

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.⁵

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 na maioria das viagens que eu fiz sozinho, já pela prática, sabia. Aqui no Rio, acho que foi o Dr. Thedim Barreto⁶ 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 [...].⁷

Sobre a viagem, quando ainda mal falava português, Hess registrou em alemão o que chamou a atenção de Lucio 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. Lucio 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*.⁸

E o fotógrafo mostra à entrevistadora a relação elaborada por Lucio Costa do que tinha de ser fotografado:

[...] 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 o Serro num caminhão de queijo – tem aqueles famosos queijos lá [...].⁹

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.¹⁰

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 Lucio Costa, onde se especificavam detalhes de monumentos ou obras de arte que deviam ser fotografados minuciosa e especialmente.¹¹

Hess fotografou para o SPHAN em quase todos os estados brasileiros. A partir de 1945, passou a se dedicar aos trabalhos comerciais, como os feitos para empresas como a Panair do Brasil e para a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), fotografando aeronaves para a primeira e fazendo fotografias aéreas das cidades, das usinas e das minas de ferro, para a segunda. 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.¹²

É importante enfatizar 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 demonstraremos 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, 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.

O pesquisador Eduardo Costa 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 Instituto. Para justificar sua afirmação, o pesquisador cita o texto *Conservação de conjuntos urbanos*,¹³ escrito por Rodrigo M. F. 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.¹⁴

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 percebidas desde a emissão da *Portaria nº 3 – Fotografias de obras de valor artístico e histórico*,¹⁵ assinada por Rodrigo M. F. de Andrade, em 8 de janeiro de 1948. Nota-se o mesmo direcionamento no *Plano de trabalho para a divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN*,¹⁶ desenvolvido e assinado por Lucio Costa no ano seguinte.

Na *Portaria nº 3*, Rodrigo M. F. de Andrade 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.¹⁷

A *Portaria nº 3*, um documento de apenas duas páginas, descreve minuciosamente como deveriam ser feitas as fotografias de exte-

rior, 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. Entre as orientações, havia 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 “assegurar a boa apresentação da peça vista em projeção vertical e nos seus vários ângulos, conforme a natureza do objeto considerado, procurando-se ainda obter um fundo de aparência uniforme – branco ou escuro –, conforme o caso”. Outras recomendações da portaria sobre os objetos, eram: “assinalar sempre, pelo menos a maior dimensão da peça” e, finalmente, ter especial atenção para que não se mutilasse os objetos fotografados nas extremidades e para que tomassem cuidado com relação às “deformações decorrentes da perspectiva forçada”. Para a fotos de quadros e painéis, as diretrizes indicavam que fossem fotografados “a prumo e bem de frente, evitando-se os reflexos e demais efeitos perturbadores”. Ademais, sugeria ao profissional que recorresse a “filtros apropriados a fim de garantir, no preto e branco, o fiel registro do valor relativos das cores”.¹⁸

Já o *Plano de trabalho* de Lucio Costa é um documento de oito páginas em que são feitas várias recomendações que tinham o intuito de aparelhar a sede no Rio de Janeiro e os Distritos espalhados pelo Brasil, com equipes de técnicos especializados, além de formar grupos que se mostrassem capazes de “em condições propícias e pelo próprio esforço, tornarem-se, com o tempo, especialistas na matéria”.¹⁹ Os profissionais do corpo técnico 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.

Devido aos diversos problemas e deficiências da documentação recolhida pelos técnicos naquele momento – tanto de ordem

técnico-artística, presentes nos inventários fotográficos, quanto as informações de natureza histórica –, Lucio Costa recomendava a paralização 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 possível, a Divisão de Estudos e Tombamento pudesse dispor de material de trabalho adequado.²⁰

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. Lucio 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.²¹

Lucio Costa ainda sugeria que essa tarefa não deveria ficar sob a responsabilidade dos chefes dos distritos, geralmente absorvidos pelos problemas corriqueiros das repartições. 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”.²²

Além disso, o arquiteto recomendava que cada distrito possuísse uma máquina fotográfica Leica, ou similar, e que contratasse um fotógrafo competente ou oferecesse um curso prático de fotografia com o propósito de fazer de cada um dos funcionários técnicos da repartição um fotógrafo habilitado, capaz de gerar a sua própria documentação nas viagens de reconhecimento, de pesquisa e de inspeção.²³

A descrição da equipe sugerida por Lucio 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 possíveis qualidades a se esperar dos demais profissionais que pudessem ser 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.



Fachada da Igreja de N. S. do Rosário. Chapada, Minas Novas (MG), 1949. Acervo do ACI/RJ/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 já mencionado, 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, Horta executou a tarefa que se tornou pioneira na região. Nesse período, não havia ainda um escritório do Patrimônio na cidade e o único colaborador era o fotógrafo.

A área demarcada no Processo nº 64-T-38, de 16 de maio de 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.¹

O mapa feito por ocasião da realização do Inventário Nacional de Sítios Urbanos Tombados (INBI-SU),² o qual embasaria a candidatura de Diamantina à Patrimônio da Humanidade – que foi efetivamente tombada pela Unesco em 1999 –, foi realizado pelos técnicos do SPHAN tendo como base o levantamento fotográfico feito por Horta, em 1938. O trabalho pioneiro de Horta contribuiu efetivamente para o reconhecimento da importância cultural e histórica da cidade e da região.³

O interesse de Rodrigo M. F. de Andrade pela cidade o levou a conhecer Assis Horta. A relação profissional entre os dois transformou-se em amizade, daí as referências emocionadas feitas pelo fotógrafo sobre o amigo. Não era raro Horta contar *causos* ilustrativos da sua convivência com o “Dr. Rodrigo”. 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 dos assuntos relativos ao 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 Belo Horizonte. Ficaram horas em boa conversa. Ao retornarem ao hotel, ele e a esposa receberam a notícia, pela própria Graciema, da morte de Rodrigo.⁴

Desde o encontro no Grande Hotel, em 1937, até a morte de Rodrigo M. F. de Andrade, foram décadas de uma relação de trabalho e amizade da qual Horta muito se orgulhou.

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, extraoficial-

mente, era recepcionar os funcionários do Patrimônio e intelectuais que chegassem a Diamantina – voltaremos a falar sobre esse assunto detalhadamente mais adiante. Essa função muito agradava o fotógrafo e muitos desses visitantes se tornaram seus grandes amigos. Foi o caso de Judith Martins,⁵ que esteve algumas vezes na cidade. 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 filhos.⁶

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.⁷ Werneck, no entanto, trabalhou poucos meses para o SPHAN e mudou-se definitivamente para Belo Horizonte no ano seguinte.

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

No início, o próprio Rodrigo orientava como deveriam ser as fotos, fossem de conjuntos urbanos, prédios particulares ou públicos, igrejas, interiores e detalhes. Em função das fotos que eram enviadas ao Patrimônio, novas solicitações de complementação eram solicitadas. A intuição do meu pai contava muito. Como ela já trabalhava com Werneck, possuía alguma experiência em fotografar cenários urbanos e obras. Somente em 1948 foi publicada uma portaria com instruções para fotografias de valor artístico e histórico. Embora genérica, foi uma primeira orientação formal aos fotógrafos.⁸

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 Janeiro.⁹ Dentro dessa nova estru-

tura, 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.¹⁰

Logo após a estruturação da DPHAN como instituição,¹¹ 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, tentarem evitar resultados indesejados, as fotografias muitas vezes resultavam mais artísticas do que técnicas.

A partir de 1948, Assis passou a seguir as regras determinadas pelos documentos emitidos pelo DPHAN e enviava o máximo de informações possíveis sobre o tema fotografado. No caso dos objetos, além de seguir as regras para o feitiço das fotografias definidas na *Portaria nº 3*, o fotógrafo também passou a anotar o local, a data, as medidas e o peso do que foi fotografado, como podemos constatar nas anotações feitas no verso da fotografia de navetas, turíbulos e cálices, objetos em prata, da Igreja de Santa Cruz, em Chapada de Minas, distrito de Minas Novas, à época, atualmente município de Chapada do Norte [4 e 5]. O mesmo procedimento foi utilizado nos registros fotográficos de fachadas [6] e de documentos – todos os preceitos determinados pelo DPHAN para a fotografia de obras de valor artístico e histórico foram seguidos à risca pelo fotógrafo.

No entanto, o método de trabalho dos técnicos e fotógrafos foi sendo formatado aos poucos, à medida que as situações foram surgindo. Podemos comprovar isso ao analisar algumas cópias fotográficas que registram bens da Igreja de São Francisco de Assis, em Diamantina, que se encontram atualmente na caixa MG037, pastas 2/01 e 3/01, da *Série Inventário*, no Arquivo Central do IPHAN (ACI/RJ), no Rio de Janeiro.¹² Uma dessas cópias fotográficas, feita por Assis Horta, pode nos ajudar a entender de que forma acontecia a comunicação entre os profissionais que estavam em campo e seus chefes na sede da instituição, bem como fazia-se uso dessas informações posteriormente

para incentivar ou justificar o tombamento e a preservação de bens de interesse do SPHAN. Ao avaliar uma das fotografias de um missal, poderemos esclarecer como o técnico e o fotógrafo trabalharam em parceria coletando imagens e gerando informações.

Entre as nove fotografias guardadas nesta pasta, encontra-se a estampa *Ressurreição de Cristo* [7], imagem dentro dos cânones do barroco europeu, que ilustra o antigo missal, datado de 1744, que provavelmente chegou ao norte de Minas trazido pelos padres franciscanos de Diamantina. O verso da fotografia traz informações escritas à mão – provavelmente feitas por Luiz Jardim,¹³ funcionário do SPHAN –, que, juntamente com a fotografia de Horta, deram subsídios para o artigo *A pintura decorativa em algumas igrejas de Minas*,¹⁴ assinado por Jardim e publicado na *Revista do Patrimônio*,¹⁵ número 3, de 1939. No texto, o autor faz sugestões sobre a possibilidade de que uma das estampas do missal, encontrada na Igreja de São Francisco, em Diamantina, tenha inspirado ou servido de modelo, para a pintura de Ataíde, no teto da capela-mor da Igreja de Santo Antônio, em Santa Bárbara. Na legenda abaixo da ilustração da página 89 da publicação, Jardim escreveu: “Reprodução parcial da pintura da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, de autoria de Manoel da Costa Ataíde (cópia de Luiz Jardim)”. Na página seguinte da revista, explicando a reprodução da fotografia feita por Horta, o pesquisador escreveu: “Estampa do missal antigo, na qual parece se ter inspirado o artista Manoel da Costa Ataíde”.¹⁶

Ao analisar o verso da cópia em papel da fotografia feita por Horta [8], além do carimbo “Foto Assis – Diamantina”, podemos verificar dois grupos de anotações. O primeiro descreve a estampa e faz conjecturas a respeito do que ela veio a inspirar: “Estampa de missal. Figura, posição parecida com as de Ataíde na pintura do teto da capela-mor da matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (Revista do IPHAN, nº 3, p. 87 a 89)”. O segundo grupo de anotações foi feito sobre uma base feita por carimbo que identifica a instituição (Ministério da Educação – DPHAN – Arquivo) e lista o tipo de monumento, sua localidade, município, estado de conservação, o número da foto

e do negativo, nome do operador (fotógrafo), além da data que, infelizmente no caso dessa fotografia, não anotaram. Contudo, uma vez que a imagem ilustrou o artigo escrito por Luiz Jardim na *Revista do Patrimônio*, sabemos que a fotografia certamente é anterior a 1939.

No artigo, Jardim comunica o esforço de avaliação feito pelo SPHAN em igrejas de Sabará, Santa Bárbara, Diamantina e Serro. Deixa claro que o trabalho iniciado, ainda que superficial no “enorme e rico material que oferecem as velhas igrejas”, seus arquivos e sua vasta decoração, é apenas o primeiro contato e que este resultou positivo pelos “aspectos bem curiosos em relação ao fenômeno barroco”.¹⁷ Após breve exposição sobre o barroco europeu, Jardim passa a explicar como aconteceu o movimento artístico no Brasil, com sua mobilidade diversa em relação a Europa. E aponta a descoberta do ouro, em meados do século XVII, como um dos motivos para a diferença entre os dois barrocos. Em sua análise, esse processo histórico financiou todo o empreendimento e a ação pouco reformista da igreja católica na colônia, o que permitiu aqui “todo apelo aos sentidos por meio de pompas e ornamentações grandiosas, com finalidades místicas”. Quanto à decoração em geral e à pintura em particular, Jardim é bastante objetivo ao afirmar que eram feitas “ao sabor das circunstâncias”.¹⁸ As igrejas levavam décadas para ficarem prontas, como aconteceu com as igrejas de São Francisco e as das Mercês, em Diamantina. Afinal, tudo dependia das irmandades, de suas condições econômica e social e, não raro, essas organizações se tornavam verdadeiras instituições de classe.¹⁹

Algumas igrejas tiveram, ainda, com o passar do tempo, “acréscimos periódicos, influenciados conseqüentemente pelo gosto da época”, além da má sorte de serem administradas por “certos padres, nem sempre amantes das coisas artísticas e antigas” e que, por isso, venderam os bens, substituindo-os por obras modernas, ou permitiram reformas amadoras que alteraram a obra original.²⁰

De fato, os bens se ressentiam de todos os fatores listados por Jardim. Para justificar a intervenção do SPHAN, o funcionário passa

a descrever no artigo as pesquisas realizadas nas igrejas da região, em particular a que foi feita pelo escritor Aires da Mata Machado Filho,²¹ em Diamantina. Em nota de rodapé, Jardim explica que foi Mata Machado o primeiro a encontrar os “ajustes da pintura da capela-mor da Igreja do Carmo, em 1766”. Ainda nesta mesma nota, afirma: “conforme documentos que encontrei e dos quais tem cópia o SPHAN”.²² Ou seja, os documentos que estão atualmente na caixa 037, no ACI/RJ.

Jardim segue escrevendo que, quanto à natureza imaterial das pinturas – em seu sentido plástico e decorativo –, era curioso assinalar que obedeciam aos modelos europeus, certamente trazidos pelos mestres portugueses e pelos padres. E que não seria difícil apontar semelhanças entre as pinturas nas igrejas com as estampas de missais encontrados nesses lugares. Para comprovar melhor o que apenas sugeria, Jardim passou a ilustrar seu texto na revista com fotografias dos tetos pintados pelos artistas mineiros comparando-os com as fotografias das estampas feitas por Assis Horta. Para analisar as cores das pinturas – elemento que a fotografia da época não podia reproduzir –, Jardim fez, além da já citada aquarela que copiava a pintura feita no teto da capela-mor da Igreja de Santo Antônio, de Ataíde, uma outra que reproduzia a pintura no corpo da Igreja do Carmo, em Sabará, de autor não identificado no texto.

No artigo, percebe-se facilmente que Luiz Jardim, abastecido pelas suas cópias em aquarela e, principalmente, pelas imagens feitas pelo fotógrafo Assis Horta, tentava comprovar, por meio das comparações feitas por ele e por Mata Machado, que os pintores mineiros tinham as estampas dos antigos missais como fonte de inspiração. Este artigo serve também como bom exemplo de como os técnicos e pesquisadores do DPHAN utilizavam imagens fotográficas como documentos de comprovação para suas teorias.

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, orçamentos, recibos e informações sobre o andamento de obras e trocavam com

João Brandão e 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 guardada no arquivo iphaniano, 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 para solicitarem ajuda financeira para a manutenção do imóvel tombado –, e assuntos ligados ao cotidiano trabalhista (salários, férias e abonos). Trocavam, ainda, 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 pró-labore, como usavam dizer à época, Horta enviava recibos para a sede no Rio e os pagamentos eram efetuados regularmente por ordem bancária. Antes da sua nomeação como servidor público, em 23 de novembro de 1945, e depois disso, o sistema de pagamento continuaria o mesmo. Em recibo datado de 20 de novembro de 1945, guardado no acervo do fotógrafo, 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.

Por seu temperamento amistoso e sua facilidade em transitar entre os políticos, autoridades diamantinenses e Igreja local, Assis recebia, além de encomendas de fotografias, também a incumbência de interferir, em nome do Patrimônio, em situações em que deveriam ser feitos pedidos. O fotógrafo chegou até mesmo a gerenciar pequenos conflitos para assim viabilizar autorizações e resoluções que beneficiassem o SPHAN.²³

Um exemplo deste tipo de abordagem é descrito na carta de 12 de novembro de 1946, em que Horta relata que, conforme pedido feito por Rodrigo, entregou as cartas ao Arcebispo Monsenhor

Gabriel e ao padre Walter, as quais “tiveram ótima acolhida, prontificando os reverendos a ceder as peças de valor artístico e religioso”. No mesmo documento, Horta menciona que sobre a prataria da Catedral, o arcebispo lhe garantira que “iria consultar o Cabido Metropolitano, de acordo com o regulamento deles”.²⁴ Ademais, o fotógrafo se justifica por não ter tratado ainda do assunto relativo à biblioteca com o chefe do executivo local e lamenta “que o prefeito a ser empossado fosse o José Machado Freire,²⁵ uma pessoa pouco quista pelos funcionários do SPHAN.

Na mesma carta, Assis 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.²⁶ O José Lopes vai bem, parece mais interessado pelo serviço (talvez resultado da carta que o senhor lhe mandou).

A relação entre Rodrigo M. F. de Andrade e seus subordinados sempre foi pautada no respeito. Atendendo a um pedido de seu chefe, Assis Horta comenta sobre sua exoneração do cargo que ocupavam no diretório do partido União Democrática Nacional (UDN), assim como a de Brandão.²⁷ A decisão foi assim informada pelo fotógrafo: “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.”²⁸

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 exoneração 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 [...].²⁹

Reforçando ainda mais a necessidade de os funcionários serem apartidários, Rodrigo M. F. de Andrade 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, Sr. 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 Sr. 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 Sr. Jair Moreira da Silva, incomparavelmente mais valiosa e importante que a casinha demolida pelo atual Prefeito, à rua do Rosário.³⁰

Para a historiadora Cristiane Souza Gonçalves, 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 intrincada tarefa à qual se lançou, pioneiramente, o corpo técnico do recém criado órgão”.³¹ 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 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.³²

A autora afirma que Sylvio continuou os trabalhos de inventário e catalogação realizados inicialmente por seu pai, o historiador Salomão de Vasconcellos,³³ também funcionário da regional mineira do SPHAN e um dos primeiros a estudar a formação das cidades coloniais de Minas Gerais. Salomão e seus auxiliares foram os pioneiros em inventariar bens arquitetônicos na região e faziam questão, sempre que possível, de acrescentar documentação fotográfica aos seus relatórios.

Gonçalves relata situações que exemplificam o trabalho da diminuta equipe de Diamantina, além das 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 tombamentos das áreas urbanas “havia uma noção clara de que se tratava de uma intenção de preservação global do objeto urbano”.³⁴ Para comprovar as dificuldades enfrentadas, Gonçalves cita a carta de Rodrigo M. F. de Andrade, datada de 17 de setembro de 1941, com considerações e instruções a João Brandão Costa.³⁵ No documento, Rodrigo afirma que, na verdade, não havia ainda nada sobre a preservação de bens de interesse público fixado em lei que pudesse ser usado em processos de tombamento de extensos conjuntos arquitetônicos e urbanísticos e incentivava a aplicação, por analogia, de outras leis já existentes, como o que já tinha sido feito em benefício da preservação em outras cidades mineiras. A carta incentivava que João Brandão aplicasse artigos que regulassem o tombamento voluntário ou compulsório de bens de propriedade. Sugeriu, ainda, que, em casos específicos de “interessados recalitrantes”, uma notificação pessoal lhes fosse enviada para tirá-los a vontade de demandar.³⁶

Para a pesquisadora, a carta deixa evidente o pioneirismo da ação de tombar 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”, e que estas só deveriam autorizar obras na área demarcada após prévia autorização do SPHAN.³⁷

Devido a pressões políticas, escassez de verbas e falta de mão de obra capacitada, a região onde haveria a proteção do SPHAN em Diamantina só foi definitivamente demarcada na década de 1940. Gonçalves atesta o ocorrido usando como exemplo o ofício encaminhado pelo prefeito de Diamantina, Edson Lago Pinheiro, em 1945.³⁸ 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 solicitava a visita do diretor do 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-se.

Em ofício resposta a Edson Lago Pinheiro, em 16 de maio de 1945, Rodrigo disse, em tom conciliador, que as imputações do prefeito ao SPHAN, responsabilizando-o pelo “estado de coisas”, eram injustas e improcedentes. Assumia que a repartição tinha incorrido muitas vezes em falta com a cidade “por deficiência de recursos, de capacidade técnica ou mesmo de operosidade” e se dizia “pronto a reconhecer sinceramente” o fato. No entanto, deixava claro que discordava da afirmação de que SPHAN fosse responsável por agravar, com suas exigências, a crise de habitações em Diamantina. Não obstante, se prontificava a atender ao desejo manifestado pelo prefeito e se comprometia em providenciar a ida do arquiteto Lucas Mayerhofer à cidade “a fim de proceder a novos estudos que habilitem esta repartição a delimitar definitivamente a área dessa cidade alçada ao tombamento”.³⁹

Cristiane Souza Gonçalves 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 que, na sequência, foi feito um pedido ao escritório regional, em Diamantina, 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 Sr. Prefeito’”, provando assim a disposição, apesar das dificuldades, em realizar o trabalho da melhor maneira possível.⁴⁰

Em depoimento à Gonçalves, a ex-diretora do Museu do Diamante, Lilian de Oliveira, confirmou que foram feitos por Horta, na década de 1950, registros fotográficos que “teriam documentado boa parte dos imóveis tombados, do ponto de vista de suas fachadas externas”. Estas fotografias serviram de apoio às plantas arquitetônicas feitas na cidade. Segundo Oliveira, possivelmente uma boa parte desses documentos pode estar no arquivo do fotógrafo, em Belo Horizonte.⁴¹

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 pai.⁴² Essas fotografias do período dos levantamentos fotográficos para a delimitação da área a ser preservada pelo SPHAN levaram Lilian Oliveira a propor, em 2008, a exposição retrospectiva *Diamantina 360° – Sob o olhar de Assis Horta*, que comemorou os 70 anos da política de preservação patrimonial no Brasil – período de construção e consolidação da política estatal de proteção do patrimônio nacional –, iniciado em 1938.⁴³

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 tomba-

mentos, 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) no qual 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 Dumont, 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 Dumont, e Guimarães Rosa, em Cordisburgo.⁴⁴

Vista. Diamantina, c. década de 1930. ACERVO ASSIS HORTA





Professor de ginástica. Diamantina, c. década de 1930. Acervo ASSIS HORTA

A CONSTRUÇÃO DE UMA BRASILIDADE MESTIÇA

Quando Assis Horta era criança e nem sonhava em fotografar, acontecia uma revolução na arte brasileira. As ideias que surgiam naquele momento iriam, um dia, impactar sua maneira de fazer fotografia. Em São Paulo, um grupo de intelectuais desejava evidenciar um Brasil original nas artes e na literatura e começava a questionar as velhas e ultrapassadas tradições academicistas.

A sociedade brasileira do início do século XX ainda se adaptava às transformações ocorridas há poucas décadas. A escravidão foi abolida, e a República proclamada. Imigrantes europeus aportavam no país, as indústrias nasciam e as cidades se modernizavam. Novos ventos traziam progresso e novas ideias. O objetivo de artistas e intelectuais da época, principalmente os circunscritos em uma pequena elite paulista, era colocar a cultura em sintonia com esse novo país, e fazer com que os brasileiros se identificassem com ela. É justamente nesse curto período entre a virada do século e o fim da década de 1920 que grandes mudanças foram sentidas, velhas tradições questionadas e novos conceitos inaugurados. O desenvolvimento da sociologia, da pesquisa histórica, do folclore e da teoria política trouxeram ares de renovação e motivaram transformações culturais nas principais cidades brasileiras.¹

Mesmo com a economia ainda focada na produção e exportação do café, o Brasil desse período 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. 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.

Nesse ambiente de mudanças econômicas, políticas e sociais, 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 e da preservação de bens culturais. Como desdobramento dessas ideias, 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 (1937-1987)*, publicado em 2013, as historiadoras Brenda Fonseca e Telma Cerqueira registraram que as imagens 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”.² Esse olhar foi moldado pelas ideias originárias nas viagens pelo interior de Minas Gerais, feitas por Mário de Andrade e seu grupo de amigos modernistas, ainda nos primeiros anos da década de 1920.³

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:

[...] 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”.⁴

Foram necessárias mudanças drásticas na economia e na estrutura social brasileira para superar os preconceitos apontados por Carlos Zilio. 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, a arte em São Paulo pôde se desenvolver de maneira mais autônoma. Os intelectuais paulistas, geralmente vindos de famílias ricas, podiam dispensar antigas relações políticas e não dependiam unicamente de prêmios de viagem como maneira de se aprimorarem e se afirmarem como artistas.⁵

Enquanto no Rio a produção artística sofria forte influência da Academia e sobrevivia praticamente com patrocínio do governo, em São Paulo, cidade alçada à condição de grande centro cultural após o próspero desenvolvimento, surgia uma arte sem tantas amarras, mesmo que ainda sob influência do que era feito na capital.⁶ É quase unânime entre os historiadores a ideia de que a arte moderna surgiu em São Paulo devido à menor solidez das instituições paulistas e pela distância física entre a cidade e o Rio de Janeiro, que dificultava, assim, a arbitragem e o convívio repressor das 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 descreveu 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.⁷

O movimento modernista ficou, em sua primeira fase, restrito à elite paulista, mas esse quadro passou por mudanças significativas com a chegada da crise em fins da década de 1920 e com as alterações políticas que se instalaram no país. Revoltas populares serviram de prelúdio para mudanças que levaram à segunda fase do modernismo brasileiro.⁸

Uma outra questão que reforça o desenvolvimento do modernismo nacionalista entre os intelectuais em São Paulo foi a própria decadência da velha oligarquia cafeeira paulista. Após a Revolução de 1930, os políticos paulistas haviam sido derrotados de maneira definitiva. 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. Com essa intenção, a velha oligarquia, em franca decadência, patrocinou inúmeras iniciativas sociais que mudaram o jeito de pensar o país. Nesse período, foram criadas a Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e, ainda, a Universidade de São Paulo.⁹

De acordo com Sergio Miceli, as mudanças políticas dos anos iniciais da década de 1930 impactaram diretamente o 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 políti-

cas. Enquanto escritores vinculados ao perrepismo 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.¹⁰

É esse ambiente político e intelectual que fortalece 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 de Andrade destacou-se, nas palavras de Miceli, por sua “competência intelectual polivalente”. 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).¹¹

Em seu artigo *Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*, a historiadora Márcia Chuva escreveu 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 somente assim foi possível promover o “pensamento de unidade nacional” em um período conturbado como o Estado Novo.¹²

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 va-

lorização dos “gênios fundadores de uma nação moderna, que se identificavam na crença comum que possuíam acerca da universalidade da cultura e da arte”.¹³ Márcia Chuva 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 1937.¹⁴

Entre os intelectuais, não havia ninguém mais alinhado com essas ideias do que Mário de Andrade. Ele 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.¹⁵

Mário de Andrade considerava que artistas como Aleijadinho, em Minas Gerais, 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 em Portugal. Mário acreditava que foi, portanto, em Minas Gerais, por suas características e condições, onde melhor se desenvolveu uma arte religiosa de caráter fundamentalmente brasileiro.¹⁶

Na perspectiva do escritor e intelectual, contribuíram para isso o isolamento das cidades mineiras em relação às cidades importan-

tes do litoral e a decadência econômica ocorrida com o fim do ciclo do ouro. O empobrecimento de Minas teria levado seus artistas a soluções mais simples que as propostas pelo barroco português, como a incorporação de poucos elementos decorativos ao plano arquitetônico, a contenção dos traços e a valorização de curvas harmônicas. Mário afirmava que, 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. Ele escreveu que 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 a arte feita em Minas tinha afinidades espirituais – e com o renascimento italiano – de onde herdara a economia, a serenidade e o equilíbrio como princípios.¹⁷

Em sua busca pela brasilidade, Mário de Andrade 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”. 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, seu artista favorito, o Aleijadinho.¹⁸

Mário de Andrade elegeu Aleijadinho como o artista modelo dessa brasilidade mestiça, que, mesmo injustiçado em sua época, teria, a partir daquele momento (o modernismo), 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 arquitetô-

nicas do Velho Mundo” e isso os impedia de reconhecer que Aleijadinho possuía a “violência de temperamento e a grandeza divinatória que o tornava original sem querer”.¹⁹

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*.²⁰

Foi, portanto, sob a tradição de uma Minas Gerais heroica, precursora da independência, com ideais republicanos de liberdade, representada por Ouro Preto e por um estado moderno e progressista representado por Belo Horizonte, que um grupo de intelectuais se estabeleceu.²¹ Os pesquisadores do SPHAN na época não dispensaram a oportunidade de buscar, nessas referências, as motivações para comprovar suas ideias. Isso fica evidente no interesse na construção do mito de Aleijadinho como o representante mestiço da genialidade brasileira.

Um dos exemplos desses esforços foi feito pelo próprio Rodrigo M. F. de Andrade na *Revista do Patrimônio*, número 2, editada em 1938, com o texto *Contribuição para o estudo da obra de Aleijadinho*,²² no qual justificava as afirmações difíceis de serem comprovadas, registradas na obra 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 1858.²³

Judith Martins, movida pela mesma intenção, escreveu na *Revista do Patrimônio*, número 4, publicada em 1940, o texto intitulado *Subsídios para a biografia de Manoel Francisco Lisboa*,²⁴ sobre a importância do pai e mestre de Aleijadinho, rebatendo e contestando os escritores da época que o classificavam como um “simples carpinteiro e autor de obras grosseiras sem interesse maior”. Em

seu artigo, Judith valorizava o talento de Manoel e sua cultura de ascendência europeia e contestava os seus detratores usando o documento encontrado por Manuel Bandeira²⁵ e publicado na *Revista do Patrimônio*, número 1. No registro, se comprovava a autoria do mestre na planta da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, uma obra de grande vulto e importância.²⁶

Outro importante intelectual da época que defendeu sistematicamente a ideia de uma cultura genuinamente nacional foi Lucio Costa. Em seu texto *Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*,²⁷ publicado na *Revista do Patrimônio* de número 18, em 1978, reforçava a qualidade de mestiço do artista e o definia como legítimo representante do espírito da época em Vila Rica, em meados do século XVIII. Nesse texto, Lucio 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 ao “despertar da consciência cívica”, catalisado por poetas e eruditos daquela região do país. Estava, na opinião de Lucio Costa, Minas Gerais “às vésperas de novo surto artístico”, um “verdadeiro renascimento”.²⁸

Nas palavras de Mário de Andrade, somente no Brasil poderia surgir alguém como Aleijadinho. Um mestiço com uma obra luminosa que, após séculos de subjugação, faria a independência cultural da colônia em relação à Portugal. Para reforçar ainda mais suas convicções apontava Antônio Francisco Lisboa como o artista de maior engenho que país produziu até aquele momento, e afiançava que o mineiro “profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeidas Juniores,²⁹ posteriores, tão raros, são insuficientes para confirmar”.³⁰

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 sobre o conhecido artigo de Mário chamado *Capela de Santo Antônio*, essa preocupação “desdobrava-se imediatamente em atitude de pesquisa permanen-

te – a mais rigorosa e apaixonada possível, buscando assim legitimar de forma contundente e precisa as ações públicas requeridas pelos intelectuais modernistas”.³¹ Pois foi nesse contexto que a fotografia se tornou de suma importância para a realização dos processos de tombamento na 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 como artista genuinamente brasileiro tornou-se relevante para pensar a produção de Assis Horta. Tanto a sua fotografia documental quanto a social são tocadas por essa aura modernista. O fotógrafo era leitor assíduo das *Revistas do Patrimônio* e teve acesso aos textos escritos por seus chefes do SPHAN. Podemos observar que a ideia de valorização do tipo brasileiro permeia as fotografias de operários, nas quais negros e mestiços foram meticulosamente fotografados no Photo Assis.



Operária. Diamantina, c. década de 1940. Acervo **ASSIS HORTA**

ALÉM DAS REGRAS: O OLHAR DO FOTÓGRAFO

Aparentemente, a inexperiência em fotografia era valorizada pelos intelectuais do SPHAN na contratação de colaboradores para a função de fotógrafo. Isso 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 para, a partir daí, fornecer leituras dirigidas das cidades”.¹

É interessante notar que, em algumas ocasiões, os fotógrafos não seguiam fielmente as regras definidas pelo Instituto. Essa atitude foi apontada por Analucia Thompson e Bettina Grieco no artigo “Um fotógrafo do Patrimônio: Erich Hess”.² É certo que Hess não foi o único a transgredir ocasionalmente o que foi estipulado pelos chefes do SPHAN.

Como relatado anteriormente, em documentos como a *Portaria nº 3 – Fotografias de obras de valor artístico e histórico*, de Rodrigo M. F. de Andrade ou o *Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento*, elaborado por Lucio Costa, a função dos fotógrafos foi bem especificada, ou seja, eles eram orientados a retratarem “no sentido também de exemplificar, os elementos arquitetônicos, os conjuntos, desde que de longe, fachadas e pormenores”. Essas fotos seriam posteriormente utilizadas em estudos de tombamento ou em obras de restauração como documento comprobatório. Sendo assim, essas imagens deveriam ser resultado de um trabalho téc-

nico, sem envolvimento ou subjetividade.³ Contudo, os fotógrafos nem sempre seguiam fielmente as regras, como podemos concluir ao analisar os casos de Erich Hess e de Assis Horta.

Segundo relato de Hess, era-lhe passado um pedido oficial, com a lista de bens a serem fotografados em cada localidade, constando indicações detalhadas e específicas. Contudo, a partir da experiência adquirida nas incontáveis viagens e trabalhos, o fotógrafo não se atinha somente ao pedido oficial e fotografava inclusive bens em cidades que não estavam no roteiro inicial. Mesmo não sendo um técnico da instituição, já identificava o que era necessário fotografar para compor a documentação de um monumento e sabia reconhecer o que poderia ser de interesse além do que constava no pedido.⁴

Tanto Hess quanto Assis Horta fotografaram Diamantina em 1938 e ambos fizeram as fotos solicitadas e algumas outras extras. Foram justamente 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 interior do Mercado de Diamantina [9] e na foto que mostra as alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores descendo a rua sob chuva fina [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 os 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, além de paisagens e vistas, 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 [11], percebemos uma composição um tanto quanto elaborada. Não se trata de um retrato, pois o motivo principal seria a bateia (utensílio usado na mineração) e o processo de garimpagem em si. No entanto, as escolhas do fotógrafo na composição valorizam as linhas perpendiculares e a composição geométrica. Concentram-se, no lado esquerdo da foto, 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.

Assis Horta era também um caçador de oportunidades. Além do trabalho para o SPHAN, fazia fotos de operários para atender os empresários locais, registros de festas e eventos, tanto religiosos como sociais, fotos 3x4 e retratos em seu estúdio, bem como de vistas da cidade para vender aos turistas que porventura passassem pelo Photo Assis.

Em algumas fotos panorâmicas feitas por Horta, podemos observar a grande variação dos tons de cinza, a opção por composições de tendência geométrica e a posição da máquina fotográfica sempre em um ângulo acima da altura dos olhos, que privilegiava e destacava a arquitetura na paisagem retratada. Na fotografia que capta o Largo de Santo Antônio [12], 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 ver-

tical da parede da igreja encerra 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 remetem à janela de onde a imagem foi captada.

Em outra fotografia [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 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 fotografias que tinham Diamantina como tema 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° [14]. Foi justamente essa fotografia, executada por Horta em 1958, com uma câmera Rolleiflex, do topo da torre da Capela Imperial de Nossa Senhora do Amparo, o destaque da exposição *Diamantina 360° – sob o olhar de Assis Horta*, no Museu do Diamante, em 2008, evento já citado anteriormente, que levava até no título a referência à notável panorâmica.⁵

Além do trabalho para o IPHAN e dos retratos de operários, mercidamente reconhecidos atualmente, Assis Horta fez outros tipos de fotografia menos conhecidos pelo público em geral. Eventualmente, quando solicitado por algum empresário, uma pessoa amiga ou mesmo cumprindo um itinerário predefinido pelos chefes do Patrimônio, o fotógrafo se aventurava em fazer fotografias das mais diversas. Nes-

sas ocasiões, podemos notar certa liberdade na tomada de decisões que, sem as regras do SPHAN ou a herança oitocentista dos retratos de estúdio, permitiam que o fotógrafo ousasse no tema e nos ângulos.

Tanto podia ser um grupo de garimpeiros, uma paisagem ou um andarilho. O que chamasse a atenção do fotógrafo poderia ser registrado sem que a foto tivesse um propósito prévio ou um objetivo futuro. Se o pedido fosse feito por um amigo, e a situação permitisse, Horta não se furtava em buscar o melhor resultado possível, independente da situação ou da temática.

A habilidade em lidar com crianças facilitava o trabalho do fotógrafo. Um bom exemplo pode ser constatado na imagem feita em meados da década de 1940 que mostra várias delas fotografadas relaxadas e sorridentes [15]. 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 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.

Havia outro tipo de pedido nada agradável de atender, mas que Horta, católico praticante, nunca deixava de fazê-lo. Devido à grande mortalidade ainda na primeira infância, situação muito comum naqueles tempos na região do Vale do Jequitinhonha, a família contratava o fotógrafo para fazer a última lembrança do ente falecido. Nesses tristes eventos, Horta se esmerava para fazer o melhor retrato possível do “anjinho”.⁶ Nesse tipo de fotografia, tanto podia ser registrado apenas o pequeno defunto, mas também parentes, como pais e irmãos. Um exemplo desse tipo de fotografia é a que foi feita por Horta na década de 1940 [16]. Podemos verificar nela o pequeno caixão sobre a mesa sendo observado por um menino, totalmente de perfil. A composição segue à risca a “regra dos terços”, mas a pose do provável irmão da falecida pode ser considerada fora dos padrões das fotos do gênero, pois, nas fotografias de anjinhos, os parentes geralmente ficavam voltados para a frente em poses sérias, reverentes e compenetradas.

Podemos observar que a foto feita por Horta tem um dramático contraste de claro e escuro, principalmente no que se refere ao rosto da menina morta. A luz que entra pela esquerda do observador ilumina delicadamente o ambiente, criando sombras e relevos que reforçam a ideia de que algo trágico aconteceu ali. A fotografia é estruturada geometricamente: as linhas horizontais da mesa onde repousa o corpo e a linha superior da tampa do caixão fatiam a imagem em três pedaços. Estas linhas contrabalançam com a figura estática do menino, que olha para a falecida. A opção pelo registro menos místico e mais realista é facilmente percebida. Podemos presumir que, nesta imagem, 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. Nesse caso específico, em se tratando da pobreza e da mortalidade infantil que assolavam o país, Horta não disfarçou a realidade com truques fotográficos. Pelo contrário, registrou, com delicadeza e autenticidade, o triste momento.

As fotografias de anjinhos também eram evidência da morte no trabalho de Chichico Alkmim e denunciavam a presença do catolicismo popular existente na cidade episcopal naqueles tempos. Os registros feitos por Alkmim confirmam, portanto, que essa tradição não poderia ser abandonada pelo dedicado e devoto Assis Horta.⁷

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 praticada na pintura honorífica europeia.⁸ No Brasil, as fotografias de pessoas mortas eram comuns nos álbuns de família da elite carioca durante o Império, em especial as fotos de crianças e mulheres jovens. A explicação para tal fato estaria na crescente valorização dos sentimentos familiares do qual a fotografia se tornara suporte privilegiado.⁹ Nos

rincões do país, a fotografia de crianças mortas, mais do que o fato acima citado, tinha a religiosidade a se impor, principalmente entre os mais pobres. Quando acontecia a desafortunada morte logo nos primeiros meses de vida, tentava-se remediar a dor na contratação de um fotógrafo para fazer a última homenagem ao anjinho e, principalmente, não deixar de cumprir os preceitos da crença de que a criança pudesse ser porta-voz da família junto ao divino.¹⁰

Luiz Lima Vailati discorreu sobre a prática de fotografar anjinhos no Brasil, usando como exemplo 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 ritual 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 o mais digno funeral ao pequeno morto. Adequadamente vestida de anjo, com mortalha branca e coroa de flores na cabeça, ou com as vestes do santo de devoção da família, a criança era preparada para adentrar no paraíso. Para cumprir a tradição, as famílias, mesmo as mais carentes, não poupavam esforços financeiros.¹¹ A fotografia completava a formalidade, como registro daquele momento tão importante.

Em outras situações, a fotografia de crianças era quase sempre um trabalho divertido e Horta tinha boas histórias sobre isso, a não ser que a encomenda fosse de um registro mais tradicional. Na fotografia *Filhos de garimpeiros do bairro da Palha* [17], podemos conferir a inusitada imagem na qual o grupo de irmãos está sério e em poses que remetem à lógica de representação típica dos estúdios da época. A composição é tradicional e a distribuição dos personagens bastante estudada. Crianças maiores ao fundo e as menores na frente. A caçula, com um vestido de cor escura, está sentada na única cadeira existente no cenário, que se completa pela parede da casa simples ao fundo. Os fotógrafos sempre davam 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 claras, a maioria deles fazendo contraste com a barra mais escura pintada na parede. A única exceção fica por conta do irmão 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 e indispensável.

A jornalista e escritora Dorrit Harazim¹² relata que essa bela fotografia foi feita a pedido de um garimpeiro, morador do bairro da Palha, que queria deixar registrada a infância dos filhos. Depois desse primeiro contato, os homens ficaram tão amigos que o garimpeiro chegou a doar o ouro para o feitiço das alianças de casamento de Assis Horta com Maria da Conceição Monteiro Horta. Outro fato interessante contado pela jornalista é que, décadas depois da realização da foto, um dos meninos fotografados, então um senhor de setenta anos, reviu a imagem ampliada na exposição *Diamantina 360° – sob o olhar de Assis Horta*, no Museu do Diamante. Segundo Harazim, foi assim que o já nonagenário *seu* Assis pôde testemunhar o espanto do também idoso Dimas ao se reconhecer naquela antiga fotografia.¹³

Entre tantos registros e histórias, uma constância é perceptível, além do capricho, do talento e da sensibilidade do fotógrafo: a observância de regras e tradições que fazem com que as fotografias de Assis Horta sejam, ainda hoje, muito interessantes. Outra regularidade nas imagens, seja como cenário ou como tema principal, é a cidade de Diamantina. Para entender melhor a obra do fotógrafo, faz-se necessário conhecer também um pouco da cidade dos diamantes e de como ela formou o cidadão Assis Horta.

Filhos de garimpeiro do bairro da Palha. Diamantina, c. década de 1930. ACERVO ASSIS HORTA





Moça. Diamantina, c. década de 1940. Acervo ASSIS HORTA

HERDEIRO DE MUITAS TRADIÇÕES

Diamantina é repleta de histórias e lendas.¹ A região do Serro foi uma das primeiras de Minas onde bandeirantes e aventureiros descobriram ouro nas primeiras décadas do século XVIII.² 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 jazidas.³ Até 1720, os habitantes se dedicaram à lavra e à busca de ouro, mas a descoberta de diamantes por Bernardo da Fonseca Lobo, em 1726, mudou tudo. O vilarejo logo 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 Portugal.⁴ 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 Silva.⁵

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.⁶

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 fotógrafo.⁷

De acordo com texto *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 preciosas.⁸ Proprietário da Lavra dos Caldeirões, uma das mais rentáveis na época, Serafim comandava a lavra arrendada aos garimpeiros com mãos de ferro. Os lucros eram divididos, ficando, como era de praxe, a maior parte para o grande minerador.⁹

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 do ramo, com o objetivo de buscar novos mercados e conhecer a complexidade dessa indústria. Da empreitada, “surgiu o impulso para a instalação da lapidação de diamantes no antigo Tijuco”.¹⁰

A lapidação Fábrica da Palha tornou-se pioneira no setor na região. A nova empresa possuía, entre seus inúmeros bens, 12 rodas de lapidar em 1873, ano de sua fundação, chegando a ter 18 rodas em 1880, seu auge. 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.¹¹

Após diversas crises, já nas primeiras décadas do século XX, muitas das grandes mineradoras sucumbiram. 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. 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 passar a vender a pedra bruta.¹²

As atividades derivadas do garimpo e suas consequências são marcas perduráveis na sociedade diamantinense.¹³ Dos áureos tempos dos contratadores à queda dos preços da pedra no mercado internacional, muitos empobreceram. Mesmo 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.¹⁴

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 arquiocesana. As fotografias de garimpo de Chichico Alkmim, provavelmente feitas a pedido dos proprietários das lavras ou pelo próprio minerador, cumprem a função de registrar a importância econômica do garimpo como válvula propulsora do desenvolvimento da cidade e até mesmo para justificar a origem de seu nome: Diamantina.¹⁵

Provavelmente, o garimpo teve também importância como atividade motivadora na produção de retratos no estúdio de Alkmim, entre as décadas 1910 e 1920. Admitida essa hipótese, se justificaria o grande número de descendentes de ex-escravos entre as muitas pessoas negras fotografadas por Alkmim, nesse período. Podemos supor que, após encontrar uma pedra de valor num lance de sorte, o garimpeiro fosse à procura do fotógrafo mais conhecido da cidade para perpetuar aquele momento. Alkmim fotografou negros sozi-

nhos, acompanhados de amigos e com seus familiares [18 a 24]. Essas fotografias foram certamente fontes inspiradoras para aquelas feitas nas décadas seguintes no Photo Assis, que retratam não somente garimpeiros, mas principalmente operários.

Nas fotografias de garimpo, feitas por Alkmim, temos uma predominância de paisagens amplas mostrando as áreas de lavra, vistas internas de fábricas de lapidação, fachadas e interiores de lojas, estabelecimentos comerciais que fabricavam ou vendiam joias e objetos de ourivesaria. Muitas das imagens feitas pelo fotógrafo 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 lojas.¹⁶

Assis Horta, no final da década de 1930, também fotografou minas e mineradores, possivelmente por motivos semelhantes aos que levaram Alkmim a fazer registros na década anterior. A diferença entre as fotografias feitas por Alkmim e as imagens produzidas por Horta está no destaque dado ao personagem retratado e nos ângulos inovadores usados pelo segundo.

Antes de Chichico, outros fotógrafos estiveram na região com a intenção de registrar o garimpo da região. Augusto Riedel (1836-?),¹⁷ em companhia do Duque de Saxe, genro do Imperador, esteve em Diamantina em 1868 e lá fez fotografias. 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 Chapada.¹⁸

Isnard Horta conta que 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 cidade.¹⁹ O executivo esteve em Diamantina entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940 e, em companhia de Horta, foi algumas vezes ao

garimpo para fazer fotografias. Horta comentava em família que o americano era um fotógrafo amador, mas muito competente.²⁰

A história de Diamantina e de seu povo ficou irremediavelmente ligada à mineração. Dayse Lúcida da Silva Santos conta que, 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), baseado no diário escrito quando a autora era adolescente, entre os anos de 1893 e 1895. No romance, fica clara a possibilidade de se encontrar um diamante que pudesse mudar a vida, mas também há referência às famílias que passaram por grandes necessidades em função da vida incerta e difícil no garimpo.²¹

Este era também um dos livros preferidos de Assis Horta. Uma das histórias que o fotógrafo gostava de contar é que arrematou, em um leilão, uma bolsa com fios de prata que pertenceu à escritora e que o objeto possuía o nome “Alice” gravado em sua divisória interna.²²

Nos anos 1930, o jovem fotógrafo Assis Horta tentava sobressair e se destacar além das opções já apresentadas pelo veterano Alkmim. É desse período a fotografia que mostra a atividade de lavra de um ângulo um tanto quanto inusitado [26]. 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, leva preso às costas – na altura da cintura – uma faca. O personagem 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 valori-

zou a composição, destacou o tema principal e criou uma imagem inovadora para os padrões da época. 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 decisão 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 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 [17 e 25]. Já no segundo grupo [26 a 28], identifica-se uma organização compositiva mais próxima das normas documentais aprendidas em sua experiência fotográfica sob as regras definidas pelo SPHAN. Nessas imagens, identificamos um olhar mais apurado e a busca por ângulos inovadores que valorizam a cena retratada, ao mesmo tempo que registram a realidade daqueles trabalhadores.

Na fotografia *Garimpeiros na lavra* [28], percebe-se uma curiosa correspondência com a pintura realista *O quebra pedras*, de 1849, do pintor francês Gustave Courbet (1819-1877), em que figuras de trabalhadores pobres e com roupas rasgadas são retratados de perfil. Há a possibilidade de que Assis Horta tenha tido contato com essas referências pictóricas, porém não temos como comprovar essa hipótese. Nas cartas escritas da Europa para a esposa, Horta descreve várias edificações e começa, geralmente, por enquadrá-las em algum estilo arquitetônico como o clássico, gótico, barroco etc., assim como cita grandes pintores e escultores. Isso é sinal de que tinha referências anteriores sobre as obras e artistas citados.

Isnard Horta explica que o pai nunca teve uma instrução 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*, a base intelectual que lhe permitia a fruição de objetos de arte.²³

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. Entretanto, não ficou muito tempo, abandonando logo os estudos para trabalhar. Horta sequer completou o curso primário. Assiszinho, como era chamado pelos mais íntimos, não tendo se adaptado à escola, teve que trabalhar cedo. Aos catorze anos, já era assistente de fotógrafo no Estúdio Werneck.²⁴

O trabalho infantil não era raro na Diamantina da década de 1930, onde os meninos e meninas pobres, entre os dez e dezoito anos de idade, trabalhavam em comércio, agricultura, indústria e nas fábricas. Com Assis não foi diferente. O menino fazia pequenos serviços no Hotel que a mãe, D. Dorinha, administrava.

Apesar da morte prematura do pai, quando tinha 5 anos, Horta teve o amor paternal compensado na figura do avô, o comerciante Assis Moreira, a quem chamava de “pai Assis”. O avô sempre esteve presente, ajudando a mãe de Assis nos cuidados com o filho e na administração do Grande Hotel.

Segundo Isnard Horta, a família, apesar de não ser rica, não passou por grandes dificuldades financeiras, ficando restrito apenas aos herdeiros diretos do bisavô, Comendador Serafim Moreira da Silva, o baque sofrido pela falência do garimpo.²⁵



Irmãos (ou amigos). Diamantina, c. década de 1940. Acervo **ASSIS HORTA**

UM FOTÓGRAFO DE FÉ E MUITOS AMIGOS

Diamantina destacou-se como centro importante no norte mineiro tanto pelas suas ricas jazidas como por ter se firmado como cidade episcopal, em 1854.¹ A presença das autoridades eclesásticas permitiu que a cidade obtivesse certa autonomia em relação ao Rio de Janeiro e se tornasse capaz de concentrar serviços urbanos e oferecer grandes festas populares que atraíram muita gente. A condição de metrópole eclesástica permitiu também grande influência da Igreja Católica na política da região, a ponto de os edifícios públicos, outrora ocupados pelos representantes da monarquia, como a Casa do Intendente Câmara e a Casa do Contrato, passarem a ser ocupados por autoridades da Igreja.²

Além da política e da religião, a Igreja Católica exerceu forte influência cultural na região. Foram os bispos os responsáveis pela criação de instituições de ensino, como o Seminário Sagrado Coração 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 1876.³ Foi nessa fábrica que Assis Horta fez vários retratos 3x4 desde os anos finais da década de 1930.

A importância da presença católica em Diamantina pode ser mensurada pela avaliação dos dados relativos ao contingente populacional do município entre o final do século XIX e o início do XX. Segundo a pesquisadora Dayse Lúcida Silva Santos, em 1858, havia na região 10 mil habitantes e, devido ao declínio da atividade minera-

dora e a crise dos anos 1870, esse número foi diminuindo gradativamente, oscilando entre 8.272, em 1899, e 7.750 na virada do século. Os números demonstram que a baixa na atividade mineradora influenciou diretamente o contingente populacional.⁴ Por outro lado, após a efetivação de Diamantina como cidade episcopal, verificou-se, já em 1923, o aumento significativo da população, chegando ao expressivo número de 10 mil indivíduos.⁵ Nas primeiras décadas do século XX, na arquidiocese como um todo, a população estava em mais de 400 mil pessoas naquele território. Esses números atingem, já em 1949, o quantitativo de 584.935 pessoas.⁶ Na década de 1940, Diamantina figurava entre as mais importantes cidades mineiras ao lado de Belo Horizonte, Juiz de Fora, Ouro Preto, São João Del Rei e Uberaba.⁷

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 viveu até 2018, quase até completar 100 anos de idade. 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,⁸ em 1954, fascinado pelas belezas do Vaticano e pelos museus da cidade, escreveu à esposa que não conseguiria descrever por carta as maravilhas que via. Empolgado escreveu: “Eu posso dizer: ‘Fui à Roma e vi o Papa’”.⁹ 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 meses pela Europa e o coroamento de um período em que pôde aprender muito e do qual jamais se esqueceria. 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 Mazela.¹⁰

As boas relações de Horta com as autoridades eclesiásticas eram muito úteis ao SPHAN. O fotógrafo, muitas vezes, foi encar-

regado 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 eram seus compadres –, Horta ouvia conselhos e permitia que os sacerdotes lhe sugerissem atitudes a serem tomadas, inclusive com relação ao trabalho.¹¹

Uma amostra de como as relações se entrelaçavam 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 para o marido, ainda em viagem pela Europa, Maria da Conceição Monteiro Horta, solidária e preocupada com a reação do fotógrafo, conta como se sentiu ao saber da notícia e escreve: “Padre José Pedro e Jair foram nomeados para a Biblioteca e Museu. Que decepção, que tristeza [...] foi a maior decepção da minha vida”.¹²

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 possuía, 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, integrando inclusive o cortejo na festa do Santíssimo Sacramento.¹³ Outras comemorações das quais participava eram a Festa do Divino, na qual trajava roupa típica, e a procissão da Semana Santa, promovida pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Na viagem feita à Europa, visitou muitos museus, mas foram locais como o Vaticano, as igrejas e as catedrais, onde invariavelmente participava da missa, que mais o emocionavam. Sobre a cidade de Lourdes, em Portugal, escreveu:

Sáímos 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. [...] Quan-

do lá chegamos, com velas acesas, o povo rezava em cortejo, em várias línguas, assim como cantava. [...] Maria, você não calcula 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.¹⁴

A influência da Igreja teve peso nas opções partidárias de Horta. A filiação à UDN e a inicial reação do fotógrafo contra Getúlio Vargas tinham respaldo no pensamento conservador vigente nos anos 1940, que combatiam ideologias como o comunismo e o populismo, ao passo que 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 [29] – das quais algumas já não existem –; 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, realizada no pátio interno do Colégio Nossa Senhora das Dores [30]. O colégio religioso feminino foi fundado em 1866, por freiras vicentinas como a Irmã Eugênia da foto. Tal instituição definiu, por décadas, a formação das jovens pertencentes à elite local.¹⁵ O colégio ocupou o prédio do passadiço, conhecido como Casa da Glória, um dos símbolos da arquitetura do século XIX na cidade. A foto das alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores [10], já comentada aqui, de autoria de Erich Hess, registrou as estudantes sob a chuva e, ao fundo da fotografia, o famoso passadiço.

Outro registro, este como exemplo de retratos feitos para a elite leiga, mostra o funcionário público Mário Prado [31], conceituado morador de Diamantina, lendo um livro. O retrato do elegante senhor de longas barbas brancas, tanto pela aparência física como pela pose cuidadosamente estudada, guarda enormes semelhanças com retratos de Pedro II, em especial com a fotografia feita pelo fotógrafo francês Pierre Petit, em 1891.¹⁶ Prado escolheu passar para

a posteridade como um homem culto, elegante e respeitado. O retrato, feito por Horta, cumpriu muito bem a função.

As relações de Horta com a elite religiosa, no entanto, eram reflexo da vida de católico praticante. Na carta enviada ao marido que ainda estava na Europa, em 2 de junho de 1954, Maria da Conceição Monteiro Horta mandou notícias e descreveu a falta que ela e as crianças sentiam dele. Conta que “Agláé (filha) coroou dia 31, ela cantou – uma gracinha –, tive tanta saudade sua, chorei tanto... todos reclamaram a sua presença para a iluminação, fotografia etc”.¹⁷ A resposta veio na carta de 3 de junho, onde Horta dizia 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”.¹⁸

Era difícil administrar os interesses de fotógrafo do Patrimônio, cidadão e católico praticante. No entanto, Assis Horta contornava os problemas que apareciam da melhor maneira possível. 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 uma vez, Horta estava envolvido em acalorados debates. Na política local, já se notava os novos ares que anunciavam que o Partido Social Democrático (PSD), de Juscelino Kubitschek, passaria a dar as cartas nos próximos anos.¹⁹

Independentemente do grupo político 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) e 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”.²⁰

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. 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 gracejos entre eles, o correligionário que permanecera carancudo o tempo todo, questionou Horta por dar tanta atenção a um adversário político em seu próprio reduto. O fotógrafo deve ter causado ainda mais indignação no colega ao dizer que eram adversários, sim, mas opositores apenas “na política”.²¹

Sobre o que o pai pensava sobre Vargas, Isnard Horta comentou: “ele era UDN de carteirinha”. Segundo o filho, Horta reunia seus correligionários em seu próprio estúdio, mas nem por isso deixava de fazer registros fotográficos de todos os eventos políticos importantes, inclusive aqueles que contaram com a presença do então ilustre JK [32]. Além dos eventos patrocinados pelo PSD, de Kubitschek, para não deixar sem registros a história da cidade, Assis também fotografou os eventos dos integralistas em Diamantina.²²

No SPHAN, Assis Horta conviveu com Rodrigo M. F. de Andrade, Lucio Costa, Sylvio de Vasconcellos e, esporadicamente, com Oscar Niemeyer. Perguntado sobre como o pai encarava o posicionamento desses intelectuais que tinham 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 EUA.²³

Em carta enviada para Assis Horta em 3 de junho de 1954, José Luiz se autointitula “primo e amigo” do fotógrafo, pede notícias dos pais que acompanhavam o fotógrafo em viagem pela Europa 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 [...].²⁴

O interesse de Assis Horta pela política reflete sua personalidade comprometida e entusiasmada, sempre vinculada a causas e ideais, individuais e coletivos. Desde muito jovem, quando Horta ainda ajudava a mãe a servir as refeições aos ilustres hóspedes do Grande Hotel, sempre lhes perguntava sobre o que os tinha atraído até aquelas paragens.²⁵ 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 [...]”. Segundo o filho, o fotógrafo lia e relia “indefinidamente Saint-Hilaire, Joaquim Felício, Helena Morley, Sóter Couto, Aires da Mata Machado e, claro, as *Revistas do Patrimô-*

nio”.²⁶ Horta, muitas vezes, ficava responsável por dar andamento e por fiscalizar o andamento de obras em monumentos sob os cuidados do SPHAN, em Diamantina, e, nessas ocasiões, valorizava e extraía do talento de artesãos e operários locais o que eles tinham de melhor.²⁷

O apego de Assis Horta por tudo que envolvia cultura e preservação histórica ficou evidente quando ele comprou, ainda na década de 1930, os negativos e o diário pessoal de Paul Laplaige, um fotógrafo da região que havia feito fotos de Diamantina e de sua população nas primeiras décadas do século XX. Os negativos que hoje fazem parte do acervo de Assis Horta registram vistas da cidade, fotografias de eventos e alguns retratos. O diário de Laplaige é na realidade sua agenda, onde o fotógrafo anotou suas despesas e algumas atividades profissionais que realizara. Pouco se sabe sobre o fotógrafo Laplaige. A edição de 24 de janeiro de 1909 do jornal diamantinense *A Idéa 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.²⁸

Além do interesse em preservar antigas fotografias, Horta também era exímio assistente em buscas de documentos, objetos e locações de interesse artístico ou cultural na região. Em função dessa característica sempre era destacado, pelos chefes do IPHAN, para acompanhar intelectuais e artistas que viessem à Diamantina para fazer suas pesquisas. Entre as personalidades com quem Horta teve contato, destacam-se o intelectual Curt Lange,²⁹ 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 nas próximas linhas; e os também cineastas Roberto Santos e Schubert Magalhães, a quem Horta mostrou lugares e costumes característicos do Vale do Jequitinhonha.³⁰ Em meados da década de 1940, Horta acompanhou o pintor Alberto da Veiga Guignard³¹ pela cidade, levando-o a recantos de Diamantina para que este pudesse desenhar.

É desta época um interessante retrato do pintor [33] feito por Horta. Na fotografia de meio corpo, Guignard mostra-se de frente e

com o olhar fixo na objetiva, 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 supor 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 retratado, as características faciais, e, com bastante clareza, a cicatriz decorrente 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 um autorretrato de Guignard – um desenho em grafite sobre madeira pertencente à coleção do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro –, feito pelo artista em 1940. A existência desse desenho, e de outros autorretratos do pintor, nos pode sugerir que a pose frontal e o olhar direto presentes na fotografia feita por Horta, tenha sido uma opção do retratado, em ter uma fotografia simples e objetiva que service como referência para futuras autorrepresentações.³²

Acabou sendo comum que intelectuais ligados ao SPHAN, quando em visita de trabalho ou férias, fossem ciceroneados por Assis Horta em Diamantina. Fazem parte dessa lista pessoas como Rodrigo M. F. de Andrade, 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 esplêndido jantar.³³

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 jantar.³⁴



Primeira comunhão. Diamantina, c. década de 1940. ACERVO ASSIS HORTA

SOB O OLHAR DE CHICHICO ALKMIM

As fotografias em estúdio foram tentativas de construção de realidades que atendessem positivamente a um modo de percepção social burguês predominante no século XIX e que persistiu no Brasil até as primeiras décadas do século XX. Sendo assim, clientes em roupas e poses elegantes, deslocados para o ambiente fotográfico, tentavam construir, juntamente com o fotógrafo, uma nova realidade. Com os pobres não era diferente. Os registros feitos primeiramente por Militão, em São Paulo, e aqueles feitos por Chichico Alkmim e Assis Horta, em Diamantina, comprovam que os negros e mestiços sempre tiveram a fotografia social como lugar no qual gostariam de serem vistos.

Sem premeditar, Assis Horta e seus retratados transmudaram a realidade que os cercavam: a exclusão que afetava ex-escravos e seus descendentes na fotografia brasileira ainda nos anos 1940. Além da superação de um passado violento, as imagens resultantes desses arranjos garantiram para a posteridade o registro da existência daqueles cidadãos brasileiros ainda pouco representados.

Graças às políticas públicas e sociais implantadas por Getúlio Vargas e à possibilidade de uma vida melhor que os direitos trabalhistas poderiam garantir, um número maior de pessoas pôde realizar o desejo de ser fotografado no conhecido estúdio Photo Assis. Antes disso, no entanto, a sorte no garimpo já tinha proporcionado a realização desse sonho para alguns diamantinenses pouco ou nada acostumados com o ambiente fotográfico. O fotógrafo que imortalizou esses personagens foi o elegante Chichico Alkmim.

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.¹ Durante as três primeiras décadas do século XX, foi o fotógrafo mais importante de Diamantina e, sem dúvida, referência para Assis Horta.

Alkmim aprendeu a fotografar com o Padre Manoel Gonzales² 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 Horizonte.³ No livro *O olhar eterno de Chichico Alkmim*, escrito pela artista visual, e neta do fotógrafo, Verônica Alkmim França, em parceria com o fotógrafo Flander de Souza, lançado em 2015, são mencionadas as referências acima e a influência de Igino Bonfioli (1886-1965),⁴ como fonte de aprendizado no breve período em que Alkmim esteve estabelecido na nova capital mineira. É importante salientar que, no período de instrução de Alkmim, mesclaram-se tanto antigas tradições – como a estética dos ateliês oitocentistas herdados via irmãos Passig –, como novas ideias vindas por intermédio de Bonfioli, este último ligado ao Gabinete Fotográfico e à Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC). Esse grupo, vale lembrar, ficou encarregado de registrar fotograficamente a construção de Belo Horizonte, a primeira cidade planejada do Brasil.⁵ Além das experiências de aprendizagem já citadas, é certo que, como outros fotógrafos da época, Alkmim também tenha obtido informações em manuais, dentre eles o *Manual Prático de Photographia*, de Adalberto da Veiga, editado em 1910.⁶

Já fazia tempo que a fotografia tinha deixado de ser novidade em Minas Gerais. Afinal, até mesmo pequenas vilas recebiam ocasionalmente a visita de um fotógrafo itinerante. Superadas as primeiras expectativas em relação aos retratos, a fotografia passou a ter importância também em outras funções. Com o objetivo de substituir, com a máxima eficiência e rapidez, a subjetividade dos

desenhistas, as fotografias passaram a ser utilizadas como instrumento auxiliar, desde a virada do século XIX, nas atividades ligadas à engenharia. O novo campo de trabalho despertou o interesse dos fotógrafos que, percebendo a demanda, vinham se especializando nesse tipo de documentação.⁷

Os contratados tinham como missão fotografar as grandes obras de engenharia que estavam sendo feitas em Belo Horizonte ao mesmo tempo em que gerariam imagens que serviriam para ilustrar os relatórios sobre o andamento das obras realizadas. Outra função importante dessas fotografias era deixar registrado para as futuras gerações tudo o que estava fadado a desaparecer, como as ruas e antigas construções do vilarejo Curral Del Rei.⁸

Quanto às fotografias produzidas, eram, em sua maioria, vistas urbanas, tomadas de pontos estratégicos, privilegiando sempre os planos gerais – os chamados panoramas, que eram feitos a partir da montagem de uma sequência de fotos. Algumas fotografias, no entanto, registraram prédios específicos, como foi o caso da antiga Igreja Matriz. Em número bastante reduzido, foram feitas fotografias de membros da Comissão, de engenheiros e funcionários. As vistas compuseram álbuns que foram bastante populares nos anos seguintes.⁹

A nova capital atraía gente empreendedora de todos os tipos e lugares e, dentre tantos que chegaram em 1904, estava o italiano Igino Bonfioli, um dos pioneiros da fotografia e do cinema em Minas Gerais. Alkmim frequentou, provavelmente como empregado, ainda nos anos 1920, o respeitado Photographia Art Nouveau. Mesmo trabalhando por pouco tempo no estabelecimento, possivelmente, foi ali que Alkmim teve a oportunidade de aprender novas técnicas com o mestre-fotógrafo Bonfioli, um dos mais inovadores da sua época.¹⁰

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, além da 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, ainda, a sociedade local e os eventos públicos até meados da década de 1940. Provavelmente por questões de saúde, a partir dos anos 1940, passou a produzir fotografias apenas em seu estúdio e se aposentou definitivamente por volta de 1955.¹¹

Seu ateliê era em sua própria casa no Beco João Pinto onde, em um cômodo arejado por grandes janelas que o ajudavam a controlar a luminosidade, havia uma mesa e um grande espelho.¹² Ao fundo, sustentados por uma viga, se acomodavam os painéis que lhe serviam de cenário nas fotografias. O ambiente era composto também por pedestais, mesinhas, cavalinho de madeira e outros objetos que ficavam disponíveis para que o freguês escolhesse o cenário de sua fotografia. Alkmim trabalhava com uma câmera de fole 13x18 com objetiva. Para a compra de material, o fotógrafo era obrigado a viajar para São Paulo ou Rio de Janeiro. Na década de 1930, Alkmim passou a comprar boa parte do material que precisava no Foto Werneck, estabelecimento que seria adquirido, alguns anos depois, por Assis Horta.¹³

Alkmim utilizou as chamadas placas secas – negativos de vidro de até 13x18 cm, emulsionados com nitrato de prata –, que eram compradas prontas para uso e exigiam poucos segundos de exposição. Depois de retirado da máquina, o negativo era revelado, fixado e lavado.¹⁴

O laboratório, também chamado pelos antigos fotógrafos de “quarto escuro”, nos fundos da casa de Alkmim, era bastante simples, composto por 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 vidros vermelhos. Havia também uma pia para lavar os negativos e as cópias.¹⁵

Nos negativos que necessitassem de retoque, o fotógrafo passava um líquido chamado matolém. O processo de ampliação das fotografias era 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”.¹⁶

A descrição minuciosa do laboratório de Alkmim é importante para que possamos entender que o processo fotográfico e químico,

em cidades do interior do país como Diamantina, era ainda bastante artesanal até meados dos anos 1940, época em que Assis Horta fotografou os operários em seu estúdio. As coisas só começariam a mudar com a chegada das máquinas fotográficas mais leves como a Leica, já usada por Eric Hess no trabalho para o SPHAN, e os filmes flexíveis de 35 mm, mais baratos e fáceis de serem revelados.

Horta era amigo de Alkmim e chegavam a conversar, além de assuntos da vida cotidiana, sobre o trabalho que ambos exerciam [34]. Segundo Isnard Horta, “As famílias se conheciam. Seu Chico gostava de meu pai e o chamou para batizar o filho José Alkmim. Foram, portanto, compadres. Apesar da boa relação, não trabalharam juntos”.¹⁷ Como dito anteriormente, Alkmim comprava insumos no Photo Assis desde que esse ainda pertencia à Celso Werneck e, entre os compadres, aconteciam trocas de material químico quando faltava para um ou para o outro. Entretanto, segundo Assis Horta, nunca trocaram informações ou dicas sobre fotografia. O velho fotógrafo não tinha interesse em mostrar seus truques de laboratório. Nas palavras de Assis: “ele tinha coisa interessante, [mas] nunca me mostrou seu quarto escuro [...]. Eu perguntava: hoje tem chapa lá secando?... e tal...”.¹⁸ Ao velho Alkmim, não interessava revelar nenhum segredo profissional, o que é bastante compreensível num mercado tão competitivo como era o de Diamantina.

Mesmo que não tenha dito ou mostrado como era seu processo de revelação, podemos pressupor que as belas imagens de Alkmim, que circulavam pela cidade naquela época, em álbuns de família e em jornais, tornaram-se os primeiros exemplos para o jovem fotógrafo Assis Horta. Certamente, não foram os únicos.

O aprendizado inicial de Horta foi com o fotógrafo Celso Werneck, como aprendiz. Este lhe passou os preceitos básicos da profissão, mas a falta de notícias do acervo de Werneck impede uma afirmação mais precisa sobre o tipo de fotografia que ele criava e, ainda, uma análise da influência destas sobre o trabalho de Horta. Outra via de aprendizado para Horta pode ter surgido quando ele comprou o acervo fotográfico de Paul LaPlaigne (episódio relatado no capítulo

anterior). Nesta ocasião, mais fotos de estúdio lhe caíram nas mãos e, possivelmente, também serviram de inspiração.

Outro fator que fortalece as suposições sobre o impacto das fotografias de Alkmim sobre Assis Horta é que o primeiro foi o principal fotógrafo de Diamantina desde a década de 1910, ano de sua mudança para a cidade, até 1955, ano de sua aposentadoria.¹⁹ Por outro lado, Horta, que começara a trabalhar profissionalmente nos primeiros anos da década de 1930, estava no auge da sua 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 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 melhor preservação e maior divulgação da obra do fotógrafo.²⁰ Em 13 de maio de 2017, o IMS inaugurou a exposição *Chichico Alkmim, fotógrafo*, no Rio de Janeiro. Entre as fotografias divulgadas pelo IMS, estavam aquelas que mostravam o cotidiano dos diamantinenses (fotos ao ar livre, festas populares, colegiais e crianças), algumas fotografias funcionais (para documentos) e muitas de pessoas negras, que comprovam que as camadas mais pobres em Diamantina, já nas primeiras décadas do século XX, utilizavam os serviços dos fotógrafos com certa regularidade.

As fotografias em estúdio feitas por Alkmim são herdeiras da estética dos *carte de visite* que, por sua vez, são devedoras da tradição do retrato pictórico europeu. A historiadora Annateresa Fabris explica que a busca pela beleza era o ideal a ser atingido pelos fotógrafos da época e uma exigência dos seus clientes. Ao conseguir realizar o trabalho, o fotógrafo anulava o indivíduo em favor de um estereótipo social. O cliente, por sua vez, ao se reconhecer parte integrante da sociedade anteriormente representada (geralmente pessoas ricas, políticos, artistas, gente do clero etc.), se satisfazia. Na fotografia repleta de acessórios que geralmente não faziam

parte do seu cotidiano, o fotografado se revestia dos emblemas de classe, pelo qual gostaria de ser reconhecido e lembrado. Segundo a historiadora, “o retrato fotográfico é uma afirmação pessoal, moldada pelo processo social no qual o indivíduo está inserido e do qual derivam as diferentes modalidades de representação”.²¹

Embora os manuais divulgassem a necessidade de dar ao modelo um ar de naturalidade e espontaneidade, a pose resultava em algo artificial. Esta encenação acabou por transformar-se em elemento definidor da estética do retrato burguês oitocentista. Segundo Fabris, 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”.²²

Sendo assim, todo retrato seria construído a partir da encenação e, portanto, nunca poderia ser prova do real, mas sim uma relação de jogo entre fotógrafo e fotografado. Portanto, não existiria uma relação neutra entre estes personagens. 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.²³ Ao se apresentar em um estúdio fotográfico e assumir códigos gestuais e de indumentária, baseados em modelos predefinidos, o retratado construía uma imagem teatral e enobrecedora para si. Seria, portanto, essa imagem construída pelo fotógrafo que lhe conferia uma identidade individual e social.²⁴

As fotografias feitas por Alkmim são importantes pois, como mencionado por Eucanaã Ferraz, “capturaram o rosto daquela época”, afinal, boa parte da sociedade diamantinense passou por seu estúdio. Alkmim registrou a sociedade tradicional em seus vários

nichos, como o da religião, o das escolas e o das famílias. Em relação às imagens da coleção guardada no IMS, Ferraz diz que são emocionantes e que as fotografias “deixam patente o conhecimento dos recursos técnicos e o completo domínio do *métier* pelo fotógrafo”.²⁵

Podemos confirmar a eficiência e o talento do fotógrafo em variadas fotos de estúdio em que Alkmim registrou sérios cavaleiros, senhoras elegantes, duplas amorosas, senhoritas, rapazes e interessantes retratos em grupo. Dentro do estúdio, o fotógrafo registrava datas especiais, como o carnaval e a festa do Santíssimo. 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, o interesse pela leitura de jornais e o hábito de fazer grandes piqueniques. As fotos de clientes negros e mestiços, salvo novas descobertas, são os primeiros registros de fotografia social do tipo, que sobreviveram ao tempo e ao apagamento racial, após as fotos feitas por Militão, ainda em fins do século XIX.

Eucanaã Ferraz 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 dos manuais” e as composições tornaram-se “mais limpas, com soluções mais pessoais”.²⁶ Para o escritor, Alkmim mesclou 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 a simplicidade resultante de um trabalho sem excessos materiais, já que seu estúdio não dispunha de grandes espaços e nem de mobiliário grandiloquente. Seu trabalho se distanciava, portanto, da teatralidade excessiva que marca a obra de grandes fotógrafos que provavelmente lhe serviram de referência, como 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 XX, uma vez que essas imagens se tornaram muito populares à época. Para reforçar

tal afirmação, Ferraz cita as fotografias de anjos feitas por Alkmim, especificamente a foto de sua filha, Maria Bernadeth Alkmim, 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.²⁷ Provavelmente, foram essas imagens feitas por Alkmim as primeiras referências no início da carreira de Horta. Na fotografia *Primeira comunhão* [54], produzida nos anos 1940, podemos observar a pose e atmosfera angelicais que remetem à fotografia de Maria Bernadeth e conseqüentemente às fotos de Rejlander. Portanto, seguindo esse raciocínio, seria possível afirmar que por meio do belo trabalho de Chichico Alkmim, o jovem Assis tomou conhecimento da existência dos consagrados retratistas europeus.

Ferraz notou também que, nas fotografias de Chichico, é perceptível a imobilidade do fotógrafo, que desempenhou sua profissão basicamente em seu estúdio, saindo poucas vezes para fazer fotografias externas.²⁸ Com relação a esse fato, podemos apontar a diversa produção fotográfica de Horta como um diferencial em comparação à obra de Alkmim. Além da fotografia de estúdio, Horta se destacou também pela grande produção de fotografia documental que exigia dele trabalhar em campo, percorrendo grandes distâncias.

Para a realização dos retratos de operários, podemos pressupor que houve convergências de interesses entre Horta e os novos clientes. Se para esses havia a necessidade de se verem representados com dignidade por um preço módico, para o jovem fotógrafo tais retratos indicavam 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.

Nas fotografias de negros e mestiços que passaremos a comentar daqui para frente, poderemos observar como Assis Horta negociou realidades condizentes com os desejos dos seus inexperientes clientes. A circunstância para o ocorrido se deu a partir do primeiro contato desses indivíduos com os retratos 3x4.



Retratos 3x4 (montagens em negativo de vidro). Diamantina, c. década de 1940. Acervo ASSIS HORTA

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 funcional 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 de Diamantina. 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 acessórios e de fundo decorativo. Como ainda não havia regras rígidas por parte das instituições governamentais a respeito de tais retratos, predominavam arranjos que privilegiavam a economia de negativos e buscava-se o resultado 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 [35, 36 e 37].

Eucanaã Ferraz notou que Alkmim, diferentemente do que havia sido feito na pintura durante séculos, não hierarquizava temas em sua fotografia, permitindo-se 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.¹

Um agrupamento interessante que ilustra bem essa situação é aquele em que Chichico juntou quatro fotografias [36]. Podemos ver, na montagem, que um conjunto musical em plano geral divide o mesmo negativo com uma jovem mulher, fotografada em plano médio, e duas fotos do tipo funcional, mostrando dois sérios rapazes. A estratégia que buscava a economia de negativos acabou por definir a opção do enquadramento e explica a quantidade de fotos em plano médio curto, ou seja, aquele formato entre os retratos funcionais (close, quase um 3x4) e o formato plano médio, em que o corte passa abaixo do cotovelo (o fotografado é visto de frente e da cintura para cima, sozinho ou acompanhado).²

O arranjo feito por Alkmim era também 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 [39] na qual o corte, uma opção do fotógrafo a ser feita na hora da cópia ou ampliação da foto, tanto poderia passar pela linha na altura da cintura – sendo assim uma escolha mais tradicional –, ou um pouco mais abaixo, uma alternativa mais inovadora e incomum.

Em relação aos retratos funcionais feitos por Chichico Alkmim, Ferraz 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, através das imagens, 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:

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.³

Eucanaã Ferraz ressalta que, apesar do caráter objetivo e despojado característico dos retratos funcionais, as fotografias feitas por Alkmim, quando observadas 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-espaço 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.⁴

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 de modo a não atrapalhar 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 também utilizado por Horta para fazer os 3x4 como podemos verificar no conjunto de seis retratos datadas de 17 de dezembro de 1943 [40].

As normas para se obter um retrato 3x4 que atenda aos órgãos públicos que emitem documentos de identificação – Carteira de Identidade, Carteira de Trabalho, Carteira de Motorista etc. –, exigem que algumas regras básicas sejam seguidas.⁵ Em postos de atendimento ainda não totalmente informatizados o requerente deve apresentar a foto previamente feita, de acordo com as regras. Só a partir da avaliação do funcionário responsável o documento será emitido ou não. Em caso negativo, o usuário deverá apresentar nova fotografia, mais adequada e dentro dos padrões exigidos. Nos postos já totalmente informatizados, as fotografias para documentos são feitas pelos próprios funcionários públicos com uma câmera digital e automática em estúdios simplificados, geralmente em um pequeno espaço dentro da própria repartição. É o caso da Polícia Federal brasileira, que avisa em seu *site* que não é necessário levar uma foto para a emissão de passaporte, pois o processo fotográfico é feito de forma automática durante a coleta dos dados biométricos.⁶ Os retratos, nesses casos, geralmente ficam aquém do esperado pelos retratados.

Não era esse o caso dos fotografados por Horta entre os anos 1930 e boa parte da década de 1940. 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 sociais feitos em estúdio. A maioria das pessoas permanecia séria, mas não era uma regra imposta. A luz era usada regularmente vinda de um dos lados do fotografado, criando áreas de contraste entre claro e escuro, marcando com bastante destaque áreas do rosto como o nariz [41]. Acessórios, como chapéus [42] e enfeites chamativos no cabelo, ainda podiam ser usados.

A partir da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), passou-se a exigir a data no retrato, mas, de resto, tudo continuava igual.⁷ Ainda não havia regras para o fundo, e Horta optava sempre por um que fosse escuro, podendo ser uma porta feita por tábuas de madeira [43] ou por um tecido escuro estendido atrás do fotografado [44]. Nesses casos, em função do fundo improvisado, podemos concluir que as fotos foram feitas nas empresas e indústrias da região. Em outras ocasiões, Horta usava o painel pintado com a paisagem bucólica como fundo [45] e, nesses casos, fica evidente que as fotos foram feitas no 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 alcançava de vez a admiração 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.⁸ A nova lei ampliava, para todos os trabalhadores brasileiros, os direitos que antes apenas algumas poucas categorias tinham obtido. Com isso, a demanda por fotografias 3x4 aumentou muito, e Horta não deixou de aproveitar a oportunidade.

Naquele contexto, Horta foi indicado, 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, 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 entregava-lhes a plaqueta em que estava escrita a data da fotografia a giz, conforme exigia a nova lei.⁹ Horta recebia 50% quando fazia 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 mesmo assim.¹⁰

Da mesma forma foi feito em outras fábricas da região. Quando os operários fotografados recebiam em mãos seus retratos e levavam 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, como comentado anteriormente, 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 essa técnica. Tal experiência desencadeou, nos trabalhadores, o desejo de serem fotografados outras vezes.¹¹

Horta, aos 96 anos de idade, tinha boa memória e afirmou, em entrevista, recordar dos detalhes daqueles dias, enumerando 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 lixo.¹²

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.

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 ao que os *cartes de visite*, desde seu surgimento na segunda década do século XIX, representaram para a burguesia.

Angela Maria de Castro Gomes, em seu livro *A invenção do trabalhismo*, descreve que as relações entre empregadores e empregados sempre foram complexas e nem sempre justas. A ideia de “culto ao trabalho” e de trabalhadores educados e produtivos já se fazia presente, segundo a autora, desde antes da abolição da escravidão no Brasil. A elite sempre reconheceu 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 à vadiagem, o hábito do trabalho era desenvolver e estimular, no ocioso, novos valores.¹³

É sabido que as relações de trabalho tendem a ser reguladas de forma mais justa conforme avança o grau de civilidade e de justiça em uma sociedade. É necessário, portanto, 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 nas primeiras décadas do século XX, já existiam movimentos trabalhistas no Brasil. Jornais, como *A Voz do povo*, *Echo Popular*, *A Terra Livre*, *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.¹⁴

Outra pesquisadora do tema, Cristina Hebling Campos, afirma que as expectativas burguesas em relação à recente vinda do imigrante europeu logo se frustraram. Os imigrantes, com suas ideias revolucionárias, pareciam um perigo aos olhos dos setores privilegiados da sociedade. Os patrões, na tentativa de manterem a mão de obra subordinada, implementaram inúmeras tecnologias de disciplinarização, tentando controlar desde o ambiente da fábrica até a vida cotidiana do trabalhador. O empresariado procurou reprimir os movimentos trabalhistas e desenvolveu, para isso, técnicas coercitivas que visavam inculcar hábitos de trabalho e de comportamento com regras de disciplina e de obediência que provocaram, muitas vezes, manifestações indignadas e violentas.¹⁵

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.¹⁶

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 ocorridos na Europa. Em nosso país, somente a partir dos anos 1930 e, principalmente do Estado Novo, a classe trabalhadora passou a ser vista como integrante do cenário político nacional. Contudo, naquele período a cidadania era restrita, com os direitos sancionados por leis, regulados e controlados pelo Estado, em um projeto denominado por Angela de Castro Gomes como “trabalhismo brasileiro”. Nas palavras da autora, tratou-se de um pacto entre Estado e classe trabalhadora que não pode ser enten-

dido apenas como “um cálculo utilitário de custos e benefícios”, mas sim pelo fato de ter

tomado do discurso articulado na Primeira República, elementos-chave de sua autoimagem 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 ato 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.¹⁷

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 Gomes, nesse período, as lideranças vinculadas aos trabalhadores, intelectuais ou não, assumiam o lugar de discurso e construíam a própria identidade. Na virada do século, alguns anos após a abolição da escravidão e a Proclamação da República, o ambiente tornou-se favorável à construção do que Angela Maria de Castro Gomes chamou de “palavra operária”, ou seja, o discurso que convocava os trabalhadores a se reconheçam como classe e como tal, definir suas formas de organização.¹⁸

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 1942/1945, 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.¹⁹

Os anos 1930 foram marcados pelo primeiro colapso do capitalismo em nível mundial e pela ascensão do nazifascismo na Europa.²⁰ A queda do preço do café, as exportações em baixa e a consequente derrota política da oligarquia paulista, o desaparecimento de investidores estrangeiros devido à quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929, e a redução das reservas cambiais foram acontecimentos que 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 elevada.²¹

Dois anos depois, em resposta às promessas não cumpridas e ao enfraquecimento da base política de sustentação do governo, eclodiu a Revolução Constitucionalista, uma tentativa de retomada da democracia e da garantia da restauração de um governo que representaria os interesses dos paulistas e dos mineiros.²² 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 solucionada, 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 1937. Tais fatos, tendo sempre Getúlio como protagonista, fizeram com que a década fosse uma das mais agitadas da nossa história política.²³

No início dessa década de acontecimentos históricos marcantes, mais precisamente em 1932, o jovem Assis Horta tinha 14 anos

e era aprendiz no Estúdio Werneck.²⁴ 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.²⁵

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: a sinalização da data em que a foto tivesse sido realizada. A obrigatoriedade do uso da fotografia, ainda que para cumprir a função de identificar, fez a técnica entrar de vez e de maneira positiva na vida dos cidadãos mais pobres do Brasil.

No entanto, seria somente em 1943, com a promulgação das leis da CLT, onze anos depois da promulgação do Decreto nº 21.175, e com Horta já trabalhando profissionalmente como fotógrafo, 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 a 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 conseqüente 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. Ou seja, a garantia da ordem estabelecida dentro dos padrões burgueses foi viabilizada por métodos que identificavam e puniam os indivíduos que perturbavam 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 transgressor, como descrito por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e punir*, a ponto de formar os “corpos dóceis” desejados pelo sistema.²⁶

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 se tornar um ônus. O uso disciplinar do retrato corresponde a uma estratégia de poder e controle.²⁷ A fotografia passaria, daí em diante, a ser utilizada como arquivo de informações a serem coletadas e interpretadas à luz da fisionomia, que classificariam pessoas que compunham os estratos mais baixos da sociedade, composto por ladrões, prostitutas e revolucionários.²⁸

Apenas dois anos após a invenção do daguerreótipo, já se tem notícia do uso da fotografia pela polícia de Paris. O uso de retratos de identificação foi documentado desde 1843-1844 em Bruxelas (Bélgica) e, desde meados da década de 1850, em Birmingham (Reino Unido). No entanto, os primeiros retratos usados pela polícia guardavam semelhanças e as mesmas formas dos honoríficos: corpo inteiro, meio corpo e busto. Além disso, as poses eram também variadas, podendo inclusive contar com apoio do braço em uma mesinha ou no espaldar de uma cadeira, fazendo com que essas fotografias, se colocadas em molduras ovaladas, não se distinguissem em nada dos tradicionais retratos burgueses. E não era em todos os retratos que se podia contar com a colaboração entre sujeito e fotógrafo, própria do retrato oitocentista. Em algumas fotos, o fotografado se apresentava constrangido e desconfortável, tanto por estar frente a uma máquina fotográfica quanto por ter sido pego cometendo algum delito. Já em outras ocasiões, o suspeito se apresentava em pose solene, cínica e dissimulada.²⁹

Em 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 acusado.

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 olhos. 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 apoiado no colete, com a mão na cintura ou sobre as coxas etc., registrando, assim, o gestual individual de cada modelo.³⁰

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.³¹

Além das poses, o sistema Bertillon definia que o fotógrafo deveria tomar medidas para eliminar qualquer fator que pudesse interferir na 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, se resumia a um “mapeamento sistêmico dos traços distintos da fisionomia” afastando, por completo, signos sociais. O propósito é a priorização da obtenção do maior número de dados e que estes possam ser úteis para análises futuras. O retrato, como descrição normalizada, passa a ser feito sem grandes recursos de iluminação ou outros artifícios dissimulantes, buscando preservar ao máximo as características do indivíduo retratado.³²

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 identificação de prisioneiros na Casa de Correção da Corte, passou a adotar o método de Bertillon a partir de 1894.³³

Em 1875, foram criados os primeiros cartórios no Brasil 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 Católica.³⁴ 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 de esse documento ser rico em descrições físicas como as características das sobrancelhas e do nariz, além de anotar marcas particulares, digitais e os nomes dos pais, não possuía a fotografia do respeitado cidadão.³⁵

O Decreto nº 1.892, de 23 de junho de 1910, determinava 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-se 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 duas fotografias, uma de frente e outra de perfil.³⁶

No Título Eleitoral a inclusão da fotografia foi bem mais demorada. O Decreto nº 2.675, de 20 de outubro de 1875, atribuiu à Justiça comum, pois não existia a Justiça Eleitoral como a conhecemos hoje, competência para a validação ou anulação de eleições de juízes de paz e de vereadores das câmaras municipais – visto que não havia nessa época eleições para os cargos do Poder Executivo. Foi também esse mesmo decreto que instituiu o título de eleitor, que não contava, como era de se esperar, com uma fotografia de identificação.³⁷ O título eleitoral, mais ou menos como o conhecemos,

só passaria a portar uma fotografia a partir de 12 de novembro de 1953, quando a Lei nº 2.084 regulamentou o uso de retrato nos títulos eleitorais e atualizou a Lei nº 1.164, de 24 de julho de 1950, que estabeleceu o atual Código Eleitoral brasileiro.³⁸

No entanto, segundo Rodrigo Porto Bozzetti, responsável pela pesquisa para a exposição *Chichico Alkmim – Fotógrafo*, no Instituto Moreira Salles, já se faziam fotografias para documentos com propósitos eleitorais desde a década de 1930, como comprovam as fotos feitas por Alkmim. Observando atentamente a fotografia para o título eleitoral, na qual mulher e homem dividem o mesmo negativo [37], pode-se ver, no extracampo, as papeletas presas por pregadores de roupa. Segundo Bozzetti, a papeleta era um tipo de recibo de qualificação emitido pela Justiça Eleitoral. Ao ampliar as fotos, foi observado que estes documentos haviam sido expedidos na década de 1930, antes do Estado Novo. Em outras fotos desse tipo, que constam na Coleção Chichico Alkmim, guardadas no IMS, também foi possível identificar que a papeleta era o 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 1945.³⁹

O histórico sobre a fotografia de identificação, assim como a sua aplicação em documentos oficiais, ajudam-nos 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 muitos 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 marcar a sua presença, como qualquer outro membro da sociedade, em tradicionais fotografias em estúdio.



Casa1. Diamantina, c. década de 1940. Acervo **ASSIS HORTA**

OPERÁRIOS NO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO

Simultaneamente ao trabalho realizado para o SPHAN, Horta matinha o Photo Assis - Materiaes Photográficos, revendedor local 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, esquina com a rua do Contrato, posteriormente na rua Francisco Sá e, mais tarde, na praça Correa Rabelo, número 73 –, Assis Horta fazia desde os populares 3x4 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 a fixação em sépia, tudo a “preços módicos”.¹

Como já relatado em capítulos anteriores, o estabelecimento comercial oferecia, aos fotógrafos da região, insumos e material fotográfico, além de serviços como retoques, ampliações, reproduções de fotografias, aluguel e venda de câmeras tipo caixote e outros equipamentos. Para a população em geral e turistas em visita à cidade, o Photo Assis vendia molduras, postais com vistas e, mais tarde, com o avanço da tecnologia, passou a oferecer serviços como a revelação e ampliação em papel de filmes Kodak, além de fotocópias de documentos.²

Inicialmente, o fotógrafo contava apenas com um auxiliar [46]. 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 da Conceição Mon-

teiro Horta, além das notícias da família e dos amigos, informa sobre a assistente: “Lucy está uma ótima fotógrafa, só você vendo [...]. Hoje está fazendo vistas, pois tem havido grande procura”.³

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 viajava regularmente ao Rio de Janeiro, onde fazia suas compras e visitava os amigos do SPHAN. De uma dessas viagens, trouxe o *Annuaire Général et International de la Photographie*, de 1898. Em uma outra vez, adquiriu uma câmera e seu conjunto de lentes presas em bases intercambiáveis de madeira gravada com a marca “Marc Ferrez” e respectivo endereço do famoso fotógrafo “88, rua S. José, Rio de Janeiro”. Esses objetos sempre foram mostrados aos amigos e visitantes do seu acervo, com muito orgulho e carinho.⁴

Como já narrado anteriormente, a produção fotográfica de Chichico Alkmim – principal fotógrafo da região –, juntamente ao acervo de Paul LaPlaigne, comprado por Horta, que incluíam retratos em negativos em vidro, foram provavelmente os modelos fundadores da estética de Assis Horta para os retratos de estúdio, porém não os únicos.

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. Novos processos artísticos, além de destacar o profissional da acirrada concorrência, também chamava a atenção da clientela mais bem posicionada socialmente. Sobre isso, Boris Kossoy 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 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 num *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.⁵

Portanto, a busca por novos e modernos processos era uma constante e o “segredo” sobre uma técnica podia ser o diferencial que iria atrair nova clientela ou fidelizar a antiga. Por isso, desde o início da fotografia, não era comum os fotógrafos trocarem informações sobre os respectivos trabalhos. Rogério Arruda relata, em seu livro *Cultura fotográfica e itinerância em Minas Gerais no século XIX*, o caso do fotógrafo José Gallotti, provavelmente um imigrante italiano, que manteve o ateliê Photographia Artística Ítalo-Braziliiana em Diamantina, em 1888 e 1889.⁶ Segundo o pesquisador, 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”.⁷ O historiador explica que os fotógrafos eram geralmente apresentados como pessoas importantes, bem-sucedidas e reconhecidas nos seus locais de origem, os quais poderiam ser a Europa, os Estados Unidos ou mesmo a capital do Império.

Para se diferenciarem dos muitos retratistas comuns, esses fotógrafos 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.⁸

No entanto, as fotografias de Gallotti em Diamantina causaram polêmica em relação ao uso acentuado 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 remodelar o *atelier*, e garantia que estaria habilitado a satisfazer a exigência da clientela “fazendo retratos muito claros e sem sombra, não deixando, porém, de fazer retratos artisticamente sombreados para os apreciadores das belas artes”.⁹

Para Arruda, 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”.¹⁰ O pesquisador afirma que não é sem motivo que o *Sete de Setembro* publicara 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 Robinson¹¹ e Alphonse Liébert,¹² artistas adeptos do sombreado e autores que “discutiam os 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.¹³

Em muitas das fotografias feitas por Alkmim, podemos observar o uso contido das sombras. Talvez, por ele estar temporalmente mais próximo da polêmica gerada por Gallotti, tenha optado pela luz suave e serena, presente em todos os rostos, para não enfrentar críticas e muito menos perder clientes.

Já Assis Horta, fotografando no começo da década de 1940, dá um tratamento mais artístico, bem 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 aos elegantes e confiantes. Podemos presumir que esse tratamento mais ousado tenha sido possível graças ao trabalho desenvolvido por Horta para o Patrimônio, assim como pelo convívio do fotógrafo com personalidades modernistas do naipe de Rodrigo M. F. de Andrade e Sylvio Vasconcellos, que tanto valorizavam o barroco mineiro, com seus jogos de claro e escuro e sua expressividade.

Eucanaã Ferraz aponta que boa parte dos fotografados por Alkmim parecem “além de sólidos e graves, tristes” o que, na opinião do poeta, 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. Mas há também exemplos em que o fotografado está um pouco mais descontraído, mas para perceber isso, sugere Ferraz, o espectador deve lançar sobre a foto um olhar demorado e atento.¹⁴

Na leitura de Eucanaã Ferraz, 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 de idealização, mas da constatação, segundo o poeta, de que estamos diante de um mundo representado pela fotografia. Para reafirmar sua assertiva, o poeta cita a escritora, filósofa e crítica de arte, Susan Sontag: “A fotografia promove intensamente a nostalgia”.¹⁵

Alkmim produziu imagens até 1955, quando tinha 69 anos de idade. Como já citado anteriormente, devido a problemas de saúde que dificultavam seu trabalho fora do ateliê, o velho fotógrafo foi priorizando cada vez mais o trabalho dentro do seu estúdio, até que, nos últimos anos, se limitava a trabalhar somente naquele local.

Esse não era o caso de Assis Horta, 32 anos mais novo do que o veterano Alkmim. Horta, desde que conhecera Rodrigo M. F. de Andrade, estava habituado a correr as redondezas de Diamantina procurando, identificando e fotografando construções que pudessem vir a ter algum interesse ao SPHAN. Depois, em 1937, já como fotógrafo profissional, foi contratado pela administração municipal para fotografar os eleitores em todos os distritos de Diamantina. As fotografias, como sabemos, não iria figurar nos títulos eleitorais, mas sim nas fichas de cadastrados aptos a votar. Entre esses futuros eleitores, muitos deles eram operários.¹⁶ Como já relatado em capítulos

anteriores, com a promulgação das leis da CLT, 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. O resultado desse contato entre os operários, a maioria negros e mestiços pobres, e a fotografia 3x4 resultou na vontade de novas incursões ao estúdio fotográfico para fazer retratos mais elaborados.

Não havia ineditismo no trabalho fotográfico de Horta feito com os clientes negros. Como sabemos, Chichico Alkmim já fazia esse tipo de retrato desde a década de 1920. Antes, a principal motivação para que o negro procurasse o estúdio de Alkmim era, possivelmente, o sucesso no garimpo ou a segurança do emprego como soldado – Horta também fotografou muitos dessa categoria profissional [59 e 69]. Entre os retratos feitos por Alkmim, podemos ver negros sozinhos [18, 19 e 22], em grupos [20 e 21] e com suas famílias [23 e 24], e estas imagens tinham certamente o objetivo de eternizar aqueles momentos de sorte e felicidade.

Já a motivação que aparentemente levou operários a procurar o estúdio de Horta coincide com a valorização que a classe adquire após a promulgação das novas leis trabalhistas de 1943. Assim, sentindo-se valorizados pelas políticas públicas divulgadas pelo governo de Getúlio Vargas, 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 sob o balcão, na sala de espera do 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 um pouco 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 o fotógrafo se tornasse o pioneiro a dar visibilidade à classe operária composta majoritariamente por

negros e mestiços, a maioria dos trabalhadores da região norte de Minas Gerais entre as décadas de 1930 e 1940. E serão as fotografias de negros, durante anos relegadas como a parte menos importante da carreira de Assis Horta, que lhe trarão reconhecimento a partir de 2008, data da exposição retrospectiva no Museu do Diamante.¹⁷

Apesar do fotógrafo ser bastante organizado, não há registros sobre os nomes das pessoas negras e mestiças fotografadas em seu estúdio, assim como não há daquelas fotografadas por Alkmim. Isnard Horta afirma que o pai fez anotações nos envelopes com negativos, mas somente depois de muito tempo que as fotos tinham sido feitas, quando os recibos de pagamentos e as listas com os nomes dos operários e demais clientes já haviam se perdido. Assis, num esforço de memória, anotou os nomes de quem se lembrava, independentemente da condição social do retratado.¹⁸

A despeito do anonimato na maioria das fotografias do acervo de Alkmim, Eucanaã Ferraz observa que o fato funciona “como metonímia do Brasil daqueles tempos, em seu *continuum* racial e suas tragédias sociais”,¹⁹ levando-nos a ver seus personagens como arquétipos que nos representam ainda hoje. Os negros e mestiços, parcela dos fotografados que hoje têm maior relevância na obra dos dois fotógrafos diamantinos, compunham a parte mais pobre da população local e, pela sua elevada quantidade e pouca relevância social, não despertaram interesse em se preservar suas individualidades.

No entanto, já não eram fotografados como modelos-objeto – como no caso dos registros de *typos* feitos por famosos fotógrafos para os *cartes de visite* [73 a 81] –, mas foram eternizados como se viam ou como gostariam de serem vistos, como cidadãos. Os negros ali representados são destacados em suas singularidades expressas em poses que, apesar da herança oitocentista, não denotam ostentação, mas dignidade. Como dito por Ferraz, os fotografados por Alkmim eram aquelas pessoas do pequeno garimpo, da faiscação, negros, mestiços e brancos pobres, “todos aqueles até então invisíveis que passaram a ocupar o mesmo cenário que padres, freiras, bispos, senhores e senhoras burgueses de ares aristocráticos”.²⁰

Provavelmente, muitos dos negros fotografados por Chichico Alkmim passaram pelo trauma da escravidão. A fotografia *Grupo Familiar* [24] reforça essa hipótese mostrando uma numerosa família em que uma senhora negra, trajando chale preto e lenço branco no estilo turbante, está cercada por seus 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.

Passados alguns anos da realização da fotografia citada no parágrafo anterior, foi possível para outros negros se mostrarem bem mais confiantes à frente da objetiva de Assis Horta. Podemos verificar na fotografia *Operário* [48] a presença de atitude e segurança no elegante rapaz mostrado 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, mas não nega a origem da inspiração 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. Podemos ver esse mesmo truque na fotografia do rico empresário Mariano Procópio Ferreira Lage,²¹ feita pelo famoso Isnley Pacheco,²² por volta de 1860 [1]. No retrato do operário, a luz, vinda da lateral, delinea a face e destaca o olhar fixo, mas alegre do jovem. 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 retratado está confortável na roupa que veste e no ambiente fotográfico em que se situa.

A fotografia sem nenhum acessório, a pose despojada e o olhar confiante do operário contrastam com o jeito tímido e inseguro dos outros dois jovens negros fotografados por Alkmim décadas atrás [18 e 19]. Nessas imagens, observamos que os rapazes foram retratados em posição muito semelhante. Ambos apoiam o braço direito ou apenas a mão sobre a base de madeira. Suas roupas de mangas

visivelmente curtas e amarrotadas denunciavam a pobreza dos jovens, assim como demonstram que o fotógrafo não fez nenhuma intervenção com a finalidade de modificar essa impressão. A luz mais difusa e menos dramática deixa os rostos serenos e os olhares pacificados.

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, são índices de suas verdadeiras condições sociais.²³

No Photo Assis, havia a tentativa de atenuar o acanhamento e o sentimento de inadequação do novo cliente. Além da vitrine da sala de espera com as amostras de vários tipos e formatos de retratos (desde 3x4 até o formato maior de 50x60 cm), no interior da loja o fotógrafo disponibilizava ainda um guarda-roupa básico para aqueles menos preparados para a ocasião – camisas, paletós, chapéus, gravatas, lenços etc. –, e, para as mulheres, que muito raramente necessitavam de alguma ajuda, o fotógrafo sugeria uma presilha ou uma flor no cabelo.²⁴

No estúdio, havia também espaço para fotografias elegantes e criativas que atendiam o gosto sofisticado dos cidadãos com maior poder aquisitivo e acostumados a frequentar aquele tipo de estabelecimento. As crianças podiam ser fotografadas com as suas melhores roupas, em poses angelicais [51 e 54] ou fantasiadas [49 e 52]. Um pequeno garoto com um gorro na cabeça, em pé sobre a cadeira [50] ou a orgulhosa e sorridente mãe com seu filho [53] são bons exemplos de retratos da clientela branca. Um tema muito apreciado era a fotografia de meninas fantasiadas de bonecas [52]. Vestidas com roupas e acessórios que lembravam o brinquedo, fazia-se a foto da “menina/boneca” ao lado de uma caixa que simulava uma embalagem. Na versão de Assis Horta, a menina está dentro da caixa, séria e estática, enquanto fora da embalagem, a retratada se mostra sorridente em uma pose estudada. Esse tipo de fotografia não foi uma criação original de Horta. Desde os anos 1940, a associação comercial

da cidade patrocinava um concurso de meninas-bonecas onde cada segmento comercial concorria com uma representante.²⁵ Há, inclusive, uma foto com a mesma temática, feita pelo famoso Alkmim, na coleção guardada no IMS.

Nas fotografias de clientes brancos do Photo Assis, não havia grandes inovações em relação às fotos já realizadas por outros fotógrafos. Tomando como exemplo o tema da menina/boneca, podemos afirmar que Horta adaptava as fórmulas já consagradas, atualizando-as com criatividade. Esse tipo de atitude pode explicar a popularidade e o excelente resultado obtido por ele junto aos clientes negros. Outra causa provável de certa descontração, perceptível em algumas fotos, é que os retratados se sentiam mais confortáveis com Horta, em função da sua personalidade amigável e acolhedora.

Isnard Horta viu o pai fotografar pessoas que nunca tinham entrado em um estúdio antes e garante que Assis Horta jamais se posicionava atrás da câmera sem antes tentar descontrair o ambiente. Com o seu jeito respeitoso e brincalhão, sempre conversava com o cliente, e, aos poucos, deixava-o menos tenso. Geralmente perguntava o motivo da foto e, em seguida, preparava a cena considerando o motivo e negociando a pose junto com a pessoa a ser retratada. Sobre o que viu, Isnard relatou: “meu pai observava o personagem pelo visor da câmera e, se fosse o caso, fazia mais uma tentativa para descontraí-lo, o que nem sempre era possível”. No final, o fotógrafo pedia para a pessoa respirar fundo e então “batia a foto”.²⁶

Outra diferença entre as imagens produzidas por Alkmim e Horta está na quantidade de painéis (ou telões) de fundo utilizados. Alkmim utilizava mais de cinco – inclusive um neutro em tons de cinza. Assis Horta, por sua vez, empregou somente um durante um grande período, justamente aquele em que produziu os retratos de operários. Infelizmente, o painel original que serviu para as fotografias no Photo Assis não existe mais,²⁷ pois perdeu-se no período em que todo o acervo ficou guardado em Diamantina enquanto esperava ser levado para Belo Horizonte, depois que Horta se mudou para a cidade, em 1967.²⁸

Nas exposições feitas a partir de 2013, foi exibida uma réplica do painel original. Nessas mostras, foi montado um cenário, simulando o antigo Photo Assis. 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. O painel original foi, segundo a jornalista Dorrit Harazim, pintado por artistas diamantinenses dos quais, infelizmente, não foram registrados os nomes.²⁹

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 foram feitas nos locais de trabalho do fotografado, como já foi narrado em páginas anteriores.

No painel, via-se 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 e um dos quadrantes do painel preferidos por Horta para as fotografias de meio corpo. 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 uma janela com vidraça e 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 paisagem.³⁰

Pintado em *trompe l'oeil* – pintura com truques de perspectiva que criam ilusão de ótica –, o painel usado por Horta, simulava a

janela para uma edílica paisagem. De inspiração romântica, o cenário era mais um recurso de cena que criava uma ruptura em relação à realidade, proporcionando, adicionalmente, profundidade à fotografia. O fundo, além de promover o destaque do retratado, aumentava o interesse do espectador pela imagem gerada. Além do painel, compunham o cenário básico um tapete em estilo persa e uma cadeira, ou apenas uma poltrona de vime, um apoiador, uma mesinha e um banquinho acolchoado. A utilização desses recursos dependeria do gosto e do número de pessoas a serem retratadas. Nada além desses elementos era empregado.

Horta geralmente fotografava com luz natural, mas utilizava recursos de iluminação artificial eventualmente, quando necessário. 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 abria e fechava de acordo com a necessidade de luz. Percebe-se a preferência de Horta pela luz vinda 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. Para ajustar a iluminação em fotografias fora do Photo Assis, o fotógrafo servia-se, além da janela, do subterfúgio de abrir uma porta, colocando uma cadeira apoiada para que ela não se movesse. Desse modo, aproveitava também a iluminação extra que vinha pelo vão.³¹

Podemos depreender o método de trabalho de Assis Horta observando suas fotografias. É o caso da fotografia *Soldado* [59], onde um jovem cadete foi registrado de acordo com o relatado acima. No extracampo, vê-se o rebatedor no lado direito do fotografado, 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 de o rebatedor quase encostar no cotovelo do rapaz, 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 de Horta, quando ainda não era exigida a placa com a data que caracterizava os retratos pós 1943. A luz entrando pela esquerda do soldado destaca a figura em relação ao fundo, como era comum também nas fotografias 3x4 feitas no Photo Assis, mas que não eram padrão naquelas fotos feitas nos locais de trabalho do retratado. 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 tinha contratado o fotógrafo.

Os clientes pobres – garimpeiros, soldados, operários, seus familiares e amigos –, foram fotografados durante toda a vida profissional de Assis Horta. Nem mesmo o aumento da demanda de fotografias para o Patrimônio fizera com que as fotos de estúdio diminuíssem. Tampouco Horta cogitava algum tipo de ação promocional que pudesse dar prioridade ao trabalho para os clientes com maior poder aquisitivo. Todos eram tratados com a mesma cortesia e camaradagem no Photo Assis. Segundo depoimento de Isnard, a clientela mais pobre consistia em importante fonte de renda para o pai e ele tinha orgulho disso.³²

É certo que Assis Horta tinha a fotografia como ofício que lhe garantia o sustento. No entanto, mesmo em situações de trabalho intenso, seu interesse em gerar imagens se manifestava às vezes sem pagamento ou recompensa, em oportunidades chamadas por ele de “especiais”, ou seja, quando o modelo o interessava muito. São exemplos disso os retratos de figuras populares como Rabo-mole e Jacinto, personagens conhecidos por todos em Diamantina. Evidentemente, Assis não cobrava pela foto e ainda lhes dava uma cópia em papel para poder ver no rosto deles a satisfação com o retrato.

O retrato de Rabo-mole [63], feito em plano geral, mostra o modelo frontalmente, de pé, em pose rígida, segurando uma velha cesta em uma mão e, na outra, uma vara fina, usada pelo homem como se fosse um cajado. É interessante observar a fisionomia séria e a boca serrada, denunciando constrangimento, ao mesmo tempo que os olhos 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 paletó a ele oferecido, como de praxe era feito a qualquer outro cliente do estabelecimento.³³

Jacinto [64] foi retratado em plena 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 ao 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 do andarilho.

Como se viu em capítulos anteriores, Horta dividia-se entre as várias formas de se fazer fotografia. Tinha o trabalho documental para o SPHAN, o estúdio Photo Assis e seus clientes, as fotografias eventuais sob encomenda e, ainda, a cobertura de 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 que surgiam.

O ofício de fotógrafo, tradicionalmente valorizado na sociedade como uma atividade artística, já vinha sofrendo abalos desde o começo do século XX, devido ao aumento do número de profissionais na área e à popularização de máquinas mais simples e fáceis de manejar como a Kodak.³⁴ 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 1930.³⁵

Como já mencionado, Assis Horta era um homem respeitado e integrado à comunidade católica de Diamantina e participava assiduamente, como devoto e como fotógrafo, das celebrações da igreja e das festas populares da cidade. Seu jeito cordial, inequívoco tanto nas cartas familiares quanto na correspondência trocada com os chefes do SPHAN, não afastava quem dele se aproximasse.

Horta era bem-quisto pelas autoridades católicas e pelos fiéis que o acompanhavam nos cortejos da Semana Santa e nas celebrações da Ordem do Carmo.³⁶ Era respeitado pelos correligionários da UDN e pelos adversários do PSD, de Juscelino Kubitschek.

O modo tranquilo e amistoso de Horta possivelmente facilitou 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 retratos de si e de seus familiares. Horta criou um ambiente receptivo para o feito das fotografias que os operários sonhavam ter, como qualquer pessoa daquela época, para enviar a um parente ou amigo distante, como lembrança, para emoldurar em um porta-retratos ou compor o álbum da família. É importante notar que, por motivos listados a seguir, são raras as fotografias sociais de negros e de suas famílias nas coleções de fotografia dos museus brasileiros.

Sandra Koutsoukos, autora do livro *Negros no estúdio fotográfico*, garante que não foi possível localizar álbuns de famílias negras nos arquivos e instituições pesquisadas por ela no Brasil. Para suprir a falta, a autora sugere “álbuns imaginários” em que possamos categorizar retratos de negros, escravos ou não.³⁷ A autora afirma acreditar que existiram álbuns com fotos de negros e que estes atenderam às necessidades das famílias em manter a luta para conquistar a liberdade ao mesmo tempo que serviam de alento e documento visual para aquelas famílias que não conseguiram ficar unidas. Além da explicação óbvia de que colecionadores priorizaram os álbuns de famílias ricas em detrimento daqueles 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. Esse seria mais um provável motivo para a ausência de álbuns de famílias negras em arquivos públicos ou privados.³⁸

No livro *Álbuns de família: a imagem de nós mesmos*, Armando Silva explica que 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.³⁹

Para Silva, 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”,⁴⁰ 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. A relação entre fatos, imagens e relatos se daria da seguinte maneira:

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, interrelacionam-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.⁴¹

Em resumo: os álbuns de família não tinham a função de mostrar nada de novo, mas reiterar e conservar o que já foi visto e externar o que já foi dito – o casamento dos pais, o batizado e a primeira comunhão dos filhos, o carinho dos avós etc. –, de maneira que se

evidenciava, por meio das poses, como viveu aquela família.⁴² Assim sendo, fica fácil deduzir que em famílias negras ou, simplesmente pobres, de garimpeiros ou de operários, isso não seria diferente.

Assim como aconteceu com os retratos de negros e seus familiares, feitos por Militão, não se tem notícias de álbuns de família de garimpeiros e operários em instituições, ou mesmo coleções particulares, que mostrem o destino das fotografias feitas por Alkmim e Horta. O que sobrou desses registros – negativos e raras informações escritas – foi graças aos dois fotógrafos diamantinenses e suas famílias. No entanto, podemos especular que os operários que passaram a frequentar o Photo Assis, após 1943, tinham as mesmas aspirações dos clientes mais ricos de Horta, ou seja, queriam ser retratados e, no futuro, lembrados por seus descendentes. Bastou, portanto, que o fotógrafo lhes apresentasse a possibilidade de realizar o desejo para que as primeiras fotografias acontecessem.

Assis Horta mantinha os cuidados com a luz e com a direção de cena independente da condição social dos seus clientes. Não se nota, em termos de qualidade e técnica, diferenças entre as fotos feitas para um cliente rico e um pobre. O cenário, as poses e a iluminação eram os mesmos, como podemos observar comparando fotografias.

Perguntado, pela jornalista Dorrit Harazin, se tinha alguma foto preferida por ser a mais bela, histórica ou difícil de ter sido realizada, o velho fotógrafo apontou para um porta-retratos em destaque na sala e disse: “Aquele ali”. Era a fotografia do seu casamento com Maria da Conceição Monteiro, feita por Chichico Alkmim, em 1942 [65].⁴³

A própria foto do casamento de Horta serviu de modelo e inspiração para fotografias de outros clientes do Photo Assis, inclusive as dos menos abonados. Podemos conferir isso na foto *Casamento de operário* [66] na qual a noiva carrega o *bouquet* de flores disposto de maneira igual ao de Maria, inclinado para o lado esquerdo e tem, a sua frente, o longo véu branco esparramado junto aos 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. Observamos também que o tratamento de luz feito por Horta difere daquele tênue e difuso feito por Alkmim. No retrato *Casamento de operário*, o jovem fotógrafo optou por uma luz mais forte e concentrada que dá mais destaque à figura da noiva, deixando reservado ao noivo um pouco menos de luz.

A comparação destas duas fotografias comprova tanto o apego de Horta às regras do “bom retrato” – aquelas definidas por Disdéri e seguidas por uma legião de fotógrafos –⁴⁴ quanto a sua falta de preconceitos em adaptar as poses consagradas pela elite em retratos de operários pobres. Ao fotografar as pessoas das classes mais humildes com a mesma dedicação que dispensava aos clientes tradicionais, Horta agiu de maneira análoga a Militão e ao conterrâneo Chichico Alkmim. Os clientes no Photo Assis sempre foram tratados com respeito e suas dignidades preservadas. Surpreendente, no entanto, é constatar que o ocorrido nos ateliês dos fotógrafos acima foram eventos relativamente raros. Infelizmente a fotografia de negros no Brasil se iniciou de forma ignóbil e desumana.

Desde os primeiros artistas viajantes que pisaram no Brasil, passando por fotógrafos pioneiros, os negros e mestiços foram objetificados e explorados de maneira desrespeitosa. Os profissionais 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 *cartes de visite*, *portraits* e cartões postais, aos admirados e curiosos europeus. Admitida a hipótese levantada nesse livro, as únicas exceções às brutais e insensíveis fotografias de *typos* ficariam por conta dos retratos feitos por Militão, por Alkmim e, com maior quantidade e diversidade, aqueles feitos por Assis Horta.

Casamento de Assis Horta e Maria da Conceição Monteiro. Diamantina, 1942. Foto: CHICHICO ALKMIM. Acervo ASSIS HORTA





Operário. Diamantina, c. década de 1940. Acervo **ASSIS HORTA**

DE OBJETOS DE CENA A SUJEITOS DOS PRÓPRIOS RETRATOS

Para entender a importância das fotografias de operários feitas no Photo Assis é necessário resgatar o histórico da representação de negros e mestiços no Brasil feita a partir da segunda metade do século XIX. Um pequeno levantamento e algumas imagens nos ajudarão a entender a importância das poses e trejeitos, assim como o uso de acessórios copiados das tradicionais fotografias da elite, para a construção das imagens feitas por Horta na década de 1940. Resgatar essa história é constatar que o negro brasileiro, primeiramente fotografado para satisfazer a curiosidade dos europeus, foi conquistando, aos poucos, seu espaço na fotografia e, conseqüentemente, na sociedade.

Desde a antiguidade clássica, o ser humano registra, com mais ou menos fidedignidade, a fisionomia das pessoas ilustres. Buscava-se, assim, o reconhecimento por meio de bustos evocativos e, 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.¹

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 certa

eloquência à imagem visual, uma vez que a pose era pensada como um texto a ser lido. O uso de atributos definidores nas representações resultou em subterfúgios para solucionar problemas que vão da legitimação do poder até a superação de longas distâncias.²

Desde os tempos do Brasil Colônia até a atualidade, a função do retrato é valorizada. Em repartições públicas, os retratos eram, e ainda são, reverenciados como se os retratados lá estivessem presentes. E, é claro, o retrato ou a arte de retratar sempre estiveram ligados aos ricos, aos políticos e ao alto clero, ou seja, à classe dominante. Tal regra sofreu lenta modificação somente com a descoberta e a posterior popularização da fotografia.³

Em outras palavras, a fotografia, e o retrato especificamente, era, desde o início, para muito poucos. Para a população negra e pobre, o retrato chegou de maneira compulsória e nada cordial. Dois fatores contribuíram para a realização das primeiras fotografias desse tipo no Brasil. O primeiro foi o fascínio europeu em ver a realidade de povos exóticos. O segundo, a necessidade de mostrar um mundo incivilizado que reforçava e justificava os intuítos colonizadores. A fotografia teria sido, assim, depois da pintura e dos desenhos dos primeiros artistas viajantes que por essas bandas surgiram, um instrumento importante e uma aliada de primeira hora na expansão imperialista e na construção da visão negativa de que aqui era uma terra bárbara à espera de uma missão civilizadora. Os registros fotográficos dos costumes e da vida cotidiana, mostrando indígenas e negros no país, alimentaram a visão racista europeia sobre uma terra atrasada e justificaram as políticas que passaram a ser implementadas dali em diante.⁴

Muitos foram os fotógrafos que utilizaram a venda de *cartes de visite* com o tema *typos de pretos* para reforçar o orçamento. Christiano Junior⁵ foi um dos primeiros e dos mais profícuos. Herdeiro de uma cultura iconográfica que remonta a Debret e Rugendas e aos pintores da escola realista francesa, Christiano Junior, um estrangeiro motivado em 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 Laemmert*, conhecida publicação de 1866.⁶

A diferença entre as fotografias de Christiano Junior e as aquarelas e litogravuras dos pintores e desenhistas que ilustraram a literatura de viagem 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, e os pés sempre descalços, denotariam o desprezo dos retratados pelos modos civilizados, assim como os turbantes, os chapéus e acessórios pouco comuns reforçariam a ideia de exotismo.⁷

Não somente Christiano Junior, mas outros nomes também se utilizaram das mesmas fontes como inspiração em seus retratos. É o caso de Marc Ferrez,⁸ um dos mais famosos fotógrafos da época, que retratou escravos cercados por frutas e objetos tipicamente tropicais como cestos e jacás, mães negras com os filhos atados às costas e negros simulando danças ou lutas.

Era comum encontrar fotografias de fotógrafos que também retratavam escravas dando destaque às características raciais, como os cabelos crespos, mostrando-os soltos, e enfocando elementos conflituosos à moralidade da época, como roupas decotadas que mostravam os ombros e colo, como estratégia para reforçar a tese de que entre essas pessoas havia incivilidade [73]. O oposto também era comum: retratar negras vestidas em trajes de brancas, penteadas recatadamente ao modo europeu e ornadas com joias [74]. Nos dois tipos de imagens, é constante o olhar frio e distante das retratadas, o que denuncia o mal-estar causado a elas pela situação imposta.

Nesse primeiro período da história da fotografia no Brasil nota-se, ainda, retratos das cicatrizes nas faces e nos corpos dos modelos [75 e 76]. Essa valorização das marcas tribais ou dos vestí-

gios dos castigos cruéis impostos aos escravos faz-se presente em fotos de Christiano Junior, Marc Ferrez, Alberto Henschel⁹ e João Goston¹⁰, só para citar alguns nomes. Como esse detalhe é pouco presente na iconografia dos pintores viajantes, tudo indica que, provavelmente, os fotógrafos tenham sido diretamente inspirados pelas fotografias de Augusto Stahl, até aquele momento entendidas como trabalho de cunho científico.¹¹

Stahl veio de Recife para o Rio de Janeiro em 1862 e se destacou primeiro como grande paisagista do período imperial. O fotógrafo foi pioneiro ao dar uma visão fotográfica às suas paisagens, não seguindo 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 Agassiz.¹² Nessas 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 Universidade de Harvard, documentam um obscuro início da fotografia antropológica no Brasil.¹³

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, reservando sua função de glorificar e honrar apenas aos poderosos e aos melhores colocados socialmente.¹⁴ Podemos observar, nas fotografias de Stahl da série *Raças puras*, a preocupação em evidenciar as diferenças físicas dos corpos negros. Essas imagens, juntamente com textos que as apoiavam, tentavam comprovar aptidões e inaptidões dos retratados. Em cada retrato, havia uma anotação da nação africana de origem do escravo. Os reticentes homens e mulheres fotografados, por sua vez, ora tem o olhar perdido, cla-

ramente distanciado da cena, ora encaram o observador com olhar sério e frio, denotando revolta e resistência.¹⁵

Outro tema recorrente nos *cartes de visite* são as cenas de trabalho, mais um signo de escravidão e de pobreza, uma vez que a ocupação profissional denunciava o lugar daquela pessoa na sociedade, indicando também o seu grau de civilidade. Cenas de encontros entre pessoas, em situações consideradas civilizadas, também eram comuns. Um cumprimento ou aperto de mão 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 passaram aqueles negros.¹⁶

Na opinião da historiadora Sandra Koutsoukos, as roupas rasgadas e os pés descalços denunciavam distinções, já que a população escrava sempre andava descalça. Koutsoukos afirma que os negros, mesmo depois de alforriados, quando podiam comprar sapatos, muito pouco os usavam, pois seus pés não estavam acostumados a suportá-los.¹⁷ Para a historiadora, mostrar os pés descalços nas fotografias atiçava ainda mais a curiosidade dos estrangeiros.

Com o passar do tempo, os fotógrafos foram impelidos a criar 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. É possível notar na produção fotográfica de Alberto Henschel [77], João Goston [78], Marc Ferrez [79] e Rodolpho Lindemman,¹⁸ entre outros, 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 essa atitude dos fotógrafos foi motivada por uma opção para atender o 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 os pés descalços, foram sendo substituídos gradativamente por outros motivos de interesse mais amenos e civilizados, construindo uma nova iconografia para esse tipo de retrato.

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 oitocentista. São, nas fotografias de negras em estúdio, que percebemos, pela primeira vez, uma participação sutil no jogo fotográfico por parte das fotografadas [79].

Tendo iniciado sua carreira como aprendiz na Casa Leuzinger,¹⁹ Ferrez fotografou uma diversidade grande de escravos de ganho e trabalhadores de rua. São registros documentais de homens, mulheres e jovens trabalhadores em funções diversas como jornaleiros, vendedores de frutas, de vassouras e de cestos, além de alguns profissionais autônomos, como o amolador de facas e o garrafeiro. Alguns são brancos pobres, mas a maioria 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 desse período, feitas nas ruas do Rio de Janeiro.

Na virada do século XIX para o XX, Ferrez vendia postais da sua variada coleção de imagens do Brasil, a qual incluía vistas e panoramas, retratos de indígenas, vendedores ambulantes e escravos. A fama de grande fotógrafo e o título de “Photógrafo da Marinha Imperial” levaram suas vistas a serem impressas em notas de 2 mil e 10 mil réis desde os anos 1890. Em seu estabelecimento comercial, vendia equipamentos fotográficos e toda sorte de imagens em formato postal.²⁰

Os bilhetes postais com a temática exótica, em circulação por volta de 1900, começaram a ser questionados por intelectuais e colecionadores cultos. Apesar de 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.²¹

Apesar das tentativas das elites em mudar a cultura visual do período, os fotógrafos, inclusive o famoso Ferrez, 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 até os primeiros anos do século XX.

Em contraposição aos retratos de vendedores ambulantes, estão as belas fotografias de mulheres da série *Negras da Bahia*. Nessas representações, nota-se um cuidado maior de Ferrez com a pose, com a indumentária e com a 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 oculta a linha que divide o chão com o fundo das fotografias, duas características tradicionais desse tipo de cartão que foram aqui abandonadas por Ferrez.

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 *cartes cabinet* em que as modelos eram as respeitáveis senhoras brancas. O fundo continua sendo neutro, mas as expressões faciais já denotam algum interesse das modelos negras em serem fotografadas, fazendo com que seja possível perceber na fotografia algum grau de intersubjetividade. Alguns olhares dirigem-se para o espectador, enquanto outros são desviados para um lugar perdido no espaço.

Nesse tipo de imagem, fica perceptível um olhar mais humanizado do fotógrafo sobre a pessoa negra. 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. 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 e intensidade, sempre num ângulo acima para que a luz incida sobre o rosto da fotografada. Na fotografia *Negra da Bahia* [79], datada de 1885, da coleção de Gilberto Ferrez, a iluminação também destaca o tecido branco da camisa e do turbante criando pontos de luz no corpo, rosto e cabeça e dirigindo o olhar do espectador para o semblante sério, digno e iluminado da mulher.

Outra modelo da série *Negras da Bahia* aparece em um cartão postal ao lado de uma mulher indígena que carrega o filho aconchegado às costas, ao modo tradicional [80]. Provavelmente, estas fotografias mais elaboradas de mulheres negras, individualmente ou em série, tinham, como alvo, um público com gosto um pouco mais refinado do que os primeiros consumidores dos *cartes de visite*. O que não significa, como comprova o postal citado acima, que estas fotografias não tenham sido também usadas em combinações com outras imagens menos sofisticadas.

Uma particularidade apontada pelo historiador George Ermakoff 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 o comércio dessas imagens sem apontar o verdadeiro autor. Esse hábito pode levar, hoje, os pesquisadores a alguma confusão, mas indica a influência que uns fotógrafos exerciam sobre os outros. Um exemplo dessa situação é a existência de uma variação da famosa fotografia *Vendedora de bananas* [81], de Ferrez, vendida por Rodolpho Lindemann, ainda nos primeiros anos do século XX. Contudo, tal situação não nos impede de reconhecer o talento superior de Ferrez 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.²²

Não se tem registrada nenhuma outra fotografia nos moldes da *Vendedora de bananas*. Nesse retrato, que mantem os cânones dos *cartes de visite* para a representação de *typos de pretos*, Ferrez 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.

Nesta bela fotografia, 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. Como já citado, foi feita uma segunda variação dessa bela fotografia, na qual a modelo aparece sentada, quase de frente para o espectador, mas sem o mesmo efeito. Ferrez provavelmente assumiu a autoria da fotografia com o melhor resultado entre as duas poses e vendeu a remanescente – menos interessante – para Lindemann.

Outros fotógrafos também se dedicaram às fotografias de escravas, mas sem grandes inovações. O português João Goston, radicado na Bahia, é um bom exemplo disso. Goston fotografou escravas bem-vestidas, tanto em roupas que se assemelhavam aos tradicionais trajes africanos como em rebuscados vestidos europeus, sempre 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, possa ter sido uma tentativa de mostrar aos europeus que a escravidão se justificava por civilizar o negro bárbaro dentro das tradições cristãs. Na fotografia *Escrava doméstica* [78], feita em Salvador, por volta de 1870, percebe-se que a roupa usada pela mulher, de inspiração africana, aparenta artificialidade, principalmente pela saia adaptada ao estilo volumoso europeu. Ao fundo, uma cortina cobre a mesinha, que serve de aparador, sobre a qual há um livro – provavelmente a Bíblia ou um missal – que a mulher usa para descansar a mão esquerda. O livro remete à religiosidade da fotografada ou reafirma a autoridade da Igreja Católica sobre aquela criatura. As roupas não condizem com o elemento livro e deixam uma dúvida sobre qual a função dele na cena. A cabeça, coberta por um turbante (elemento iconográfico de representação do africano evidente na foto) está ligeiramente baixa e deixa transparecer desconforto e insegurança. O olhar da mulher é fixo, direto e desprovido de emoção.

É interessante observar a feição da mulher fotografada por Goston em comparação com uma das mulheres da série *Negras da Bahia* [79], fotografada por Ferrez, cerca de quinze anos mais tarde. A segunda fotografia nos passa a sensação de que a retratada está bem mais confortável em função dos trajes que veste e nas poses mais condizentes com sua cultura.

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 autênticos sentimentos e carinho pela criança. Em retribuição a dedicação, as escravas domésticas podiam obter algum tipo de recompensa, como pequenos presentes e, eventualmente, um retrato.²³

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 criança.²⁴ 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 possíveis. Entre as fotos dessa temática, feitas por Militão, podemos ver uma boa diversidade de poses para os retratos de amas negras e crianças brancas, inclusive, bastante semelhantes às fotografias de mães brancas e seus filhos. Na opinião da pesquisadora Sandra Koutsoukus, há a hipótese de que alguns retratos seriam feitos em momentos de transição, como o desmame ou o batizado.²⁵

É importante destacar o fato de que as amas e babás são as primeiras personagens negras a serem entendidas como sujeitos das próprias fotografias. Podemos supor que, em alguns casos, por terem se deixado ver como indivíduos e por participarem, mesmo que de forma discreta, do jogo fotográfico, essas mulheres são figuras importantes para o entendimento 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 esquecido.²⁶

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, os nascidos livres ou aqueles na eminência de serem libertos, pudessem sonhar com a possibilidade de se verem em uma fotografia.²⁷ Koutsoukus 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 essas pessoas, o retrato podia não deixar dúvidas de sua condição e até mesmo mostrar sua prosperidade por meio dos itens escolhidos para compor a cena fotográfica. O retrato conseguiria dar indícios e funcionar como um comprovante da sua nova condição social.²⁸ Provavelmente, foi essa necessidade de comprovação da ascensão social que levou muitos a procurarem um estúdio fotográfico em São Paulo e, décadas mais tarde, motivou garimpeiros e operários a fazerem o mesmo em Diamantina.

O que se sabe hoje é que a maior produção de retratos sociais de negros e mestiços brasileiros do século XIX foi realizada por Militão. Em seu estúdio, o fotógrafo trabalhou incessantemente até 1886, tendo produzido cerca de doze mil retratos.²⁹ Entre esses retratos, destacam-se aqueles em que Militão aproximou a máquina dos rostos das mães, amas e crianças, num arranjo inovador que, intencionalmente ou não, destacou o afeto naquelas relações.

Militão é fundamental para a historiografia de São Paulo, e suas vistas, realizadas entre os primeiros anos da década de 1860, são registros importantes da ainda pequena e provinciana cidade. Além do inovador *Álbum de vistas da cidade de São Paulo (1862-1887)*,³⁰ mostrando a evolução urbana – a primeira iniciativa do gênero feita no Brasil e considerado documento de grande importância histórica, apesar de não ter passado de um grande fiasco comercial –, Militão destaca-se também entre os fotógrafos desse período pelos caprichados retratos de negros e mestiços, feitas em estúdio.³¹

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, era próximo à Igreja do Rosário, frequentada majoritariamente 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 mais como escravos, mas como cidadãos da florescente cidade de São Paulo.³²

Sandra Koutsoukus estimou que de 30% a 35% da clientela de Militão era formada por negros e mestiços, mas não soube precisar quantos desses eram 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.³³ Boris Kossoy afirma que os retratos, em sua totalidade, 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.³⁴

No estúdio Photographia 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, dentre outros elementos inusitados. Nas fotografias, é possível ver que alguns clientes negros encontram-se orgulhosos e à vontade, em poses que demonstram certa descontração.

Na opinião do historiador Carlos Lemos, 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 possuíam, segundo o autor, uma “elegância inata”.³⁵ Em compensação, outras pessoas não se sentiam tão confortáveis e, mesmo em roupas elegantes, não “saíam bem na foto”, como se diz popularmente. Complementando o raciocínio de Lemos, podemos supor que, mais do que a elegância inata, o que se percebe em fotografias de pessoas brancas é a segurança advinda do seu lugar social e do domínio completo dos códigos aprendidos, o que evidentemente não é possível encontrar em fotografias de negros e mestiços daquele período.

Tanto na experiência fotográfica de Militão, quanto nos estúdios de Chichico Alkmim e Assis Horta, podemos identificar condições semelhantes no atendimento e na construção dos retratos dos clientes mais pobres. Mesmo sem levar em conta o método de trabalho, a técnica fotográfica, a questão financeira ou até mesmo a personalidade de cada fotógrafo, o que se percebe ao analisar as imagens resultantes destas três vivências é que, o que se impôs naquelas situações foi o profissionalismo e a empatia.

Comum aos inexperientes clientes dos retratistas citados acima era a falta de jeito diante da máquina fotográfica, um problema a ser contornado pelos fotógrafos. Aos profissionais, restava resolver

a situação da melhor maneira possível para que o resultado final exibisse uma imagem enaltecida do fotografado. Como já citado em páginas anteriores, algumas ações eram corriqueiramente usadas para facilitar as escolhas e aliviar a ansiedade do novo cliente. A eles era dada a possibilidade de decidir, de antemão, os elementos que comporiam a sua fotografia e qual pose lhe cairia melhor.

Ao analisar a negociação das poses nas fotografias de Militão, podemos perceber que o relacionamento do fotógrafo com seus clientes não era afetado pela questão racial. A esse respeito, Koutsoukos escreveu que, caso o cliente fosse um negro ou mestiço livre e de posses, receberia, por parte de Militão, o mesmo tratamento que um cliente branco rico “sobretudo se ele chegasse ao estúdio fazendo uso de símbolos de status, exibindo seu anel de bacharel ou seus cordões de ouro”.³⁶

Nos retratos de negros feitos por Militão, comprovamos que os preceitos oitocentistas eram obedecidos, mantendo-se o uso de elementos de distinção social comuns entre as classes mais abastadas. Em alguns retratos, ainda podemos observar desconforto, possivelmente causado pela já citada timidez do cliente. No entanto, o que mais chama a atenção nesses registros é a constatação de que ali houve consentimento e que o jogo de intersubjetividades entre fotógrafo e fotografado ocorreu de maneira espontânea, revelando enfim o negro como sujeito do próprio retrato. Algo muito fácil de constatar também nas fotografias de operários realizadas anos depois no estúdio Photo Assis, em Diamantina.

O ROSTO DO TRABALHADOR BRASILEIRO

O arquivo de Assis Horta, em Belo Horizonte, ainda não passou por um processo profissional de avaliação do material constituinte do acervo, em que possa ser feito o levantamento das condições do material e o diagnóstico necessário para a catalogação do conjunto de negativos, fotografias e documentos. Em função disso, não foi possível confirmar as datas em que foram feitas as fotografias de operários no Photo Assis. Sabe-se, de acordo com o depoimento do próprio Horta, que foi em função das leis que incentivaram o uso de fotografia para documentos que muitos tiveram a oportunidade de tirar seu primeiro retrato e, após esse primeiro contato, fazer uma outra fotografia mais elaborada.

Podemos afirmar que essas fotos começaram a ser 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, 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 do fotógrafo, é saber se os retratos de negros e mestiços, mais inovadores e elaborados, encontram paralelo em alguma outras fotografias feitas para os clientes brancos.

Podemos supor que a sutil mudança estética, perceptível no trabalho do fotógrafo nesse período, foi facilitada pela oportuni-

de de fotografar pessoas sem tanto apego aos códigos sociais. Num período em que moças de família tradicional eram fotografadas sempre sérias e em posturas rígidas [55 e 56], uma fotografia que mostrasse um sorriso [58], como aqueles das estrelas do cinema, poderia não ser bem-vista.

Os retratos de operários podem ser divididos em três tipos básicos: primeiro plano, plano médio e plano geral. Nas fotografias em que a opção do cliente foi pelo plano médio, 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 *cartes de visite*. Ainda nesse tipo de plano, é possível perceber uma subcategoria chamada plano médio curto. Sem dúvida, o fotógrafo continuava a seguir as regras do que era visto como bom retrato, 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, frequentemente exibidas nas telas dos cinemas de Diamantina.

As fotografias em plano médio, variando até o meio plano, são aquelas em que Horta mais evidencia seu talento. Podemos perceber, nesses registros, nos quais geralmente os fotografados se encontram sentados, o trabalho mais elaborado e diferenciado em cada retrato, tornando-os particularmente originais. Assis Horta foi inovador ao registrar trabalhadores nesse formato com muito apuro visual. A estrutura compositiva não é inovadora, já que as poses e tratamento de luz vêm da consagrada fotografia oitocentista. É o sujeito operário a real novidade nessa produção e, enquanto modelo, foi tratado com especial dedicação.

Um dos retratos mais bonitos e interessantes desse período é o do jovem operário que estampa a capa desse livro [71], fotografado provavelmente em 1943 quando teria entre 18 e 19 anos de idade, segundo Assis Horta. Na modelagem da pose, observamos um enquadramento central, com o retratado de frente e a cabeça levemente inclinada para a esquerda. O olhar do rapaz é fixo e di-

reacionado à direita do ponto de vista do fotógrafo. Tudo pensado para atender os princípios oitocentistas e as regras da tradição.

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 a pesquisadora Annateresa Fabris, o retrato burguês tentava se aproximar de um estilo idealizado, procurando evitar uma “frontabilidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina”.¹

No retrato do jovem negro, a iluminação vinda da esquerda do modelo, cria áreas de claro e escuro que modelam a figura, gerando sombras, meios-tons e claros que conferem certa dramaticidade à imagem 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 corpo do rapaz. O possível desconforto causado pelo acessório emprestado não abalou a confiança do cliente, já que seu olhar, fixo num ponto distante à esquerda, é sério e seguro. As mesmas mangas curtas do paletó dão ainda maior destaque às mãos 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 falha na vestimenta.

A dica dada pelo fotógrafo ao rapaz não foi uma ideia original, mas sim a aplicação de uma pose muito conhecida, um truque herdado dos velhos estúdios fotográficos, adaptado à realidade que se apresentava. Segurar o casaco, paletó ou farda era um recurso utilizado na tentativa de proporcionar informalidade elegante ou naturalidade à fotografia de homens sérios e sisudos. Um exemplo desse tipo de fotografia é o *cabinet imperial* de D. Pedro II, fotografado em 1891, no estúdio Walery, em Paris [72]. Percebemos, na imagem, que a aristo-

crática pose combina harmoniosamente com o fotografado, um homem habituado e adaptado aos rígidos códigos sociais da sua época.

Não era essa a situação do jovem trabalhador fotografado por Horta. Quando enquadrado na disciplina rígida do estúdio fotográfico, ele transgrediu o código que determinava que, ao se sentar, se devia sempre cruzar as pernas elegantemente ou, pelo menos, mantê-las fechadas com um joelho encostado no outro. O operário, ao se deixar fotografar sentado descontraidamente com as pernas abertas, revela sua origem popular, seu possível desconhecimento da pose – ou a não adaptação a ela – e até mesmo a escolha voluntária de não aceitar a imposição dos códigos pré-estabelecidos pelas classes superiores. A desconstrução, evidenciada na maneira de se sentar do retratado, ameniza a construção rígida da cena e contrasta com a seriedade da sua fisionomia.

Em contraponto à essa descontração está a composição geométrica do retrato e os seus vários contrastes. A figura centralizada do retratado se destaca em relação ao fundo. 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. Uma linha vertical sinuosa 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 a foto em outras três partes. A primeira linha horizontal é formada pelos desenhos do fundo e pelos ombros do rapaz. A segunda linha 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 fotografia do jovem operário possui texturas e relevos impressionantes, tornando quase tátil a visual aspereza do tecido do paletó em contraste com o fundo enevoadado. A iluminação gerou áreas de claro e escuro, destacou o brilho da pele do rapaz e, com

isso, conferiu um aspecto escultural à 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 opção de Horta pela construção da fotografia em uma estrutura rígida e geometrizzante encontrada nesse retrato pode ser entendida como uma tentativa de adaptar as regras do bom retrato às necessidades específicas da nova clientela. Outra possibilidade é que Horta tenha visto, em revistas semanais, retratos de políticos e artistas que já não contavam com uma composição tão apegada às antigas regras dos estúdios oitocentistas e, por isso, já se permitia arriscar em construções mais inovadoras, usando, para isso, as oportunidades que os novos clientes lhe apresentavam.

Outro interessante retrato de operário, em meio primeiro plano, é menos trabalhado na construção da cena e na direção do modelo. A fotografia mostra um trabalhador com roupas um tanto quanto desalinhas [70], com semblante tranquilo, porém austero. Seu corpo não tem a postura escultórica do retratado analisado anteriormente. A cabeça ligeiramente inclinada e o olhar desviando 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 denuncia, mais uma vez, a origem de classe, sem diminuir, no entanto, a dignidade impressa no retrato.

Um retrato feminino de grande beleza – este já no formato entre o plano médio e meio plano – mostra uma serena operária [57] que 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, graças à qualidade excepcional dos negativos em vidro, o detalhe de uma agulha fechando pudicamente o decote. Esse pormenor denuncia uma provável preocupação com a possibilidade de se mostrar mais do que

deveria e foi prontamente resolvido graças às soluções criativas do experiente fotógrafo.²

A jornalista Dorrit Harazim comentou que esta foto da operária tem similaridades com a pintura *Retrato de menina*, de Guignard. Na comparação entre essas duas imagens, podemos perceber estruturas parecidas na construção dos retratos. 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, tem inspiração na pintura citada acima, 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.

Para que os dignos retratos de operários aqui relacionados acontecessem, foi preciso que Horta subvertesse códigos, ao mesmo tempo em que adaptava regras para superar preconceitos raciais e, assim, atender sua nova clientela. Esses novos clientes, por sua vez, participaram efetivamente da construção do próprio retrato se envolvendo completamente no jogo de forças entre fotógrafo e fotografado, uma prática comum nos estúdios fotográficos, apontada por Roland Barthes em seu livro *A Câmara clara*.³

Nos bem preservados arquivos fotográficos de Chichico Alkmim e de Assis Horta, que englobam as décadas de 1920 a 1950, a população do Vale do Jequitinhonha poderá ser interpretada por estudiosos a partir de belíssimas imagens. Alkmim e Horta registraram os estratos sociais de modo indiscriminado e, ao preservarem os negativos, inclusive e principalmente dos clientes mais pobres, deixaram um legado importante. Os arquivos tornam-se ainda mais valiosos se considerarmos a raridade dessas imagens, um assunto já comentado nesse texto.

Outro ponto a ser salientado no trabalho de estúdio de Horta é que, diferentemente dos renomados Genevieve Naylor,⁴ americana que fotografou no Brasil entre 1940 e 1942, e Sebastião Salgado,⁵ fotógrafo brasileiro com maior reconhecimento internacional

na atualidade, o diamantinense aparentemente não teve nenhuma motivação política para a formação de um olhar engajado que priorizasse qualquer tipo de denúncia na sua produção.

A expressão “olhar engajado”⁶ foi definida por Ana Maria Mauad como uma das maneiras de ultrapassar o primeiro estágio do que nos é apresentado pela imagem fotográfica. Essa noção, segundo Mauad, nos orientaria pelos caminhos do ato fotográfico como mediação cultural.⁷ O fotógrafo atuaria, nesses casos, como mediador ao assumir uma postura crítica e ao transpor, por meio de imagens técnicas, suas experiências subjetivas frente a realidade.

Horta não atuou todo o tempo como um mediador cultural, mas podemos entrever um certo engajamento especificamente nas fotos de operários em estúdio. Apesar de oscilar entre posições políticas de direita e esquerda, Horta tinha a solidariedade com o fotografado como norma principal. Além da motivação financeira, manifestava, através de seu trabalho, um forte sentimento de pertencimento e de valorização da cultura brasileira, sentimento apreciado entre os amigos e colegas de trabalho do SPHAN. Não seria justo limitar a análise dos retratos feitos por Horta às suas posições partidárias, visto que 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, intervia dando sugestões no uso de acessórios, assim como também interferia na pose, buscando o melhor resultado visual. 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 do trabalho impresso no papel e o espanto causado no cliente: “eles diziam: ‘Sou eu mesmo? Fiquei lindo!’”⁸

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 ricos e também daquela gente pobre, ironicamente os registros que primeiro despertaram a curiosidade de especialistas e admiradores de fotografia, antes mesmo dos interesses histórico e artístico que as imagens despertaram.

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 foi o caso de August Sander.⁹ O fotógrafo alemão acreditava que seria possível captar o “semblante de uma época”, expressando-a por meio de suas habilidades e conhecimentos fisionômicos. 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 XX sempre acabará por dar à fotografia sua expressão correspondente”.¹⁰ 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”.¹¹

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. Ele comprazia com os seus clientes mais pobres e se realizava com a felicidade deles ao se verem retratados. Talvez, esse seja o grande diferencial de Assis Horta.

É provável que a formação religiosa e o conceito de igualdade fraternal divulgado pela Igreja Católica tenham-no inspirado. Talvez, o sentimento de ser um “analfabeto”, como Horta mesmo se

autodefinia, possa tê-lo aproximado mais desses clientes com pouca ou nenhuma instrução formal. Outra possibilidade para o desenvolvimento desse olhar sem preconceito seria o acolhimento da ideia modernista do mestiço como herói nacional. Várias hipóteses podem ser elencadas, mas foi, sem dúvida, a vontade de realizar 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. Registrava as pessoas, as igrejas, as casas e o patrimônio histórico de Diamantina”.¹² Sobre a rotina no estúdio confidenciou:

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 [...]. 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 [...].¹³

Sobre o empréstimo de roupas e a satisfação do cliente:

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 hoje.¹⁴

As circunstâncias regionais e os acontecimentos nacionais, como a promulgação da CLT – com a obrigatoriedade do retrato datado na carteira de trabalho, expandida a todos os cidadãos –, aumentaram a demanda por fotografia. Os problemas de saúde de Chichico Alkmim, então com 57 anos, beneficiaram profissionalmente Hor-

ta, um jovem com apenas 27 anos, reconhecido por Eucanaã Ferraz como “o pioneiro que deu rosto à classe trabalhadora local”.¹⁵ Como dito anteriormente, a sociedade diamantinense, nos anos 1940, estava bastante habituada a registrar eventos familiares, em sua maioria relacionados à Igreja Católica, como batizados, crismas, primeiras comunhões [54], aniversários de 15 anos [56] e casamentos. Assis Horta era um fotógrafo muito requisitado, e seu imenso arquivo guarda negativos que comprovam a sua intensa atividade nessa época. Apesar da difusão da fotografia amadora, disseminada graças às máquinas portáteis Kodak, o fotógrafo profissional, em Diamantina, ainda era muito solicitado para os registros mais importantes.

Ana Maria Mauad afirma que as relações entre fotografia e história não definem um campo autônomo de estudos mas, se apresentam como um fórum em que se pode debater a história social.¹⁶ Retomando o que foi dito por Philippe Dubois, a historiadora nos lembra que não é por qualquer motivo que se fotografa, pois o assunto escolhido passa, anteriormente, por protocolos sociais que dignificam e hierarquizam as imagens. São portanto, os tempos históricos que as qualificam, tocados “pelas experiências sociais compartilhadas, apropriadas ou ainda expropriadas – se pensarmos em todas as formas de apagamento das imagens”.¹⁷

A fotografia social de negros, feita no Photo Assis, analisada por esse prisma, se apresenta em um primeiro momento como uma necessidade dos afrodescendentes de se autoafirmarem enquanto indivíduos e de sobrepujar a imagem de modelos-objeto divulgadas no passado. Em um segundo momento, esses retratos vistos em tempos atuais, de intensa preocupação em resguardar direitos conquistados, ganham novos significados como documentos visuais da perseverança dos negros brasileiros e de seus descendentes, e da cidadania alcançada à revelia das inúmeras tentativas de apagamentos.

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.¹⁸

Muitas fotografias feitas no Photo Assis nesse período são, em geral, do tipo idealizado, feitas para compor o álbum da família. São fotos de pais orgulhosos com seus filhos, vestidos com a sua melhor roupa para fazer boa figura, casais e grupos de amigos. 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, como era praxe. Os retratados geralmente estão muito sérios e as poses rígidas, ficando as exceções reservadas às crianças e a algumas solicitações insólitas, mas compreensíveis, feitas pelos clientes.

Na foto de um jovem casal [47], 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 delicadamente sobre o ombro do rapaz deixa transparecer alguma intimidade entre eles. Não é difícil encontrar esse tipo de composição em antigos *carte de visite*, *cabinet portrait* e *carte imperial*, os formatos tradicionais das primeiras fotografias sociais. Em muitos desses retratos de casal, os homens aparecem relaxados e elegantes. Geralmente, o marido aparece sentado com as pernas cruzadas, enquanto as esposas se mostram de pé, um tanto retraídas, um pouco afastadas em relação aos maridos. A seriedade delas denotava recato e subserviência. No entanto, a pose com o homem sentado e a mulher de pé não era uma regra fixa.

No retrato *Frederico e Alice Ferreira Lage* [2], feito pelo famoso fotógrafo José Ferreira Guimarães,¹⁹ em 1899, no Rio de Janeiro, podemos observar a esposa sentada e o homem de pé olhando para um ponto à esquerda de quem observa a foto. O elegante casal carrega no semblante o ar aristocrático e se porta de maneira sóbria, segura e relaxada, atitude típica de quem tinha por hábito frequentar ambientes requintados e, em situações especiais, também o estúdio fotográfico.

Neste *carte imperial*, tanto o marido quanto a esposa se deixaram representar quase no mesmo nível hierárquico. Alice era uma

mulher da classe alta, típica de seu tempo. Estudou canto lírico e piano na Europa, dominava os idiomas francês e inglês. Devido a sua beleza, chegou a ser convidada por um escultor para servir de modelo para a escultura do Arcanjo Miguel, que se encontra na Igreja de Auteuil, em Paris.²⁰ É interessante notar novamente que, nas fotografias da elite branca, podemos obter informações biográficas com certa facilidade, que vão desde os seus nomes até detalhes quase íntimos da vida dos retratados. Infelizmente, isso não é comum nas fotografias dos menos endinheirados.

Em outra fotografia de casal [69] feita no Photo Assis, um soldado e sua companheira se deixaram fotografar na mesma composição que os Ferreira Lage – homem de pé e mulher sentada. Nesse caso, no entanto, somente a disposição dos retratados é parecida. De resto, a rigidez das figuras e os olhares diretos para a objetiva dão peso e seriedade à cena registrada em Diamantina. Diferente da atmosfera leve da fotografia feita por Guimarães, o registro feito por Horta é solene, aspecto reforçado pelas mãos juntas diante dos corpos de ambos os fotografados. Podemos supor que esse arranjo possa ter sido uma solicitação do soldado para mostrar sua farda por completo ou que a companheira da foto não fosse sua esposa mas, sua irmã. Essas possibilidades justificariam as opções feitas pelo fotógrafo, assim como o visível distanciamento entre os retratados. Independente das nossas conjecturas, é possível notar, na fotografia, dignidade.

Registrar a infância dos filhos, outro desejo comum nas classes mais abastadas, foi também levado por Horta para a realidade dos operários. O fotógrafo tinha estratégias especiais para esse tipo de registro. 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 para 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 do bairro da palha* [17], feita fora do estúdio, e nas fotos *Filhos de operários* [25], *Menino com gorro* [50] e *Menina*

com laço [51], feitas no Photo Assis, como comprovam os fundos dessas fotos com o tradicional painel. Entre os registros feitos por Alkmim, também encontramos belos retratos de crianças feitas com os mesmos artifícios que vemos nas fotos de Horta.

As fotografias no Photo Assis sofriam, de vez em quando, algumas adaptações para atender um pedido ou outro do cliente. Geralmente, Horta seguia o que a tradição já havia consagrado e o que havia sido utilizado com sucesso pelos seus predecessores. Entretanto, o fotógrafo eventualmente 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.

Entre as muitas fotografias de duplas, estão aquelas compostas por irmãos ou amigos. Horta geralmente seguia os mesmos parâmetros habituais vistos nos retratos desse gênero, ou seja, a figura mais importante à frente e o outro um pouco mais atrás. No caso dos operários, no entanto, nem sempre foi feito assim. A tradicional postura masculina ao se sentar – cruzando as pernas e pousando as mãos sobre o colo ou sobre o braço da poltrona –, presente nos antigos retratos oitocentistas e em registros feitos antes por Chichico Alkmim, foram adaptadas no Photo Assis. É comum o modelo que foi fotografado sentado não estar de pernas cruzadas. Há também o caso do cliente que ficou de pé, com as mãos para trás, posando como um soldado ou guarda-costas do personagem sentado [68]. Sem dúvida, isso não se configura como erro de direção de cena, mas, provavelmente, uma adaptação da pose para atender às necessidades dos novos clientes.

Mesmo em retratos aparentemente banais, encontramos detalhes que fazem a diferença, como na fotografia do velho trabalhador cercado por jovens adultos que provavelmente seriam seus filhos e filhas [61]. A composição simples retrata o trabalhador 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 usam vistosos vestidos estampados. Uma delas, a única com vestido de fundo escuro e bolinhas brancas, postada à esquerda do operário, destaca a figura do velho trajado de branco. A moça lhe coloca as mãos no ombro esquerdo, remetendo assim à pose tradicional oitocentista. Todos estão sérios e olham fixamente para 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 acidental da sua figura, mas que não afetou a composição no geral, que distribuiu, de forma equilibrada, um homem e duas mulheres para cada lado do trabalhador. Este tipo de composição, com vários familiares, seguia algumas regras, como a pessoa mais importante, e geralmente a mais velha, à frente e os outros membros ao lado ou um pouco atrás, alternando roupas claras com escuras, homens com mulheres, adultos com crianças.

No entanto, o detalhe mais surpreendente dessa fotografia fica por conta das mãos do trabalhador, que repousam sobre os joelhos. Podemos ver, na mão direita, que um dos dedos foi parcialmente amputado, provavelmente em razão de um acidente de trabalho. O estranhamento causado pela visão dessa mão seria o *punctum*, na definição de Roland Barthes, ou seja, o detalhe que chama a atenção na fotografia, como se fosse uma picada de abelha.²¹ O que habitualmente seria disfarçado pelo fotógrafo com algum truque de estúdio foi deliberadamente destacado ou simplesmente ignorado.

É conhecido, na historiografia, o hábito oitocentista de registrar deformidades físicas que sanavam a curiosidade do público, mas, sem dúvida, não era esse o caso de Horta, que priorizava a dignidade do seu cliente. Não se tem, em nenhuma das fotos de Horta conhecidas até o momento, outros registros que destaquem esse tipo de detalhe, o que pode indicar que tanto Horta quanto o homem retratado nesta fotografia consideravam a mão faltando parte de um dedo apenas mais uma característica do digno trabalhador.

Em parte do acervo já divulgada, podemos conhecer soluções criativas encontradas por Horta para atender aos desejos dos seus clientes. Essas imagens buscaram destacar objetos que ressaltavam algum tipo de sucesso ou de superação em relação a pobreza e, sobre esses episódios, o próprio fotógrafo contava em detalhes, em forma de *causos*, o que havia ocorrido.

Em uma ocasião, foram fotografados dois elegantes rapazes vestidos em ternos claros. A fotografia *Amigos (ou irmãos)* [67] mostra um jovem trabalhador de pé, à direita do observador, e o outro sentado em uma poltrona de vime, um pouco 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.²² 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 ou que, se não fossem ainda (de verdade), tinham esperanças de virem a ser.

Outro exemplo nessa mesma linha é a fotografia do casal [39] registrado em plano médio que, apesar da rigidez e da seriedade sempre empregadas em fotografias desse período, mostra o rapaz com a boca entreaberta, simulando um quase sorriso que, segundo Horta, foi a maneira encontrada para destacar o dente de ouro que o modelo tanto queria ressaltar.²³ A partir da comparação dessa imagem com uma fotografia de Chichico Alkmim de mesmo tema, feita alguns anos antes [38], podemos perceber que, no Photo Assis, já se permitia mais liberdade nas poses e se conseguia mostrar um pouco mais da personalidade dos fotografados.

Fotógrafo experiente, Horta também conhecia os truques para esconder o que não deveria ser mostrado. Um caso exemplar é a fotografia *Operária* [60], onde a moça foi fotografada em plano fechado. 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.

Os recursos utilizados para ressaltar ou esconder algum detalhe, assim como as soluções encontradas para isso, acabaram criando fotografias bastante originais que, com as explicações dadas por Horta, ficaram ainda mais interessantes.

Outra história curiosa é a da foto *Professor de ginástica* [62] que mostra um rapaz de camiseta regata. Esse retrato se difere dos demais em plano geral, feitas no período, por exibir o retratado em uma pose pouco usual: de pé, com os braços e pernas cruzados. A opção por mostrar os braços nus foi, segundo Horta, uma solicitação do modelo, que quis deixar registrado na fotografia sua compleição física robusta.²⁴ A cadeira, à direita do fotografado, preenche o vazio no cenário, equilibra a composição e remete, mais uma vez, à tradição. Este recurso cenográfico foi amplamente utilizado pelos fotógrafos oitocentistas, como podemos ver na foto do político e empresário mineiro Mariano Procópio Ferreira Lage, feita por Insley Pacheco [1] e na foto *Mulher*, de Chichico Alkmim [22].

O trabalho sensível, criativo e diversificado de Assis Horta nos leva a outras referências visuais com as quais o fotógrafo teve contato, além da tradição fotográfica oitocentista e de sua experiência como fotógrafo do Patrimônio. Horta, segundo a família, 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.²⁵

Assis Horta sempre foi aficionado por imagens. Seu filho, Isnard, lembra que o pai fotografava e, mais tarde, quando a tecnologia permitiu, 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.²⁶ Afinal, ele foi assistente de cenografia e consultor de costumes locais 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 Ma-*

traga (1965), de Roberto Santos; e *O homem do corpo fechado* (1972), de Schubert Magalhães, todos filmados na região de Diamantina.²⁷

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 povoados para serem as locações das filmagens, como para a 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, como a equipe de Joaquim Pedro de Andrade e de Roberto Santos, para filmar na mesma época nas imediações da cidade.²⁸ Provavelmente, Horta foi indicado, como contato em Diamantina, a Joaquim Pedro por seu pai, Rodrigo M. F. de Andrade. Posteriormente, o próprio Joaquim deve tê-lo indicado a Roberto Santos para o trabalho de consultoria.

Horta 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 custeado pelo Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG). O diamantinense já morava em Belo Horizonte em 1972, mas foi para sua cidade natal participar da produção do filme e chegou a fazer uma participação, como ator, na cena em que o fazendeiro procura por alguém na aldeia que aceitasse dinheiro para matar um desafeto. Assis aparece na praça, sentado na cadeira de barbeiro.²⁹

A relação de Assis Horta com o cinema, no entanto, 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 anos. Mas, o que lhe dava verdadeiro contentamento era assistir aos longas-metragens. Em fins dos anos

1940, com a inauguração do Cine Esplanada, Horta, ávido espectador, passou a ter mais uma opção de acesso aos filmes em Diamantina. O fotógrafo também frequentava teatros e cinemas quando visitava cidades maiores, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo.³⁰

Em sua viagem à Europa, em 1954, além de escrever um diário de viagem e 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”.³¹ E Assis Horta assim fez por todo 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 provável fonte de inspiração para Assis Horta foram as revistas ilustradas. Essas publicações eram muito populares nas primeiras décadas do século XX e formaram, segundo Ana Maria Mauad, o “perfil de uma época em que as imagens fotográficas tinham nas revistas ilustradas o seu principal veículo de divulgação”.³²

A pesquisadora Helouise Costa afirma que, após a Primeira Guerra Mundial, as técnicas de impressão se aprimoraram, assim como se popularizou o uso da fotografia em jornais e revistas. Além disso, houve aumento da presença de anúncios, raros nos primeiros periódicos do início do século. Os conteúdos e o público-alvo continuaram os mesmos.³³ São destaques desse período as revistas *A Cigarra*, publicada entre 1914 e 1950, e a *Para Todos*, publicada entre 1918 e 1932. Essa primeira geração de publicações, de caráter elitista, circulava apenas no Rio de Janeiro e servia de meio de afirmação e de divulgação dos valores da sociedade burguesa da época, dando ênfase à cobertura do cotidiano urbano daquele grupo social.³⁴

A revista *O Cruzeiro* foi a mais bem sucedida nas décadas de 1930 e 1940 e a que conseguiu ter distribuição em quase todo o ter-

ritório nacional.³⁵ 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 – buscavam atingir o maior público possível. Apesar de manter um perfil de revista de variedades, o periódico estruturava, paralelamente, uma linha editorial comprometida com reportagens políticas e sociais. Era comum, ainda, a publicação de retratos posados de personalidades (políticos, empresários e artistas), assim como fotografias de paisagens, festas da alta sociedade e eventos públicos.³⁶

Ao final da década de 1930, a revista *O Cruzeiro* foi se distanciando das concorrentes. Para o pesquisador de fotografia Sergio Burgi, foi, no entanto, somente depois de 1943, quando a revista aderiu ao modelo internacional das publicações *Paris Match* e *Life*, incorporando as fotorreportagens, que a ruptura com o passado se consolidou. A produção fotográfica da *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. As fotos de Jean Manzon são apontadas como marco de importante mudança em relação ao modelo vigente até então. 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”.³⁷

Como a revista *O Cruzeiro* dispunha de excelente distribuição, Assis Horta teve contato com a publicação em Diamantina mesmo. Como ia com certa regularidade ao Rio de Janeiro para comprar insumos fotográficos e equipamentos e para participar das reuniões no SPHAN, ele certamente teve também contato com outras publica-

ções do gênero. A fotografia *Operária sorrindo* [58], pode ser considerada um exemplo de retrato feito por Horta que se afasta da rigidez imposta pela tradição do retrato de estúdio oitocentista e já evidencia trejeitos característicos dos retratos de celebridades.

Além do enquadramento diferenciado, em plano médio, quase primeiro plano, a retratada se mostra relaxada e sorridente. Aliás, o sorriso, raríssimo em uma fotografia de estúdio tradicional dessa época, já era bastante comum em fotografias de revistas que estampavam os rostos das celebridades do cinema e do rádio.

Perguntado sobre a possibilidade de que o pai tenha tido acesso às revistas ilustradas, Isnard Horta confirmou o contato. Cronologicamente, o fotógrafo se informava pelos anuários estrangeiros, como o *Annuaire Général et International de la Photographie*, seguido pelos manuais e catálogos de propaganda editados pelos fabricantes de materiais fotográficos, principalmente os da Kodak, de quem ele era representante em Diamantina, passando depois pelas revistas ilustradas e, mais tarde, pela revista *Manchete*,³⁸ já na década de 1950. Segundo o filho, Horta era muito interessado em obter informações sobre fotografia, mas não somente isso:

[...] embora seu talento 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 temas.³⁹

O que Assis Horta nunca imaginou é que ele próprio teria, um dia, sua vida e obra contadas no cinema. Isso aconteceu pela primeira vez em 2012 com o documentário *Assis Horta: o guardião da memória*,⁴⁰ produzido pela Nitro Imagens e Alicate e, depois, em 2015, quando Jorge Bodanzky⁴¹ realizou o documentário *Photo Assis – o clique único de Assis Horta*,⁴² financiado pelo Instituto Moreira Salles. 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 seria 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 proporciona.⁴³

O agora reconhecido 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. 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 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.

As fotografias de operários feitas por Horta, assim como os registros feitos antes por Militão e Alkmim, evidenciam, de maneira digna, uma população até hoje relegada à condição de cidadãos de segunda classe. Nos retratos feitos no Photo Assis entre as décadas de 1930 a 1950, podemos observar pessoas representadas com dignidade. Por meio dos *causos* contados pelo velho fotógrafo, podemos confirmar que os clientes negros e mestiços tinham voz em suas escolhas no Photo Assis, verdadeiramente sujeitos em seus retratos.



Casal. Diamantina, c. década de 1940. ACERVO ASSIS HORTA

PIONEIRISMO E TALENTO RECONHECIDOS

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, seu nome é frequentemente listado entre os grandes nomes do Patrimônio. No entanto, há muito a ser pesquisado para que obras como a de Assis Horta não caiam no esquecimento, já que ele não foi caso único. Eric Hess, atuante em várias partes do país e comparado a Horta como pioneiro também em Diamantina, e Benício Whatley Dias,¹ importante fotógrafo que atuou em Pernambuco tiveram recentemente suas obras revisitadas e valorizadas em livros e estudos acadêmicos.

Em publicação recente sobre Benício Dias e os raros testemunhos sobre alguns fotógrafos pertencentes a fase inicial 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.²

Em 1986, Lucio Costa 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 pelo Ministério da Cultura, o ex-chefe do Departamento de Estudos e Tombamento da DPHAN (DET) conta algumas passagens da história do instituto e descreve realizações, como a criação de museus, a efetivação de restauros e os processos de tombamentos.³

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 adentro 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.⁴

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 que motivou vários estudos de fotógrafos menos conhecidos e que foi citada neste livro várias vezes.

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 tornam 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 feitos.⁵ O cruzamento de recibos de pagamentos, correspondências entre o escritório regional de Diamantina e a sede no Rio de Janeiro, além da quantidade de restaurações feitas em prédios importantes em Diamantina entre 1937 e 1967, dão ideia do tamanho do material ainda a ser creditado em nome de Assis Horta.

O arquivo pessoal de Horta, sob cuidados da família do fotógrafo, em Belo Horizonte, é outra fonte de pesquisa de grande importância. Atualmente com acesso restrito, já que é fechado à visitação ou pesquisa por estar ainda sem catalogação profissional, o acervo permanece muito pouco estudado. Poucos olhares profissionais ou ligados à pesquisa foram direcionados ao valioso arquivo. No entanto, se tomarmos como base as fotografias já divulgadas pela família em exposições e pelas publicações que vêm sendo tornadas públicas, podemos estimar que o acervo guarda ainda importantes imagens e muitas informações relevantes para a história da fotografia brasileira. A importância de Horta 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 Eucanaã Ferraz, o trabalho de Alkmim foi um levantamento fotográfico que mapeou, quase que sociologicamente, a população do

norte de Minas Gerais.⁶ 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 discriminação. Em função das características do acervo no momento, 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 precisão e as estimativas foram feitas levando-se em consideração os relatos de Horta ou os de seus filhos.

Segundo o próprio fotógrafo, as fotografias de operários em estúdio tiveram correspondência direta com os retratos 3x4 e foram motivadas, primeiramente, pela necessidade da foto nos títulos de eleitores, ainda nos anos finais de 1930 e, depois, potencializada pela promulgação da lei da CLT, em 1943. Provavelmente esse tipo de informação poderá ser apurada e as dúvidas respondidas quando recibos e outros documentos estiverem à disposição dos pesquisadores.

Especificamente sobre o conjunto de fotos de operários, negros e mestiços retratados no Photo Assis, motivo principal desse livro, 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 hipóteses levantadas aqui, assim como ligações, associações e conexões poderão ser reforçadas ou, se equivocadas, 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 os 96 anos, o fotógrafo descia diariamente as escadas que o levavam ao espaço destinado, no subsolo da sua residência, em Belo Horizonte, para a guarda de milhares de negativos em vidro, outros tantos

filmes e películas, fotos, recibos, 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 orgulhava. Para a nossa sorte, os negativos estão muito bem preservados. Os “fragmentos do real”, aqueles “instantes isolados” dos quais Boris Kossoy nos fala como interrupções do tempo e, portanto, da vida, estão lá.⁷

É Kossoy também que nos lembra que é por intermédio da história visual que se tem o conhecimento de cultura material de uma sociedade. A imagem como “fragmento isolado na bidimensão da fotografia” 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”.⁸ 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 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 trabalhadores no Photo Assis causam impacto até hoje, tanto por revelar a realidade de um passado que poucos conheciam, como por mostrar aquela gente esperançosa em imagens fortes e belas. Mais de setenta anos após 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 causa espanto ver trabalhadores negros e mestiços serem transportados para um ambiente considerado de elite, em fotografias com tamanha dignidade e beleza.

Ao se deparar com as fotos de Horta expostas no Espaço Cultural BNDES, no Rio de Janeiro, o fotógrafo e colecionador de fotografias

Joaquim Paiva,⁹ cuja coleção é uma das maiores do país, afirmou que aquelas imagens tinham potencial para “colocar o retrato em outro patamar no Brasil”. 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.

A legitimação histórica e artística pela qual vem passando a obra de Horta evidencia o interesse que o seu trabalho tem despertado. A historiadora Lilian Oliveira, ex-diretora do Museu do Diamante, relata que 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 deveria, em algum momento, conhecer melhor o trabalho feito pelo fotógrafo.¹⁰

Os filhos de Assis Horta 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*.¹¹ A publicação, como já citado, relacionava Horta entre os fotógrafos importantes como Marc Ferrez, Pierre Verger, Marcel Gautherot e Erich Hess. Horta andava um pouco 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 procurarem 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 exposição com uma panorâmica geral do trabalho do fotógrafo. Como dito anteriormente, o mote para a exposição era justamente a data comemorativa dos 70 anos da política de preservação patrimonial no Brasil, iniciada em 1938, com a criação do SPHAN. Com o projeto em mãos, a diretora buscou recursos para realizá-lo. Em comum acordo, família e Museu do Diamante, entregaram a curadoria da mostra ao artista visual e fotógrafo, residente em Diamantina, Eustáquio Neves.¹²

Com o material selecionado, na sua grande maioria fotografias da cidade feitas para o SPHAN, o museu contratou o designer, pesquisador e curador belo-horizontino Guilherme Horta, que, apesar do sobrenome semelhante, não pertence à família, para a digitalização, tratamento e impressão em grande formato das fotos que ocupariam as paredes do Museu. 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 a parte significativa do acervo do fotógrafo.

Durante a montagem da mostra de Diamantina, Guilherme Horta se deparou 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*. A 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.¹³

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. 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), propôs 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*,¹⁴ *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*.

Uma vez que as fotografias eram de operários e que a exposição foi patrocinada por instituições ligadas ao setor industrial brasileiro, mais uma vez, o viés político foi evidenciado, porém também houve algum espaço para as questões artísticas e históricas. No jornal *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.¹⁵

A exposição seguinte das fotografias de Horta fez parte do *Projeto Foto em Pauta*,¹⁶ dentro da programação de eventos do 4º *Festival de Fotografia de Tiradentes*, entre os dias 26 e 30 de março de 2014. Apesar de reduzida no número de imagens, a mostra 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*,¹⁷ uma das mais importantes pu-

blições sobre fotografia da atualidade no Brasil, para participar do evento e juntos se impressionaram com a qualidade do trabalho exposto. 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”.¹⁸ 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 foi destaque na edição seguinte da principal revista especializada em fotografia do Brasil.

Na seção 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.¹⁹

Para a reportagem, foi destacada a premiada jornalista Dorrit Harazim e o resultado, um texto primoroso, foi impresso em 23 páginas, entremeadas pelas magníficas fotografias de Horta. A sétima edição da revista teve lançamento em 24 de novembro de 2014 no Centro Cultural Oi Futuro, localizado na avenida Afonso Pena, em Belo Horizonte. Na ocasião, um orgulhoso Horta, depois de animada palestra, dava autógrafos cercado de familiares, amigos e admiradores. Dois anos depois, Harazim lançou o livro *O instante certo*, que ela define como uma coletânea de histórias por trás de imagens fotográficas. Entre grandes

fotógrafos brasileiros e estrangeiros figura Assis Horta e sua história de simplicidade, talento e muito trabalho.

A última exposição que contou com a presença de Assis Horta foi inaugurada em 15 de março de 2017, no Espaço Cultural BNDES, no Rio de Janeiro. Intitulada simplesmente *Assis Horta: Retratos*, manteve referências claras à CLT, como o próprio catálogo da exposição evidenciava, que simulava uma carteira de trabalho. No *vernissage* da exposição, um frágil, mas feliz, Assis Horta, na época com 99 anos de idade, compareceu para receber as tão merecidas homenagens.

O fotógrafo faleceu em 17 de abril de 2018, em Belo Horizonte. Suas fotografias continuam impressionando os espectadores por mostrar de forma bela e sensível o rosto do cidadão negro, do trabalhador brasileiro. Certamente, com estudos mais aprofundados do seu acervo, outras facetas do fotógrafo, aqui mais ou menos destacadas, como o seu pioneiro trabalho no SPHAN, serão evidenciadas. O que podemos afirmar com certeza é que o trabalho de Assis Horta jamais poderá ser ignorado ao contar a história visual do Brasil e a do seu povo.



NOTAS

PREFÁCIO

1. DUVE, Thierry. “A Arte diante do mal radical”. In: *Ars*, São Paulo, v. 7, nº 13, 2009. p. 70. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062> e <DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202009000100005>> Acesso em 08 set. 2021.

PRÓLOGO

1. Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) foi um dos mais importantes fotógrafos brasileiros entre o fim do século XIX e começo do XX. Seu estúdio Photographia Americana, inaugurado em 1875, em São Paulo, recebia além de figuras ilustres da cidade também uma clientela mais popular. Atualmente são essas imagens, sem o viés racista dos *cartes de visite*, os mais antigos registros de pessoas negras e mestiças fotografadas em estúdio (FERNANDES JUNIOR, 2012, pp. 9-12).
2. 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 no capítulo *Sob o olhar de Chichico Alkimim*.
3. A publicação *Cadernos de Pesquisa e Documentação do IPHAN nº 4. A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*, lançada em 2008, traz o artigo “Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos do IPHAN”, das historiadoras e pesquisadoras Brenda Coelho Fonseca e Telma Soares Cerqueira, sobre as pesquisas realizadas no Arquivo Central do IPHAN (ACI/RJ), no Rio de Janeiro. No texto estão relacionados os fotógrafos mais produtivos e importantes da chamada “fase heroica” do IPHAN. Assis Horta é citado como produtor de 207 fotografias, mas esse número pode aumentar muito quando forem analisadas as fotografias da *Série Obras*, não incluídas nesse estudo preliminar, onde o trabalho de Horta é muito mais presente. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadPesDoc_4_FotografiaPreservacao_m.pdf>. Acesso em 16 out. 2021.
4. A cronologia atualizada das exposições, assim como a fortuna crítica relativa à obra de Assis Horta, encontram-se no capítulo *Pioneirismo e talento reconhecidos* (p. 181).
5. Em alguns momentos desse livro o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) será chamado simplesmente de “Patrimônio”, pois era assim que Assis Horta e outros funcionários se referiam à instituição.
6. 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” (FONSECA; CERQUEIRA in GRIECO, 2013, pp. 9-38).
7. 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>>. Acesso em 8 set. 2021.

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 (GRIECO, 2013, pp. 229-230).

8. A presença da Igreja Católica foi registrada no Arraial do Tijuco (atual Diamantina) 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, p. 133).
9. HORTA, Isnard Monteiro. *Cartas de viagem: Assis Alves Horta*, 1954. Belo Horizonte: Edição do autor, 2015.
10. Entrevista de Assis e Sávio Horta concedida ao autor deste livro em 24 de maio de 2014.
11. *Cartas de Viagem*. HORTA, 2015, p. 41.
12. 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: “Conjunto Arquitetônico Sylvio de Vasconcellos”, Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20160805160633/http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/files.do?evento=download&urlArqPlc=sylvio_de_vasconcellos.pdf>. Acesso 15 out. 2021.
13. HORTA, 2015, p. 41.
14. Louis-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://www.britannica.com/biography/Louis-Daguerre>>. Acesso em 18 set. 2021.
15. 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://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>>. Acesso em 18 set. 2021.
16. 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://petruscamper.com/index.htm>>. Acesso em 18 set. 2021.
17. O fotógrafo italiano Theophile August Stahl (1828-1877) 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. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=augusto-stahl>>. Acesso em 08 set. 2021.
18. O *carte de visite* foi patenteado na França em 1854 por André Disdéri. Carlos A. C. Lemos afirma que esse formato de fotografia deve seu nome ao Duque de Parma que, segundo o historiador, havia pedido a seu fotógrafo que fizesse fotografias do tamanho de cartões de visita, após isso montou-as sobre seus próprios cartões para distribuí-las. O *carte de visite* é constituído de uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. A cópiagem era feita geralmente com a técnica de impressão em albumina (MOURA, 1983, p. 11). A fotografia de Mariano Procópio (imagem 1) e os *Typos do Rio* e *Typos da Bahia* (imagens 73 a 77), mostrados nesse livro, são exemplos desse formato tradicional.
 19. Jean-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: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/dossie-antigo/matrizes-nacionais/figuras-de-viajantes/jean-baptiste-debret/>>. Acesso em 8 set. 2021.
 20. O alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) viajou pelo Brasil durante o período de 1821 a 1824, pintando os povos e costumes que encontrou. Entre 1831 e 1834, viajou por outras regiões da América do Sul, chegando ao Brasil novamente por volta de 1847. Na sua estadia no Rio de Janeiro retratou membros da família imperial, cenas de ruas e vistas. Entre 1827 e 1835, publicou *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, editado em Paris pela Casa Engelmann & Cie., impresso simultaneamente em francês e alemão, com cem estampas de sua autoria acompanhadas por textos explicativos. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/09/06/sobre-johann-moritz-rugendas/>>. Acesso em 28 set. 2021.
 21. Com a popularização do *carte de visite*, outras configurações foram sendo criadas para diferenciar os retratos dos clientes mais abastados. Em 1866, surgiu na Inglaterra o *carte cabinet*, uma evolução do formato cartão de visita, tendo, no entanto, o mesmo tipo de apresentação, mas num tamanho maior, razão pela qual era chamado *cabinet* (de gabinete). Outra denominação empregada para esse tamanho de foto era *carte boudoir*. Muito utilizado até o fim do século XIX, o *carte cabinet* apresentava fotografias de cerca de 9,5 x 14 cm montadas sobre cartões rígidos de cerca de 11 x 16,5 cm (disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo83/cartao-cabinet>). Acesso em 16 nov. 2021). A historiadora Rosane Carmanini Ferraz explica que, o *carte imperial*, é um formato ainda maior que o *carte cabinet*. O retrato de Frederico Ferreira Lage e sua esposa Alice (17,2 x 24,8 cm) e o retrato de Pedro II (12,3x20,4 cm), citados nesse livro, respectivamente as imagens 2 e 72 do *Caderno de imagens*, são exemplos desse formato especial muito usado pela elite como forma de distinção social em relação aos formatos anteriores (FERRAZ, 2016, p. 128).
 22. August Sander (1876-1964) foi um importante fotógrafo alemão. *Os homens do século XX*, sua obra mais conhecida consistiu na tentativa de mapear sociologicamente a sociedade alemã através da fotografia. Além de fotógrafo, Sander era também professor e postulava que a fotografia, “por seu imediatismo da linguagem visual” teria condições de “unir povos e romper barreiras da comunicação”. Por isso defendia seu ensino como disciplina obrigatória nas escolas (ZUM, n. 3, p. 165, 2012).

AGRADECIMENTOS

1. O acervo de Assis Horta, em Belo Horizonte (MG), tem cerca de cinquenta mil negativos, segundo afirmou o próprio fotógrafo no documentário *Photo Assis: o clique único de Assis Horta*, dirigido por Jorge Bodanzky, em 2016. *Trailer (1:50')* disponível em: <<https://vimeo.com/189167711>>. Acesso 13 nov. 2021.

O FOTÓGRAFO DO PATRIMÔNIO

1. 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”, in: *Entrevista com Erich Hess*. GRIECO, Bettina Zellner (Org.). Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013, p. 192-193.
2. 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 por e-mail ao autor em 22 dez. 2016).
3. 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-publicacaooriginal-1-pe.html>> (acesso em 27 jan. 2017). Foi, no entanto, o Decreto nº 21.175, de 21 de março de 1932, que instituiu em todo o território nacional, a 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. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21175-21-marco-1932-526745-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 16 out. 2021.
4. HORTA, 2008.
5. GRIECO, 2013, p. 40.
6. MOMENY, 1994; DIAS, 1971 *apud* BRAGA, 2010.
7. 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.
8. SILVA, 2002, pp. 129-130.
9. 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)
10. Luis Saia (1911-1975) foi arquiteto, professor, servidor público, pesquisador e etnógrafo. Notório pela elaboração dos planos diretores de cidades como Goiânia e São José do Rio Preto, dentre outras cidades, e também pelo recenseamento e restauro de edificações e monumentos paulistas, sempre com interesse na preservação do patrimônio histórico e cultural. Em 1938 chefiou a missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura - SP, que percorreu os estados do norte e nordeste do Brasil, para registrar o folclore musical dessas regiões, recolhendo em fotografias, filmes, desenhos e notações musicais, informações complementares que complementassem as gravações realizadas. Outro trabalho importante de Luis Saia foram as pesquisas e estudos etnográficos sobre o samba rural paulista, nas cidades e arredores da capital. Disponível em: <<https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/casa-do-bandeirante/luis-saia/>>. Acesso em 22 nov. 2021.
 11. FROTA, 1987, pp. 30-32.
 12. O fotógrafo paulista Herman Hugo Graeser (1898-1966), também conhecido como Germano, foi importante colaborador do SPHAN desde o seu início, tendo tabalhado com Luis Saia e outros intelectuais do Patrimônio entre os anos de 1937 e 1945. “Verbetes”, in: GRIECO, 2013, pp. 171-172.
 13. “Vida e Obra: Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969)”, 2013. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481>>. Acesso em 15 set. 2021.
 14. HARAIZIM, 2016, p. 35.
 15. Entrevista de Assis e Sávio Horta concedida ao autor em 24 maio 2014.
 16. Ibid.
 17. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29 de julho de 2016.
 18. BRAGA, 2010, p. 71.
 19. FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares. “Mapeamento Preliminar das Atividades dos Fotógrafos no IPHAN (1937-1987)”. In: *Entrevista com Erich Hess*. GRIECO, Bettina Zellner (Org.). Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013, pp. 9-38.
 20. Ibid., 2013, pp. 30-31.
 21. 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, via e-mail, em 05 dez. 2016).
 22. O pesquisador Guilherme Andrade Rebello Horta foi contemplado com *XII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia*, 2012, na categoria “Reflexão Crítica sobre Fotografia”. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/edital/xii-premio-funarte-marc-ferrez-de-fotografia-2012/>>. Acesso em 17 nov. 2021.
 23. THOMPSON; GRIECO, 2016, p. 160.

A FASE PIONEIRA DO IPHAN E O USO DA FOTOGRAFIA

1. TURAZZI, Maria Inez. “Introdução: uma cultura fotográfica”, in: *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 27, 1998, pp. 7-15.
2. Lygia Martins Costa (1914-2020) foi 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: *Entrevista com Erich Hess*. GRIECO, Bettina Zellner (Org.). Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013, pp. 194-195.
3. FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares. “Mapeamento Preliminar das Atividades dos Fotógrafos no IPHAN (1937-1987)”. In: *Entrevista com Erich Hess*. GRIECO, Bettina Zellner (Org.). Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013, p. 22.
4. 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. MOTTA, Lia. “Apresentação”. In: *Entrevista com Erich Hess*. GRIECO, Bettina Zellner (Org.). Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013, p. 7.
5. GRIECO, 2013, p. 114.
6. Paulo Thedim Barreto (1906-1973) foi arquiteto e professor na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, e também lecionou 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. “Verbetes”. In: *Entrevista com Erich Hess*. GRIECO, Bettina Zellner (Org.). Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013, p. 216.
7. GRIECO, Bettina Zellner (Org.). *Entrevista com Erich Hess*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013, p. 114.
8. *Ibid.*, p. 51.
9. *Ibid.*, pp. 51-52.
10. *Id. Ibid.*
11. HESS, 1959 *apud* GRIECO, 2013, p. 40.
12. GRIECO, 2013, pp. 40-41.
13. 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.
14. COSTA, Eduardo Augusto. *Arquivo, poder, memória: Herman Hugo Graeser e o Arquivo Fotográfico do IPHAN* (tese de doutorado). IFCH Unicamp, 2015, p. 256.
15. ANDRADE, Rodrigo M. F. de. *Portaria nº 3 – Fotografias de obras de valor artístico e histórico*. Arquivo da Superintendência do IPHAN na Bahia. MEC, 1948.
16. PESSÔA, José (Org.). “Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento – DET da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN, 1949”. In: *Lucio Costa: documentos de trabalho*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, pp. 86-89.
17. ANDRADE, 1987 *apud* COSTA, 2015.
18. Reprodução fac-similar em GRIECO, 2013, pp. 25-26.
19. COSTA, 1949 *apud* PESSÔA, 2004. pp. 86-89.
20. *Ibid.*, p. 86.
21. *Id. Ibid.*
22. *Ibid.*, p. 87.
23. *Id. Ibid.*

O “CAÇADOR” DE ANTIGUIDADES DE DIAMANTINA

1. Processo nº 64-T-38, inscrição nº 66, Livro Belas-Artes, folha 12, de 16 de maio de 1938 (SOUZA, 1984, p. 105).
2. 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>>. Acesso em 15 nov. 2016).
3. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/historic-centre-of-diamantina/>>. Acesso em 14 maio 2016.
4. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29 de julho de 2016.
5. 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. “Verbetes”. In: *Entrevista com Erich Hess*. GRIECO, Bettina Zellner (Org.). Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013, pp. 190-191. Dona Judith, como era chamada por Assis Horta, manteve contatos profissionais e de amizade com o fotógrafo.
6. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29 de julho de 2016.
7. Ibid.
8. Id.Ibid.
9. 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.
10. BRASIL, 1946 *apud* THOMPSON; GRIECO, 2016.
11. Decreto nº. 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-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 29 out. 2021.
12. Na pasta 2/01, encontram-se folhas de caderno com o levantamento dos documentos encontrados na igreja, feito à mão por Luiz Jardim e datilografados em folhas de papel timbrado do Ministério da Educação e Saúde. No documento datilografado ainda constam os nomes de Luiz Jardim e de Aires da Mata Machado. Complementa a pasta um recorte do jornal *O Diário*, de Belo Horizonte, datado de 13 de dezembro de 1957, com o artigo *As igrejas setecentistas de Minas – XXVIII A capela de São Francisco de Assis de Diamantina*, assinado pelo escritor Paulo Kruger Correa Mourão. Mourão lançaria posteriormente um livro, com a coletânea de vários artigos, chamado *As igrejas setecentistas de Minas*. A pasta 3/01 contém cópias de fotografias feitas por Erich Hess e

- Assis Horta: 15 fotos de documentos (recibos em sua maioria), 11 fotos de pinturas de interior da igreja, 13 fotos de esculturas, 8 fotos externas e ainda 9 fotografias de um antigo missal com estampas.
13. Luiz Jardim auxiliava Rodrigo Melo Franco de Andrade no gerenciamento da composição editorial das séries de artigos na *Revista do Patrimônio* e na *Publicações do SPHAN*. Luiz era pintor, escritor e ilustrador de livros que compôs a primeira equipe do SPHAN, em 1936, antes mesmo da instalação definitiva do órgão. Foi responsável por ilustrações em obras de diversos escritores brasileiros nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1774/iphan-completa-70-anos-de-protecao-da-memoria-brasileira>>. Acesso 1 nov. 2021.
 14. JARDIM, Luiz. “A pintura decorativa em algumas igrejas de Minas”, in: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 3, 1939, p. 63-102. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat03_m.pdf>. Acesso em 1 out. 2021.
 15. A “*Revista do Patrimônio*”, que muitas vezes será citada neste texto, foi criada em 1937, como *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* e manteve esse nome até 1945, quando passou a ser intitulada *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nos anos iniciais a orientação editorial era a da colaboração especializada sobre temas estéticos, históricos, antropológicos e sociológicos. Sendo assim os números traziam uma grande diversidade de temas, dentre os quais predominavam os de enfoque teórico e técnico. As revistas tinham como objetivo principal fornecer tipologias que auxiliassem a identificação e catalogação dos monumentos além de legitimar o Barroco e seus principais artistas, como verdadeira expressão da arte brasileira. Suspensa durante alguns anos, a *Revista* voltou a circular nos anos 1980 com novo formato e ampliada, mas mantendo a orientação editorial original. (GRIECO, 2013, p. 228) Depois disso a publicação foi editada regularmente até 2019 e interrompida no ano seguinte, em seu número 40, quando eram publicados dois números anualmente. Devido a comprovada importância da *Revista do Patrimônio*, acreditamos que esta interrupção seja uma situação momentânea e que em breve ela volte a ser publicada.
- Outra edição de relevância são as *Publicações do SPHAN*, compostas por textos mais robustos e monografias com muitas páginas. Geralmente eram estudos elaborados sobre um único monumento ou sobre uma questão específica, priorizando a pesquisa sobre temas caros às narrativas elaboradas pelo órgão sobre a cultura nacional como o barroco mineiro e o ciclo jesuítico. Essas *Publicações* eram precedidas por prefácios escritos pelo próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade, que sempre ressaltava a relevância dos estudos e artigos ali publicados, assim como destacava o grau de importância dos seus autores, vinculando-os às atividades defendidas pelo SPHAN. (GRIECO, 2013, p. 228; LANARI, 2011, p. 3)
16. JARDIM, 1939, pp. 89-91.
 17. JARDIM, 1939, p. 64.
 18. *Ibid.*, p. 67.
 19. *Ibid.*, p. 68.
 20. *Id.* *Ibid.*
 21. Aires da Mata Machado Filho (1909-1985) foi um importante escritor, filólogo, professor e pesquisador mineiro. Autor de obras importantes como *O negro e o garimpo em Minas Gerais* (1964) e *O enigma do Aleijadinho e outros estudos* (1975).
 22. JARDIM, 1939, p. 72.
 23. 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, 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 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>>. Acesso em 29 jan. 2017.
24. Carta de Assis Horta para Rodrigo M. F. de Andrade - ACI/RJ. *Série Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 6 e 7.
 25. José Machado Freire foi nomeado prefeito de Diamantina em 25 de novembro de 1946, em substituição à Luiz Kubitschek de Figueiredo, que naquele período exercia o cargo de Deputado Federal pelo PSD. (Jornal *A Estrela Polar*, edição de 01 dez. 1946, n. 47, p. 1). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=851760&PagFis=144&Pesq=Jos%C3%A9%20Machado%20Freire>>. Acesso em 29 jan. 2017.
 26. 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 local. 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.museum.gov.br/museu-do-diamante/sobrado/>>. Acesso em 29 jan. 2020.
 27. Carta de Assis Horta para Rodrigo M. F. de Andrade - ACI/RJ. *Série Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 6 e 7.
 28. 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 ago. 1945, p. 1). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=851760&PagFis=16&Pesq=Sr.%20Jos%C3%A9%20Machado%20Freire>>. Acesso em 17 set. 2021.
 29. Carta de Rodrigo M. F. de Andrade para Assis Horta – ACI/RJ. *Série Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 9.
 30. Carta de Rodrigo M. F. de Andrade para Assis Horta – ACI/RJ. *Série Arquivo Técnico Administrativo/HORTA*, Assis. Caixa 031, pasta 152. Doc. 10.
 31. GONÇALVES, 2010, p. 7.
 32. *Ibid.*, p. 86
 33. 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, p. 68).
 34. GONÇALVES, 2010, p. 122.
 35. ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Carta encaminhada a João Brandão Costa em 17 de setembro de 1941 – ACI/RJ. Pasta Processo 64-T-38, DPHAN/DET *apud* GONÇALVES, 2010, pp. 122-123.
 36. *Ibid.*
 37. GONÇALVES, 2010, p. 125.

38. Ofício do prefeito municipal de Diamantina, Edson Lago Pinheiro, ao diretor do DPHAN, Rodrigo M. F. de Andrade, encaminhado em 07 de maio de 1945. ACI/RJ-SO. Cx. 106, pasta 481/481.3. (GONÇALVES, 2010)
39. Ofício 619, de Rodrigo M. F. de Andrade encaminhada ao prefeito municipal de Diamantina, Edson Lago Pinheiro, em 16 de maio de 1945. ACI/RJ-SO. Cx.106, pasta 481/481.3 (ANDRADE, 1941 *apud* GONÇALVES, 2010, p. 126).
40. ANDRADE, 1946 *apud* GONÇALVES, 2010, p. 126.
41. GONÇALVES, 2010, pp. 126-127 (nota).
42. Entrevista de Sávio Horta concedida ao autor em 24 de maio 2014.
43. Mais informações sobre mostra *Diamantina 360° – sob o olhar de Assis Horta* em: <<https://naquelatividade.blogspot.com/2008/12/diamantina-360-sob-o-olhar-de-assis.html>>. Acesso em 14 out. 2021.
44. LIMA, Francisca H. B. *et al*, 2008, pp. 46-47.

A CONSTRUÇÃO DE UMA BRASILIDADE MESTIÇA

1. ZILIO, 1982.
2. FONSECA e CERQUEIRA, in: GRIECCO, 2013, p. 9.
3. 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 Blase Cendrars. (FROTA, 1987, p. 30).
4. CÂNDIDO, 1976, p. 117 *apud* ZILIO, 1982, p. 47.
5. ZILIO, 1982, pp. 39-39.
6. 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 tornou-se importante centro ferroviário, comercial e político, tendo ultrapassado o Rio de Janeiro, desde 1910, em número de fábricas e indústrias. (ZILIO, 1982, p. 38).
7. ZILIO, 1982, p. 51
8. *Ibid.*, p. 54.
9. *Ibid.*, pp. 55-57.
10. MICELI, 1979, p. 25.
11. 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, pp. 24-28).
12. CHUVA, 2003, p. 313.
13. *Ibid.*, p. 313.
14. *Ibid.*, p. 314.
15. JARDIM, 2015.
16. ANDRADE, 1993, *apud* NATAL, 2007.

17. *Ibid.*, p. 200.
18. ANDRADE, 1984, pp. 13-16.
19. 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 submeteram os artistas desde os primeiros anos do 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).
20. PIFANO, 2014.
21. BOMENY, 1994, p. 56.
22. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 2, 1938. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat02_m.pdf>. Acesso em 17 set. 2021.
23. 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 de 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 Raquel Pifano, 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).
24. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 4, 1940. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat04_m.pdf>. Acesso em 17 set. 2021.
25. 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, pp. 121-153).
26. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, 1937, pp. 116-117. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf>. Acesso em 17 set. 2021.
27. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 18, pp. 75-82, 1978. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat18_m.pdf>. Acesso em 17 set. 2021.
28. *Ibid.*, pp. 76-77.

29. Mário de Andrade se refere ao pintor Almeida Júnior (1850-1899) que, apesar da formação acadêmica, em sua produção mais independente, deixa de lado os ensinamentos consagrados pela Academia, para aproximar-se mais do realismo do pintor francês Gustave Courbet (1819-1877).

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), *Nhã Chica* (1895), *Amolação interrompida* (1894) e *Violeiro* (1899). Esses trabalhos se caracterizam pelo envolvimento das figuras humanas com o meio, onde “cultura e natureza trocam constantemente de posição.” (NAVES, 2011, p. 159).

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).

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 respondeu a uma demanda por uma pintura nacionalista em uma nação que ainda precisava se apoiar em ideias prontas vindas da Europa (NAVES, 2011, p. 171).

30. ANDRADE, 1984, p. 41.
31. 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 15 out. 2021.

ALÉM DAS REGRAS: O OLHAR DO FOTÓGRAFO

1. COSTA, 2015, p. 273 *apud* THOMPSON; GRIECO, 2016, p. 169.
2. THOMPSON; GRIECO, pp. 160-176, in: GUIMARAENS (Org.), 2016.
3. FONSECA e CERQUEIRA, in: GRIECCO, 2013, pp. 24-27.
4. MARINHO, Teresinha. “Entrevista com Erich Joachim Hess”, in: GRIECCO (Org.), 2013, pp. 113-114.
5. Essa fotografia, medindo 1,04 x 11 m, foi exposta em Belo Horizonte. 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.
6. VAILATE, 2006, p. 53.
7. SANTOS, 2015, pp. 176-177.
8. 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, 2007, p. 64).
9. 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.
 10. VAILATI, 2006.
 11. *Ibid.*, p. 61.
 12. Dorrit Harazim (1943) é jornalista e documentarista. Vencedora de diversos prêmios, inclusive quatro Prêmios Esso (1984, 1988, 1994 e 1995). Harazim é autora do livro *Instante Certo*, uma coletânea de textos sobre grandes fotógrafos, entre eles, Assis Horta.
 13. HARAZIM, 2014, p. 51.

HERDEIRO DE MUITAS TRADIÇÕES

1. Uma das lendas mais bonitas e interessantes é a da Acayaca. Segundo a narrativa, uma imensa peroba sagrada chamada Acayaca protegia os índios Puris que habitavam o Tijuco da ganância dos bandeirantes. A história inspirou o romance *Acayaca*, de Joaquim Felício dos Santos, publicado no jornal *O Jequitinhonha*, de 1862 a 1863, onde o autor dava uma explicação mítica para a existência de diamantes na região. (MIRANDA; SILVA, 2004, p. 85 *apud* SANTOS, 2015, p. 89).
2. 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 Buralhau, a Rua Espírito Santo e o Beco das Beatas. Disponível em: <<http://diamantina.mg.gov.br/o-municipio/historia-de-diamantina/>>. Acesso em 19 set. 2021.
3. *Tijuco* em tupi significa lodo ou lama. No norte do país é comum usarem tijuco para designar um lamaçal. (SOUZA, 1984, p. 105).
4. SOUZA, 1984, p. 106.
5. 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 ex-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 poderem 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 fev. 2021.
6. SOUZA, 1984, p. 106.
7. Em carta postada em 15 de junho de 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, pp. 93-94)

8. MARTINS, 2008, pp. 611-638.
9. *Ibid.*, p. 616.
10. *Ibid.*, p. 621.
11. *Ibid.*, p. 622.
12. 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, pp. 103-112)
13. *Ibid.*, p. 272.
14. *Ibid.*, pp. 91-92
15. *Ibid.*, p. 94.
16. “A Cidade para além do garimpo: as ‘pedras que não acabaram nunca’ e as representações de uma cidade”. Tese de Doutorado, capítulo 2. (SANTOS, 2015, pp. 95-96)
17. 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. 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>>. Acesso em 15 fev. 2017.
18. A fotografia de Augusto Riedel “Lavra de diamantes do Sr. Felisberto D’Andrade Brant: São João da Chapada. Diamantina, MG” está disponível em: <<https://bdlib.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/16298>>. Acesso em: 16 out. 2021.
19. 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. 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>>. Acesso em 20 fev. 2017.
20. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 19 fev. 2017.
21. SANTOS, 2015, p. 92.
22. HARAZIM, 2016, p. 37.
23. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 28 jul. 2016.
24. Isnard Horta conta que a partir da sua expulsão do grupo escolar, quando ainda sequer dominava a ortografia oficial, Assis 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 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 viagem (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 26 fev. 2017).

25. Ibid.

UM FOTÓGRAFO DE FÉ E MUITOS AMIGOS

1. 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, pp. 133-134).
2. SANTOS, 2015, p. 135.
3. Ibid., pp. 139-140.
4. Ibid., p. 138.
5. Segundo Santos (2015, p. 139) 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.
6. AMAD, Caixa 98, *Relatório da Arquidiocese de Diamantina, 1923 e AMAD, Caixa 98, Relatio Trienalis de Atatu Seminariorum 1949 apud* SANTOS, 2015, p. 139.
7. MARTINS, 2017, p. 172.
8. 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 faria companhia aos viajantes 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 (HORTA, 2015, pp. 7-11).
9. Carta de Assis Horta para sua esposa Maria da Conceição M. Horta, Roma, 19 de maio de 1954. Arquivo Assis Horta. Belo Horizonte.
10. Carta de Assis Horta para sua esposa Maria da Conceição M. Horta, Roma, 17 de maio de 1954. Arquivo Assis Horta. Belo Horizonte.

11. 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 de fevereiro de 2017).
12. 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. de Andrade e do chefe do 3º Distrito de Minas Gerais, Sylvio de Vasconcellos. 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 2.200/1854, 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 foi 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 foi seu cunhado, mas o padre José Pedro, também ligado ao PSD. Outro padre, mencionado por Maria, na mesma página, também se mostrou 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 (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 19 de fevereiro de 2017).
13. 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 (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 19 de fevereiro de 2017).
14. HORTA, 2015, p.115. Carta de Assis para Maria. Lourdes, Portugal, 30 de junho de 1954.
15. Segundo a pesquisadora Dayse Lúcida Silva Santos o apreço dos diamantinenses pela cultura e pela educação foi pioneiramente retratado por Chichico Alkmim. A construção de uma sociedade “ilustrada”, com padrões morais rígidos e um projeto educacional consistente, que envolvesse não somente a questão religiosa mas também a cultural, era levado a sério pelo bispado. Para alcançar o objetivo foi dado incentivo tanto às oportunidades de entretenimento, como a criação de bandas, grupos de saraus e orquestras, como também na construção de escolas como o Seminário Episcopal, em 1864, e o Colégio Nossa Senhora das Dores, em 1867, dentre outras. As autoridades tinham com essas ações o objetivo de transformar Diamantina em uma “Atenas do norte”, termo usado corriqueiramente pela imprensa local para denominar a cidade (SANTOS, 2017, p. 38).
16. A cópia em papel da fotografia de D. Perdo II citada no texto faz parte do acervo do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (Cedae). Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP. Disponível em: <http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_Fi/19.html>. Acesso em 20 nov. 2021.
17. HORTA, 2015, p. 66.
18. *Ibid.*, p. 70.
19. Filho mais ilustre de Diamantina, Juscelino era descendente do marceneiro Jan Nepomuský Kubitschek, que chegou ao Brasil por volta de 1831, vindo da Boêmia, antiga

- região central da Europa. Antes da carreira política, JK foi capitão-médico do exército onde acabou se envolvendo na Revolução Constitucionalista de 1932, quando conheceu Benedito Valadares, futuro governador de Minas. 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 Juárez Távora, o candidato da UDN. A oposição questionou a eleição, 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 MARTINS, Marcos Lobato. “Os Mata Machado de Diamantina: negócios e política na virada do século XIX para o século XX”. In: *Anais do XIII Seminário sobre a Economia Mineira*, Disponível em: <<https://ideas.repec.org/h/cdp/diam08/104.html>>. Acesso em 20 out. 2021.
20. Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24 de maio de 2014.
 21. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18 de fevereiro de 2017.
 22. Ibid.
 23. Id. Ibid.
 24. Carta de José Luiz Andrade para Assis Horta. Belo Horizonte, 3 de junho de 1954 (HORTA, 2015, p. 72).
 25. HORTA, Isnard M. *Assis Alves Horta: noventa anos de imagem e história diamantinas*. Texto comemorativo. Belo Horizonte. Edição do autor, 2008.
 26. Ibid.
 27. 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).
 28. GOODWIN JUNIOR, 2007, p. 277.
 29. Francisco Curt Lange (1903-1997) foi educador, pesquisador e animador cultural. Nasceu na Alemanha, veio para a América do Sul em 1923. Foi um dos principais responsáveis pelo avanço da musicologia latino-americana e especialmente pelo desenvolvimento da musicologia histórica brasileira. Seus documentos foram integrados à Universidade Federal de Minas Gerais em 1995, recebendo então a denominação de Acervo Curt Lange – UFMG (ACL-UFMG). Disponível em: <<https://www.ufmg.br/rededemuseus/acl/>>. Acesso em 21 jun. 2021.
 30. HORTA, 2008.
 31. 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>>. Acesso em 14 abr. 2017.

32. Imagem e informações disponíveis em: <<https://g.co/arts/Ls1xg3ZYFPgnmaiF7>>. Acesso em 22 nov. 2021.
33. Carta de Sylvio Vasconcellos para Assis Horta datada de 08 de agosto de 1950. Acervo do fotógrafo. Belo Horizonte.
34. Segundo Isnard Horta, entre as visitas ilustres recebidas por seu pai em Diamantina está Percy Lau. O ilustrador de traços finos e elegantes contribuiu, com seus desenhos publicados na *Revista Brasileira de Geografia*, para a construção de representações nacionalistas com a função de formar uma iconografia que evidenciasse um Brasil diverso e moderno (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005).

SOB O OLHAR DE CHICHICO ALKMIM

1. BADARÓ, 1996; SOUZA e FRANÇA, 2005 *apud* SANTOS, 2015.
2. Alkmim 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. (SOUZA; FRANÇA, 2005).
3. 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).
4. Iginio Bonfioli nasceu em Negrar, perto de Verona na Itália, em 1886. Veio para São Paulo com a família, onde chegou aos 11 anos de idade. Em 1904, muda-se para Belo Horizonte onde exerceu diversos ofícios até se decidir pela fotografia. Estabelece-se como fotógrafo profissional em 1912. Em seu Foto Bonfioli, além dos serviços de fotografia, como em muitos estúdios fotográficos pelo Brasil, 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/>>. Acesso em 12 ago. 2021.
5. A criação desse gabinete fotográfico dentro da estrutura da Comissão Construtora da Nova Capital 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 fotos assinadas por João Salles e Raimundo Alves Pinto, além de outros como Michel Dessens, Adolpho Radice, Alfredo Camarate e Francisco Soucasaux. BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. “Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte. O Gabinete Fotográfico da Comissão. Construtora da Nova Capital (1894-1897)”, in: *Revista Varia História*. Vol. 19, n. 30, 2003. Disponível em: <<http://www.variahistoria.org/edies/tag/Number+30>>. Acesso em 12 nov. 2021.
6. SOUZA; FRANÇA, 2005.
7. TURAZZI, 1999 *apud* BARTOLOMEU, 2003, p. 40.
8. BARTOLOMEU, 2003, pp. 38-39.
9. Ibid.
10. BORGES, 2006.
11. SOUZA; FRANÇA, 2005, p.103.

12. SANTOS, 2015, p. 51.
13. *Ibid.*, pp. 49-50.
14. *Ibid.*, p. 54.
15. *Id. Ibid.*
16. SOUZA; FRANÇA, 2005, p.103.
17. 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, filho de Chichico Alkmim, e demonstra muito carinho pelo rapaz (HORTA, 2015, p. 41).
18. Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24 de maio de 2014.
19. Dayse Lúcida Silva Santos 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. (SANTOS, 2015, pp. 24-25)
20. Entrevista de Sergio Burgi concedida à Nani Rubin (2016). “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 3 jan. 2016, p. 3.
21. FABRIS, 2004, p. 35.
22. BOURDIEU *apud* FABRIS, 2004, p. 36.
23. SOULAGES, 2010.
24. FABRIS, 2004.
25. FERRAZ, 2017, p. 8.
26. *Ibid.*, p. 9.
27. *Ibid.*, p. 13.
28. *Ibid.*, p. 15.

OS TRABALHADORES E OS RETRATOS 3X4

1. FERRAZ, 2017, p. 21.
2. 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* – onde o corte era feito na altura do peito, evidenciando ombro e cabeça.
3. FERRAZ, 2017, p. 21.
4. *Ibid.*, p. 20.
5. Atualmente, em postos de atendimento parcialmente informatizados de algumas repartições públicas, ainda se exige que regras básicas para o feito dos retratos 3x4 sejam cumpridas, como: 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 evite sombras no rosto ou no fundo; que a expressão do rosto deva ser “natural” (boca fechada, sem sorrir); que a pessoa não use acessórios como óculos escuros ou chapéu; que o contraste e a iluminação da foto

- sejam “normais”, isto é, evitando-se que as sombras ou efeitos de luz escondam ou ressaltem elementos da fisionomia do retratado. Disponível em: <https://www.mg.gov.br/servico/emissao-da-carteira-de-identidade-1a>>. Acesso em 22 nov. 2021.
6. Disponível em: <<http://www.pf.gov.br/servicos-pf/passaporte/scripts-de-atendimento-passaporte/duvidas-sobre-a-foto-para-o-passaporte>>. Acesso em 5 maio 2017.
 7. 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>. Acesso em 15 jan. 2015.
 8. NETO, 2013a, pp. 441-443.
 9. HARAZIM, 2016, p. 38.
 10. Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24 de maio de 2014.
 11. HARAZIM, 2016, p. 39.
 12. Id. Ibid.
 13. GOMES, 2005.
 14. RAGO, 1985.
 15. CAMPOS, 1988.
 16. Ibid.
 17. GOMES, 2005, pp. 24-25.
 18. Ibid., pp. 26-27.
 19. Id. Ibid.
 20. 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>> Acesso em 15 out. 2021.
 21. A situação econômica do Brasil vinha se agravando desde a quebra da Bolsa de Nova Iorque e pela consequente 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 (NETO, 2013b).
 22. 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. (NETO, 2013b).
 23. Ibid.
 24. O Photo Werneck não era diferente dos muitos estabelecimentos desse tipo espalhados pelo país. Luana Carla Martins Campos (2008), no capítulo “Negócios Entrecruzados: a versatilidade do comércio fotográfico”, na dissertação *Instantes como este serão seus*

- para sempre: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*, descreve como funcionavam estes estabelecimentos comerciais na nova capital mineira, nas primeiras décadas do século XX, inclusive citando a Typographia, papelaria e Livraria Art Nouveau, de propriedade do fotógrafo Iginio Bonfioli, como um negócio especializado em papéis, molduras, “modelos para pintura”, pautaço e encadernação, espelhos, vidros, estampas e “postaes”. Havia, segundo a autora, uma grande demanda por artigos gráficos e fotográficos. Segundo Isnard Horta, Celso Werneck, proprietário do Photo Werneck, em Diamantina, além de fotógrafo foi também projetista, construtor e comerciante (entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 28 de julho de 2016).
25. BRASIL, 1932. *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>>. Acesso em 22 nov. 2021.
 26. SCORSATO, 2012, pp. 3-4.
 27. TAGG, 2005, *El peso de la representación* [...], p. 101 *apud* SCORSATO, 2012, p. 4.
 28. BRANDÃO, 2012.
 29. FABRIS, 2004, p.41.
 30. *Ibid.*, p. 42.
 31. *Ibid.*, p. 43.
 32. *Ibid.*, p. 47.
 33. *Id. Ibid.*
 34. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-9886-7-marco-1888-542304-publicacaooriginal-50566-pe.html>>. Acesso em 4 nov. 2021.
 35. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verministro.asp?periodo=stf&id=177>> e <http://mundoestranho.abril.com.br/cultura/de-quem-foi-o-rg-de-numero-1/>>. Acesso em 18 nov. 2021.
 36. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1910/decreto-1892-23.06.1910.html>>. Acesso em 18 jan. 2021.
 37. FERREIRA, 2001, p. 183.
 38. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-2084-12-novembro-1953-366189-norma-pl.html>>. Acesso em 18 nov. 2021.
 39. Entrevista de Rodrigo Bozzetti concedida ao autor por e-mail em 6 de jun. 2017.

OPERÁRIOS NO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO

1. Isnard Horta afirma que havia outros fotógrafos contemporâneos ao pai, mas nenhum tão popular quanto Chichico Alkmin. Uma boa explicação para a popularidade de Horta era o fato de ele ser proprietário da loja de insumos e material fotográfico – que também era o Foto Assis. O fotógrafo também realizava serviços fotográficos sob encomenda (cobria eventos familiares, sociais, corporativos) e por conta própria (eventos populares e religiosos). Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18 fev. 2017.
2. 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 Alkmin foi cliente do Photo Werneck (SOUZA; FRANÇA, 2005, p. 103 *apud* CAMPOS, 2008). Mais tarde, quando o estabelecimento foi comprado por Assis Horta, passou a se chamar *Photo Assis*.
3. HORTA, 2015, p. 66.
4. HARAIZIM, 2014, p. 55.

5. KOSSOY, 1980, p. 45-46.
6. ARRUDA, 2013, p. 113.
7. *Jornal Sete de Setembro*, 06 nov. 1888, p. 4 *apud* ARRUDA, 2013, p. 115.
8. ARRUDA, 2013.
9. *Ibid.*, p. 115.
10. *Id. Ibid.*
11. 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>>. Acesso em 23 nov. 2021.
12. 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” que garantiam uma “boa pose” do fotografado. (KOSSOY, 2001) *Resenha*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1301200108.htm>>. Acesso em 15 out. 2021.
13. ARRUDA, 2013.
14. FERRAZ, 2017, p. 17.
15. SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre fotografia*. Trad. José Afonso Furtado. Lisboa: Quetzal, 2012, p. 23 *apud* FERRAZ, 2017, p. 17.
16. SANTOS, 2017.
17. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 18 fev. 2017.
18. *Id. Ibid.*
19. FERRAZ, 2017, pp. 16-18.
20. *Id. Ibid.*
21. Mariano Procópio Ferreira Lage (1821-1872), o único filho homem da Baronesa de Sant’Anna, foi herdeiro de grande fortuna proveniente do café, importante empreendedor, fazendeiro e homem público do Império Brasileiro, ocupando diversos cargos neste período. Era mineiro de Barbacena, mas fixou residência definitiva em Juiz de Fora em 1855. Elegeu-se deputado geral por Minas Gerais pelo Partido Conservador por duas legislaturas: de 1861 a 1863, e de 1869 a 1872. Mariano e família mantinham estreito relacionamento com a família imperial e personagens importantes da época. O político foi condecorado com a Ordem da Rosa, com a Comenda de Cristo e com o Oficialato da Legião de Honra, este último pelo governo francês. Recebeu de Dom Pedro II o título de Barão. Entre os seus empreendimentos de maior vulto está a construção da primeira estrada de rodagem do Brasil, ligando Juiz de Fora à Petrópolis, a Estrada União & Indústria, em 1861. Neste mesmo período, fundou importante colônia de imigrantes alemães que muito ajudou no desenvolvimento econômico da cidade e região. (GENOVEZ, 1998 *apud* FERRAZ, 2016, p. 48-50). Atualmente Mariano Procópio Ferreira Lage dá nome ao museu que abriga importante e heterogênea coleção que se iniciou como um acervo particular de sua família. A formação do Museu Mariano Procópio (MMP) é fruto das ações colecionistas de duas famílias – Cavalcanti e Ferreira Lage –, com coleções formadas a partir de diferentes critérios como os científicos, artísticos, memorialísticos, históricos e afetivos. (LOPES, 2014 *apud* FERRAZ, 2016, p. 47). O maior acervo do MMP se encontra em seu

- Arquivo Fotográfico. Segundo o relatório de Sérgio Neumann, funcionário do setor neste período, o Arquivo Fotográfico é considerado por alguns especialistas como o segundo maior e mais complexo acervo do país em número de exemplares, temas e diversidade. Seria ainda o terceiro acervo de referência no país dentre os museus especializados no período imperial e início do século XX. Newmann afirma ainda que se trata da maior coleção de daguerreótipos coloridos do Brasil e o único museu no país a possuir um ambrótipo de autoria de Insley Pacheco, fotógrafo que introduziu o processo no Brasil (FERRAZ, 2016, p. 296-297).
22. O retratista português Joaquim Insley Pacheco (c. 1830-1912) foi um dos mais prestigiados e famosos fotógrafos do Brasil no século XIX. Pacheco era muito requisitado pela corte imperial brasileira e, além de ter sido muito procurado para a execução de retratos, era reconhecido por seu trabalho com fotopintura, técnica que dominava com maestria graças ao seu passado como pintor. Insley Pacheco fotografou, em 11 de agosto de 1855, o imperador Pedro II, a imperatriz Teresa Cristina e a filha do casal, princesa Leopoldina, na Quinta da Boa Vista. Em 22 de dezembro desse mesmo ano, foi agraciado com o título de “Fotógrafo da Casa Imperial”. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=6048>>. Acesso em 30 jun. 2021.
 23. FABRIS, 2004, p. 38.
 24. HARAZIM, 2014, p. 53.
 25. “Perfil Assis Horta”, in: Blog *Olhavê*. Disponível em: <<https://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/>>. Acesso 22 set. 2021.
 26. Entrevista de Isnard Horta em 29 maio 2021.
 27. 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 mar. 2017 e em 29 maio 2016).
 28. Assis Horta e a família se mudaram para Belo Horizonte, em 1967. Foi nessa ocasião necessário desmontar e transportar para a nova residência todo o equipamento fotográfico assim como organizar e trazer todo o acervo de anos de atividade fotográfica. As peças maiores ficaram para serem trazidas mais tarde o que culminou com o desaparecimento do velho painel de fundo. (Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em em 24 mar. 2017.
 29. HARAZIM, 2014, p. 53.
 30. 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* (truques de perspectiva que criam uma ilusão de ótica), 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).
 31. No documentário *Quem foi Chichico Alkmim*, exibido na exposição *Chichico Alkmim - Fotógrafo*, no Instituto Moreira Salles (IMS), entre maio e outubro de 2017, o neto do fotógrafo, Fernando Alkmim, 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. Quanto ao método de Assis Horta e seus truques de iluminação, nos foi contado por Isnard Horta em entrevista de 29 de maio de 2021.
 32. Entrevista de Isnard Horta em 18 dez. 2017.

33. Entrevistas de Isnard Horta concedida ao autor em 18/02/2017 e em 27/02/2017.
34. 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).
35. SILVA, 2008.
36. 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 e entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 30/03/2017).
37. 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 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).
38. Após a invenção dos *cartes 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).
39. SILVA, 2008, p. 24.
40. Id. Ibid.
41. Nas palavras de Armando Silva “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.
42. Id. Ibid.
43. HARAZIM, 2016, p. 40.
44. 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).

DE OBJETOS DE CENA A SUJEITOS DOS PRÓPRIOS RETRATOS

1. LEMOS, 1983.
2. Ibid.
3. 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).
4. BELTRAMIM, 2013.
5. 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 “collecção 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).
6. 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 collecção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa.” (AZEVEDO; LISSO-VSKY, 1988, p. 12).
7. BELTRAMIM, 2013.
8. 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 “Photografo 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>. Acesso em 15 fev. 2016.

9. O alemão Alberto Henschel (1827-1882) chegou ao Brasil em 1866. O fotógrafo é considerado um dos mais bem sucedidos empresários da fotografia no Brasil do século XIX, com estúdios fotográficos em Pernambuco, na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo. (KOSSOY, 2002, p. 162)
10. Referências sobre a vida de João Goston (?-1882) indicam que ele se dividia entre o trabalho de ourives e o de fotógrafo. Goston foi um dos pioneiros da fotografia na Bahia e em 1854 já anunciava no jornal local a sua galeria de retratos. (KOSSOY, 2002, p. 175)
11. Theophile Augusto Stahl (1824-1877), fotógrafo alemão, 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 Wahnschafte, 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. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21612/auguste-stahl>>. Acesso em: 30 nov. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
12. 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.
13. MONTEIRO, 2010.
14. 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).
15. MACHADO; HUBER, 2010.
16. KOUTSOUKOS, 2010.
17. Sandra Koutsoukos 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 *cartes 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), marcas das etnias africanas e marcas oriundas das punições e, bem menos comum, os instrumentos de tortura. Em uma das fotos de Christiano Junior aparece sutilmente uma tornozeleira de ferro presa à perna do cliente do barbeiro (KOUTSOUKOS, 2013).
18. Rodolpho Lindemman (ca.1852-s.d.) foi um profícuo produtor de imagens para *carte de visite*. O alemão 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 escravatura no Brasil. Nos postais podemos ver as mesmas cenas de trabalho recriadas em estúdio como na série *Creadas* em elaboradas composições que mostram acessórios africanos ou em retratos, no formato busto, em que se evidenciam as marcas tribais. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21648/rodolpho-lindemann>>. Acessado em 23 jun. 2021.
19. 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).
 20. TURAZZI, 2000, pp. 45-46.
 21. A pesquisadora Verônica Pimenta Velloso 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 negros. 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 jun. 1904 *apud* VELLOSO, 2001, p. 1).
 22. GEORGE ERMAKOFF, 2004.
 23. Os escravos domésticos podiam ser eventualmente recompensados com algum tipo de agrado. Não raro recebiam pequenos presentes como um lenço de seda, um par de chinelos e talvez a oportunidade de serem retratados (KOUTSOUKOS, 2013, p. 198).
 24. 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, p. 200).
 25. 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).

26. 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).
27. 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, como efeito colateral, o aumento do tráfico de escravos. Apesar dos esforços britânicos, as ideias libertárias passaram longe do império português. No Brasil, depois da Lei de 1850, a escravidão ainda foi estendida o máximo possível – a Lei dos Ventre Livre (de 1871) e a Lei dos Sexagenários (de 1885) foram aprovadas como forma de atenuar as críticas nesse período –, até a Lei Áurea (de 1888) que finalmente encerrou com o sistema escravagista (GOMES, 2021, pp. 430-445).
28. KOUTSOUKOS, 2013, p. 198.
29. ERMAKOFF, 2004.
30. 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).
31. FERNANDES JUNIOR, 2012.
32. CARVALHO & LIMA, 1998.
33. KOUTSOUKOS, 2013.
34. KOSSOY, 1980.
35. LEMOS, 1983, p. 58.
36. KOUTSOUKOS, 2013, p. 114.

O ROSTO DO TRABALHADOR BRASILEIRO

1. FABRIS, 2004, p.43.
2. HAZARIM, 2014, p.42.
3. 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).
4. A fotógrafa americana Genevieve Naylor (1915 –1989), foi contratada para fotografar um Brasil amigável para ser mostrado aos americanos e acabou desenvolvendo um trabalho em sintonia com a estética prevalectente em Nova York dos anos 1930, bastante impactada pela Grande Depressão. Fugindo em parte dos protocolos definidos pela Office of Inter-American Affair (OIAA) – órgão criado pelo governo de Franklin Roosevelt para estreitar as relações com a América Latina e difundir o liberalismo em contraposição ao

- avanço do nazifascismo –, 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. Mauad observa nesta série de fotos de Naylor, 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). (MAUAD, 2008a).
5. Sebastião Salgado nasceu em 1944, em Aimorés, Minas Gerais. Formado em economia, foi para a França em 1969 onde começou a trabalhar como fotógrafo para grandes agências como Sygma, Gamma e Magnum. Salgado é o fotógrafo brasileiro mais premiado e reconhecido internacionalmente. Suas imagens mais conhecidas são de trabalhadores e refugiados fotografados em preto e branco. Sua defesa do meio ambiente traduzida em imagens de grande beleza e seu ativismo pessoal contribuem para a divulgação e luta contra as mazelas humanas e ambientais de forma talentosa, humana e profissional. (SALGADO e FRANCO, 2014)
 6. Mauad, para apresentar o conceito de “olhar engajado”, baseou-se nas considerações de Eric Hobsbawm 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 científico. A noção de olhar engajado, segundo Mauad, também é devedora das experiências de inclusão visual desenvolvidas pelo antropólogo e fotógrafo brasileiro Milton Guran. (HOBSBAWN, Eric. “Engajamento”, in: *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, *apud* MAUAD, 2008a, p. 35; GURAN, Milton. *O olhar engajado: inclusão visual e cidadania*. Trabalho apresentado no *Visible Rights Conferences at Harvard University*, 2007 *apud* MAUAD, 2008a, p. 35).
 7. Ana Maria 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).
 8. SEBASTIÃO, Walter. “A cara do Brasil. Exposição em Ouro Preto revela os primórdios da fotografia de trabalhadores em Minas Gerais. Mostra reúne imagens feitas por Assis Horta para documentos e retratos de famílias”, in: *Jornal Estado de Minas*, 1º de maio de 2013, capa do caderno *EM Cultura*.
 9. August Sander (1876-1964) 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 fisiognômica daquele povo e capturar o semblante daquela época. 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 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 (SANDER, 2012).
10. SANDER, 2012, p.172.
 11. Id. Ibid.
 12. “Exposições: três perguntas para Assis Horta”, in: Revista *Veja BH*, Belo Horizonte, 15 maio 2013, pq. 80-81.
 13. Id. Ibid.
 14. “Operários na lente de um pioneiro”, in: Jornal *Hoje em dia*. Caderno Cultura. Belo Horizonte, 1 maio de 2013, p. 3.
 15. FERRAZ, 2017, p. 20.
 16. MAUAD, 2008b, p. 14.
 17. Ibid., p. 19
 18. HARAZIM, 2014, p. 53.
 19. O fotógrafo José Ferreira Guimarães era português do Minho, tendo vindo para o Brasil aos 11 anos. Profissional muito requisitado pela elite de seu tempo, Guimarães recebeu várias distinções sendo a de *Photographo da Casa Imperial* a mais importante delas (FERRAZ, 2016, p. 55).
 20. Segundo a historiadora Rosane Carmanini Ferraz “a história da família Lage evidencia vínculos ambíguos com a tradição e a modernidade”. A tradicional família juiz-forana descende da família Armond da cidade de Barbacena (MG), importante celeiro agrícola e político de Minas Gerais, e possuiu uma das maiores fortunas da sua época. (COSTA, 2011 *apud* FERRAZ, 2016). Segundo a historiadora, Frederico Ferreira Lage (1862-1901), o filho mais velho de Mariano Procópio Ferreira Lage, após a morte do pai, quando tinha apenas 10 anos de idade, seguiu em viagem de estudos para a Europa com a mãe e o irmão Alfredo. Frederico herdou do pai parte da fazenda Fortaleza de Santana, onde pôs em prática projetos inovadores na agricultura e na criação de gado e suínos após seu retorno da Europa. Frederico incentivou a imigração, especialmente de italianos, para atuar na sua fazenda. Casou-se na cidade de Petrópolis, em 1888, com Alice Le Coq de Oliveira, que passou a assinar o nome Alice Ferreira Lage (FERRAZ, 2016, p. 55).
 21. BARTHES, 1984, pp. 69-91.
 22. HARAZIM, 2014, p. 53.
 23. Ibid., p. 54.
 24. Id. Ibid.
 25. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 3 de abril de 2017.
 26. Entrevista de Sávio Horta concedida ao autor em 24 de maio de 2014.
 27. Créditos para Assis Horta podem ser vistos em sites especializados em cinema como o IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm1202950/>>. Acesso em 3 abr. 2018.

28. Em entrevista concedida ao autor em 28 de julho de 2016, Isnard Horta escreveu sobre o pai: “No Rio e em São Paulo, meu pai sempre ia ao cinema ou teatro. Lembro-me dele contar que em uma ocasião foi ao Rio com um dos meus irmãos e com amigos de Diamantina. Um desses amigos era negro. Compraram ingressos para o Teatro Municipal e lá chegando, o amigo negro foi barrado. Assis reclamou muito, juntamente com os companheiros. Como não obtiveram êxito, nenhum deles assistiu à peça, foram embora como protesto pelo impedimento e como solidariedade ao conterrâneo”.
29. Id. Ibid.
30. Id. Ibid.
31. HORTA, 2015, p. 94.
32. MAUAD, 2005, p. 152.
33. COSTA e BURGI, 2012.
34. *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, Cena 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).
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).
35. *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).
36. MUNTEAL; GRANDI, 2005.
37. COSTA; BURGI, 2012.
38. 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 a revista se tornasse a mais popular do país 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).
39. Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 3 de abril de 2017.
40. *Assis Horta – O Guardião da Memória*. Documentário (10'). Produção Nitro + Alicate, Belo Horizonte. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UPCMf-293i4> e <https://cargocollective.com/brunomagalhaes/following/all/brunomagalhaes/Assis-Horta-O-Guardiao-da-Memoria>. Acesso em 13 nov. 2021.
41. 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: <<https://www.historia-docinemasbrasil.com.br/tag/jorge-bodanzky/>>. Acesso em 4 nov. 2021.
42. *Photo Assis: o clique único de Assis Horta*. Documentário (24'). Direção Jorge Bodanzky. Realização: Instituto Moreira Salles, 2016. *Trailer* (1:50') disponível em: <<https://vimeo.com/189167711>>. Acesso 13 nov. 2021.
43. Entrevista de Jorge Bodanzky concedida ao autor em 28 de julho de 2015.

PIONEIRISMO E TALENTO RECONHECIDOS

1. Benício Whatley Dias (1914-1976), foi fotógrafo do IPHAN, professor de História da Arte da EBA-UFPe, bacharel em Direito, intelectual, colecionador de fotografias e artista pernambucano considerado singular representante da fotografia do movimento moderno recifense. Sua coleção com mais de 1.400 fotografias e muitos documentos, que registram sua atividade profissional entre 1960 e 1975, período em que trabalhou para o Instituto, foi doada pela família para a Fundação Joaquim Nabuco. Outra parte da coleção, que englobam 90 fotografias com temas urbanos, vistas, cotidiano da cidade e suas edificações (71 fotos de Recife e 9 fotos de Olinda) foi doada para o acervo da fototeca do IPHAN-PE (HAZIN; FLORÊNCIO, 2016 in GUIMARAENS, 2016, p. 37).
2. GUIMARAENS, 2016, p. 16.
3. COSTA, 2015, p. 259.
4. COSTA, Lucio. “Prefácio”, in: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 9.
5. 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).
6. FERRAZ, 2017, p. 15.
7. KOSSOY, 2012, p. 47.
8. *Ibid.*, p. 45-47.
9. Joaquim 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. Mais informações disponíveis em: <[223](http://

</div>
<div data-bbox=)

- fotoempauta.com.br/joaquim-paiva/>. Acessado em 20 mar. 2017; e “3x4 Rostos do trabalho”, in: *Jornal O Globo*. Segundo Caderno. Edição de 19 mar. 2017, p. 3.
10. BELÉM, Alexandre. “Perfil Assis Horta”, in: *Olhável*. Publicado em 1 jan. 2014. Disponível em: <<https://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/>>. Acesso em 23 nov. 2021.
 11. 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. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadPesDoc_4_Fotografia-Preservacao_m.pdf>. Acesso em 21 nov. 2021.
 12. José 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.
 13. 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’*.
 14. KASES, Leonardo. “A dignidade de trabalhadores eternizada em um retrato. Arquivo do mineiro Assis Horta, exposto em Brasília, mostra como a exigência da fotografia 3x4 na carteira de trabalho fez com que a população mais humilde descobrisse a arte”, in: *Jornal O Globo*, publicado em 07 de dezembro de 2013. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-dignidade-de-trabalhadores-eternizada-em-um-retrato-517422.html>>. Acesso em 25 jun. 2016.
 15. *Jornal O Estado de S. Paulo*. Capa do caderno *Cultura*. São Paulo, em 9 dez. 2013.
 16. 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. Mais informações em: fotoempauta.com.br.
 17. A 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.
 18. LACERDA, Vinícius. “Sobre memória e atualidade”, in: *O Tempo Magazine*. Publicado em 24 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/sobre-mem%C3%B3ria-e-atualidade-1.951571>>. Acesso em 17 out. 2021.
 19. Revista *ZUM*, n.7, 2014, p. 6.

[CADERNO DE IMAGENS]





[1] *Mariano Procópio Ferreira Lage*

Rio de Janeiro, c. década de 1860

Insley Pacheco

ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO (MAPRO)
JUIZ DE FORA (MG)



[2] *Frederico e Alice Ferreira Lage*

Rio de Janeiro, c. década de 1880

Guimarães

ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO (MAPRO)
JUIZ DE FORA (MG)



[3] *Família de operário*

Diamantina, c. década 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[4] **Navetas, turíbulos e cálices pertencentes à Igreja de Santa Cruz**

Chapada de Minas,
Minas Novas (MG), 1962

Assis Horta

ACERVO DO ACI/RJ
SÉRIE INVENTÁRIO/ASSIS HORTA
CAIXA MG 170, PASTA 3/01

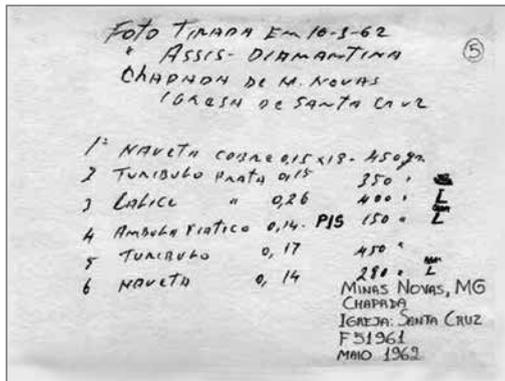


[5] **Verso com anotações sobre objetos pertencentes à Igreja de Santa Cruz**

Chapada de Minas,
Minas Novas (MG), 1962

Assis Horta

ACERVO DO ACI/RJ
SÉRIE INVENTÁRIO/ASSIS HORTA
CAIXA MG 170, PASTA 3/01



[6] **Fachada da Igreja de N. S. do Rosário**

Chapada de Minas,
Minas Novas (MG), 1949

Assis Horta

ACERVO DO ACI/RJ
SÉRIE INVENTÁRIO/ASSIS HORTA
CAIXA MG 170, PASTA 3/01





[7] **Estampa “Ressureição de Cristo”, do missal da Igreja de São Francisco de Assis**

Diamantina, c. 1938

Assis Horta

ACERVO DO ACI/RJ
SÉRIE INVENTÁRIO/ASSIS HORTA
CAIXA MG 170, PASTA 2/01

[8] **Verso da fotografia do missal “Ressureição de Cristo”**

Diamantina, c. 1938

Assis Horta

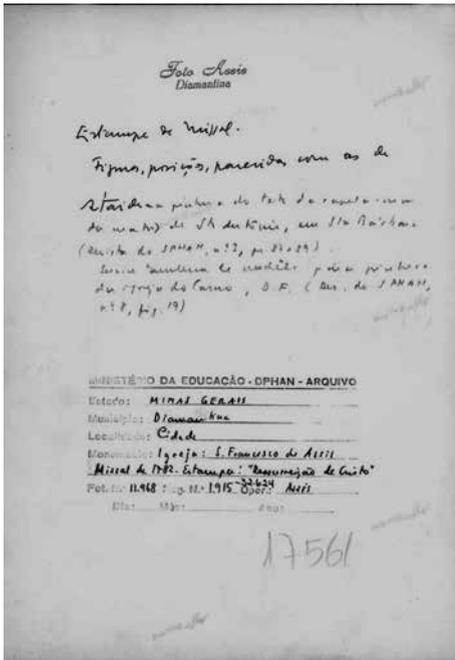
ACERVO DO ACI/RJ
SÉRIE INVENTÁRIO/ASSIS HORTA
CAIXA MG 170, PASTA 2/01

[9] **Interior do Mercado de Diamantina**

Diamantina, 1938

Erich Hess

ACERVO DO ACI/RJ
SÉRIE INVENTÁRIO/
ERICH HESS



[10] **Alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores**

Diamantina, 1938

Erich Hess

ACERVO DO ACI/RJ
SÉRIE INVENTÁRIO/
ERICH HESS





[11] **Garimpeiro**
(*Mineração no rio Paraúna*)

Diamantina, s/d.

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[12] **Vista**
(*Largo de Santo Antônio*)

Diamantina, c. década de 1930

Assis Horta

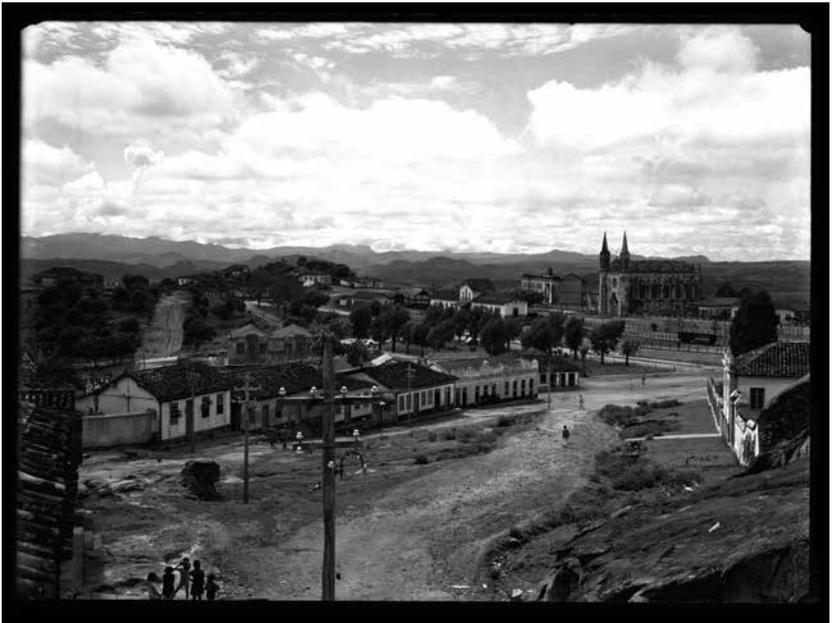
ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[13] **Vista**

Diamantina, c. década de 1930

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[14] *Panorâmica Diamantina 360°*

Diamantina, 1958

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[15] *Crianças*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[16] *Anjinho*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

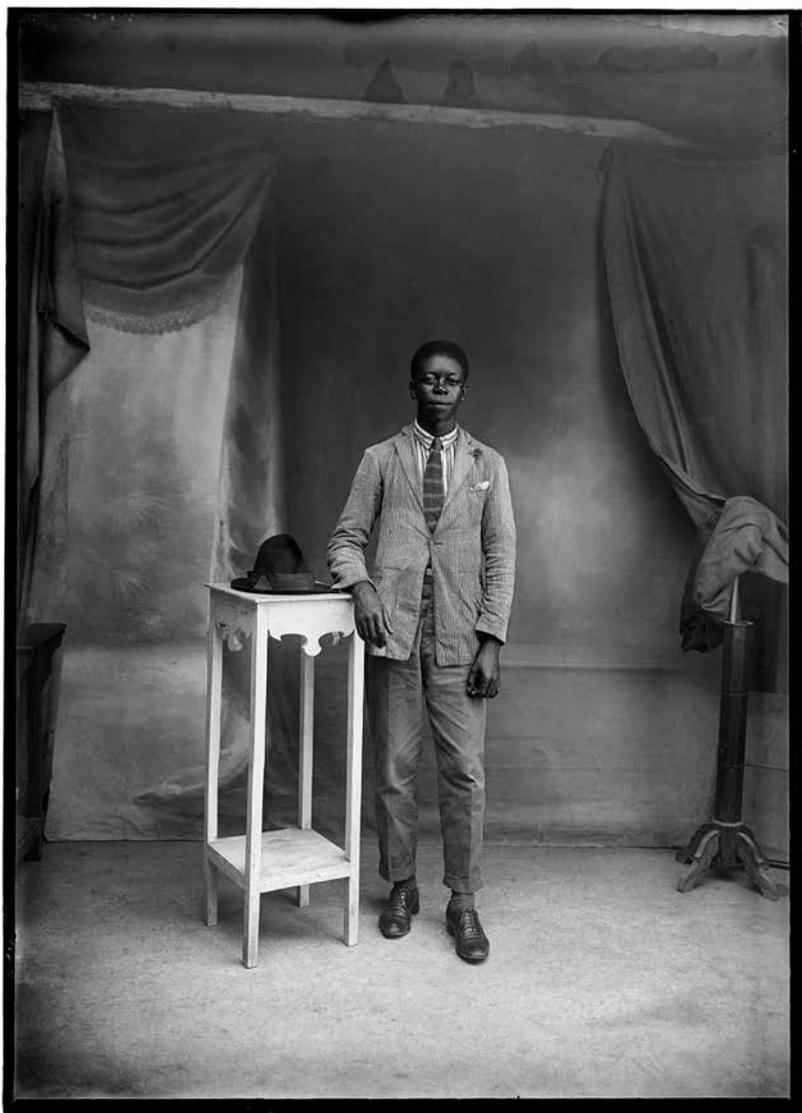


[17] **Filhos do garimpeiro do bairro da Palha**
(Dimas e seus irmãos)

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

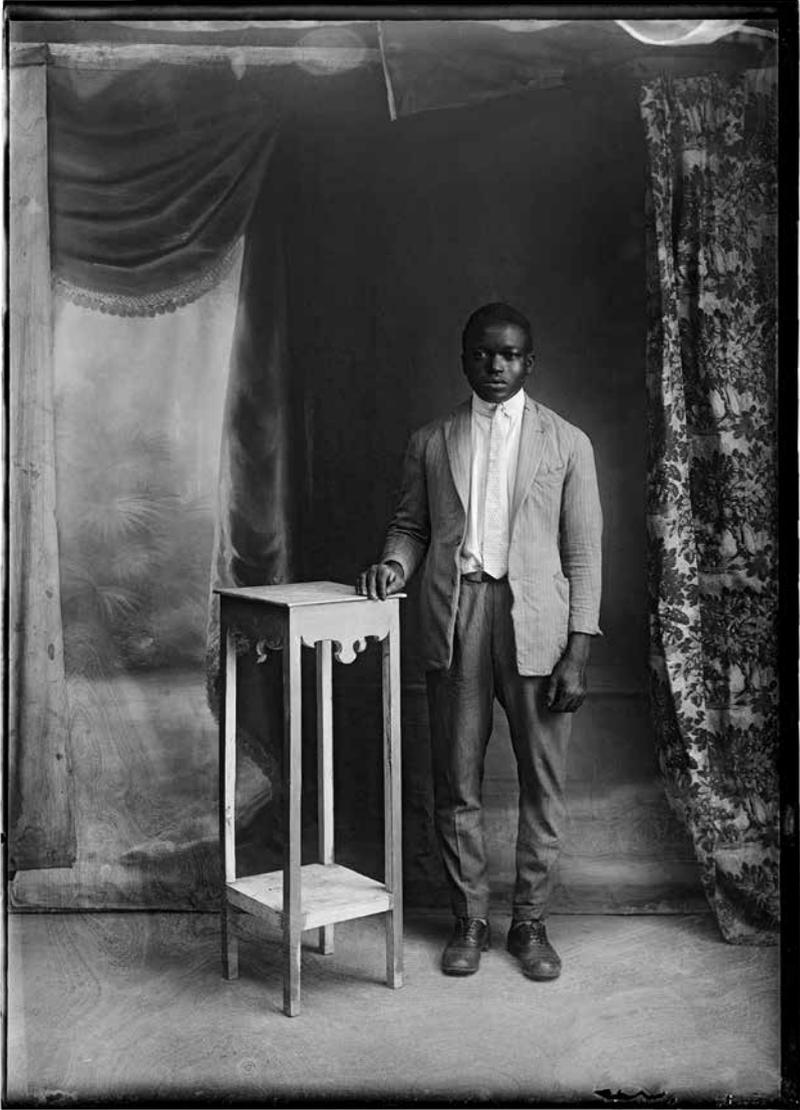


[18] *Homem*

Diamantina, c. década 1910

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[19] *Homem*

Diamantina, c. década 1910

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[20] *Homens*

Diamantina, c. década 1910

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[21] *Homens*

Diamantina, c. década 1910

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[22] *Mulher*

Diamantina, c. década 1920

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[23] *Grupo familiar*

Diamantina, c. década 1920

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[24] *Grupo familiar*

Diamantina, c. década 1920

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[25] *Filhos de operários*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[26] *Mineração no Rio Paraúna*

Diamantina, c. década de 1930

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[27] *Mineração no Rio Paraúna*

Diamantina,
c. década de 1930

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[28] *Garimpeiros na lavra*

Diamantina,
c. década de 1930

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[29] *Semana Santa*

Diamantina, s/d.

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

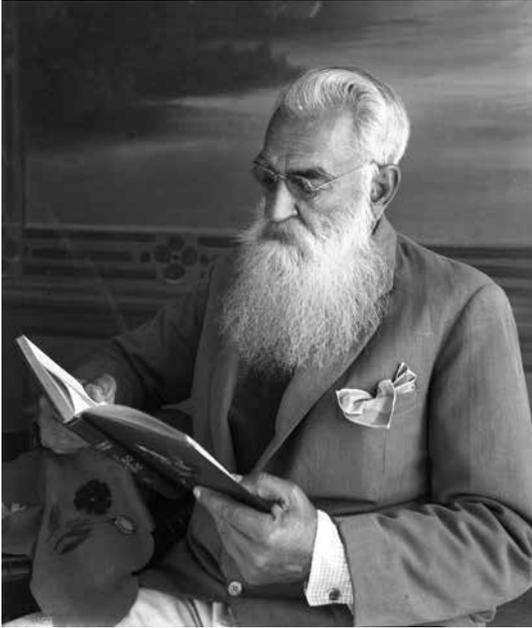
[30] *Irmã Eugênia e seu
irmão General Rabelo*

Diamantina, s/d.

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[31] **Mário Prado**

Diamantina, s/d.

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

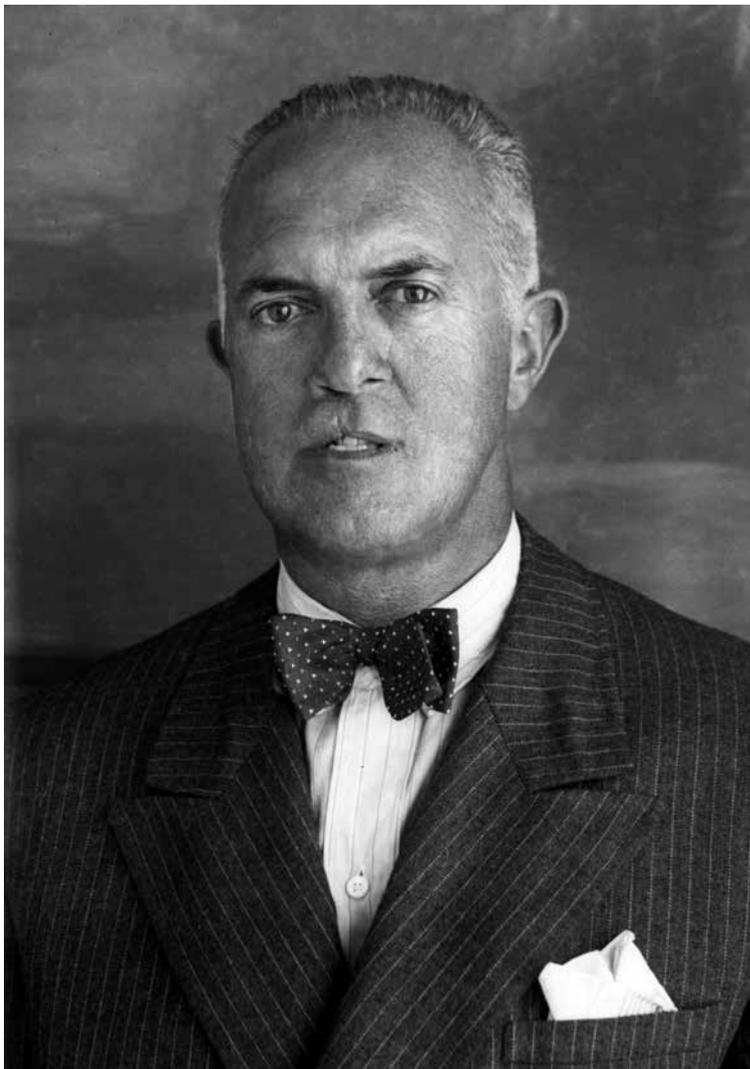
[32] **Juscelino Kubitschek**
inaugurando a
central telefônica

Diamantina, 1951

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[33] *Alberto da Veiga Guignard*

Diamantina, s/d.

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[34] *Assis Horta (à esquerda)*
e Chichico Alkmim

Diamantina, s/d.

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)

[35] *Montagem*
(Retratos funcionais)

Diamantina, s/d.

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)





[36] **Montagem**

Diamantina, s/d.

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)

[37] **Montagem**

(Retratos funcionais)

Diamantina, s/d.

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[38] *Casal*

Diamantina, s/d.

Chichico Alkmim

COLEÇÃO CHICHICO ALKMIM
INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[39] *Casal*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



- [40] **Montagem**
6 fotografias 3x4
Diamantina, 1943
Assis Horta
ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

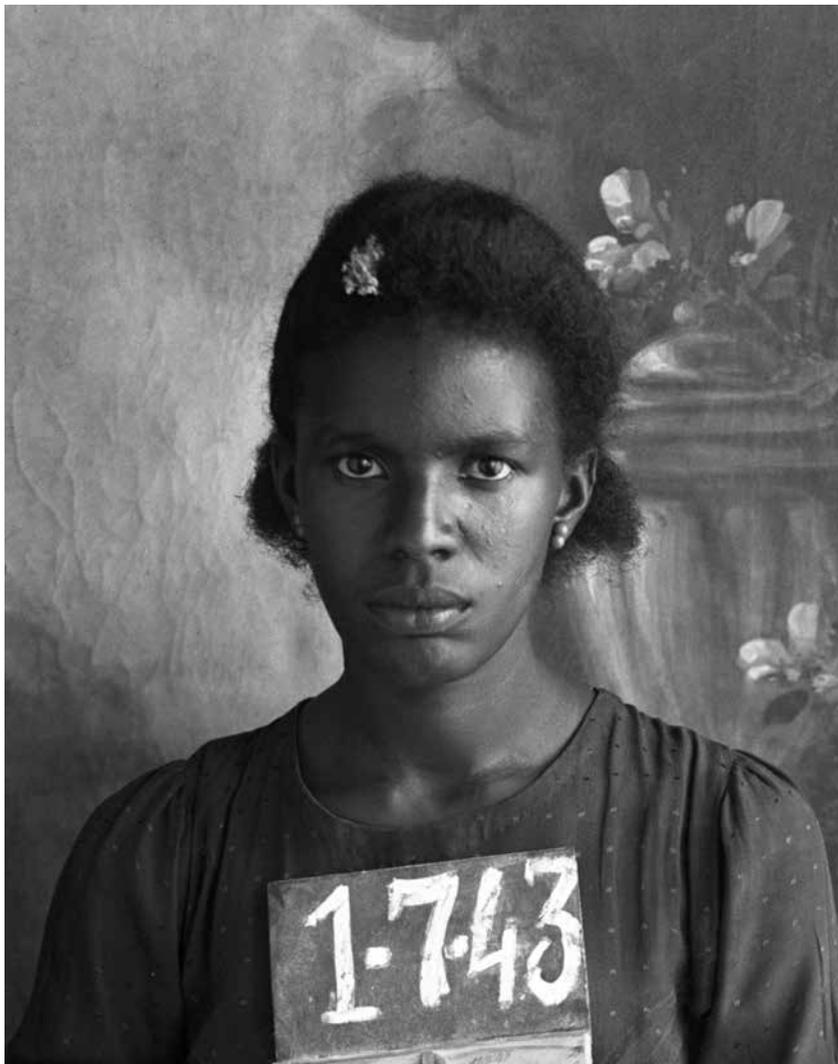
- [41] **Soldado**
Fotografia 3x4
Diamantina,
c. década de 1930
Assis Horta
ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

- [42] **Homem**
Fotografia 3x4
Diamantina,
c. década de 1930
Assis Horta
ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

- [43] **Operário**
Fotografia 3x4
Diamantina, 1943
Assis Horta
ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

- [44] **Operária**
Fotografia 3x4
Diamantina, 1943
Assis Horta
ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[45] *Operária. Fotografia 3x4*

Diamantina, 1943

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[46] *Assis Horta (à esquerda) e seu assistente no Photo Assis*

Diamantina, 1936

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[47] *Casal*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

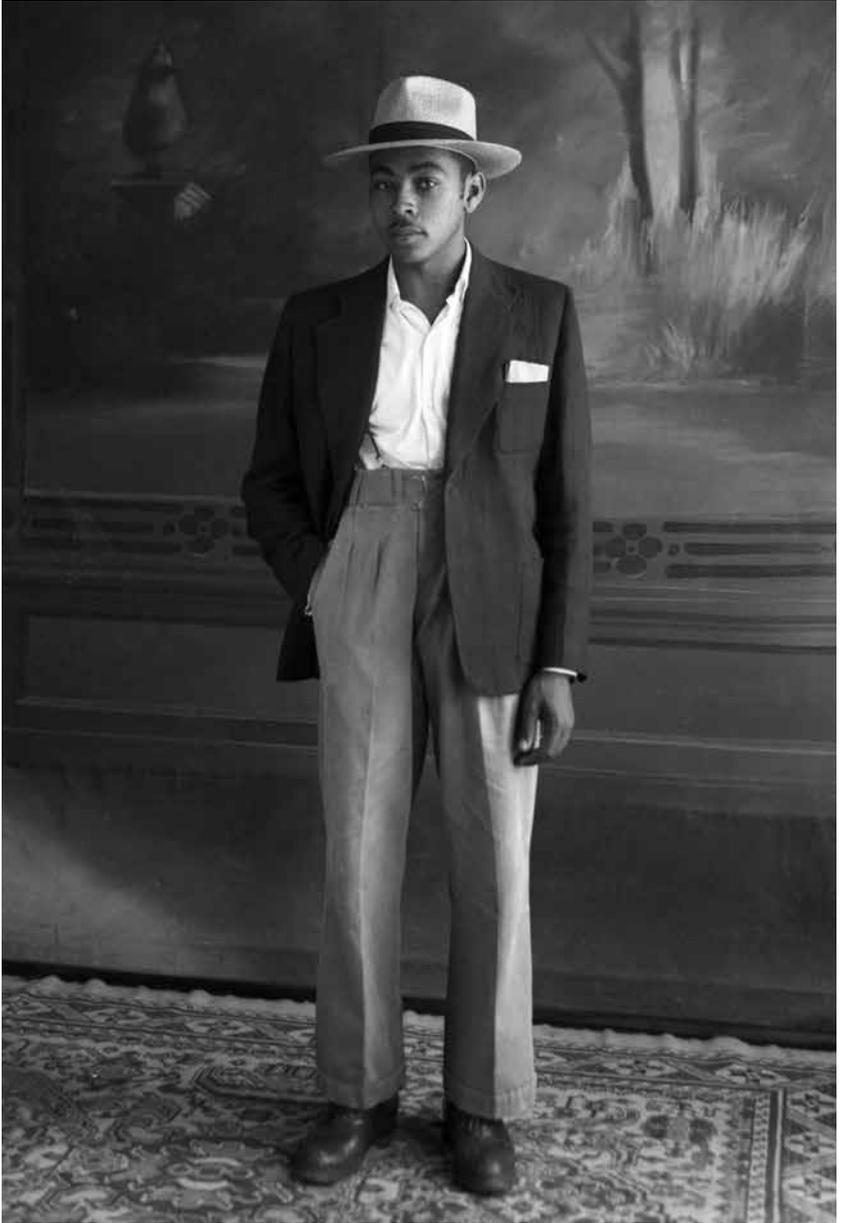
ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[48] *Operário*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[49] *Príncipe*

Diamantina,
c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[50] *Menino com gorro*

Diamantina,
c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[51] *Menina de laço*

Diamantina,
c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[52] *Menina-boneca*

Diamantina,
c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[53] *Mãe e filho*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[54] *Primeira comunhão*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[55] *Moça*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[56] *Moça*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[57] *Operária*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[58] *Operária sorrindo*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[59] *Soldado*

Diamantina, c. década de 1930

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[60] *Operária*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[61] *Operário e sua família*

Diamantina, c. década de 1930

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[62] *Professor de ginástica*

Diamantina, c. década de 1930

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[63] *Rabo-mole* (figura popular)

Diamantina, 1950

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[64] *Jacinto* (figura popular)

Diamantina, 1950

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[65] *Casamento de Assis Horta e Maria da Conceição Monteiro Horta*

Diamantina, 1942

Chichico Alkmim

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)



[66] *Casamento de operário*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA

BELO HORIZONTE (MG)



[67] *Amigos (ou irmãos)*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[68] *Amigos (ou irmãos)*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)







[69] *Casal*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[70] *Operário*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)





[71] *Operário*

Diamantina, c. década de 1940

Assis Horta

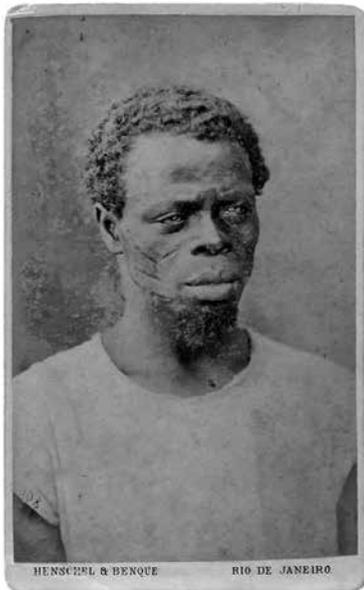
ACERVO ASSIS HORTA
BELO HORIZONTE (MG)

[72] *D. Pedro II*

Paris (França), c. 1899

Walery

ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPRIO (MAPRO)
JUIZ DE FORA (MG)



[73, 74 e 75]

Typos do Rio

Rio de Janeiro, 1860-1870

Henschel & Benque

(Photographia Allemã)

ACERVO DO MUSEU

MARIANO PROCÓPRIO (MAPRO)

JUIZ DE FORA (MG)

[76 e 77]

Typos da Bahia

Rio de Janeiro, 1860-1870

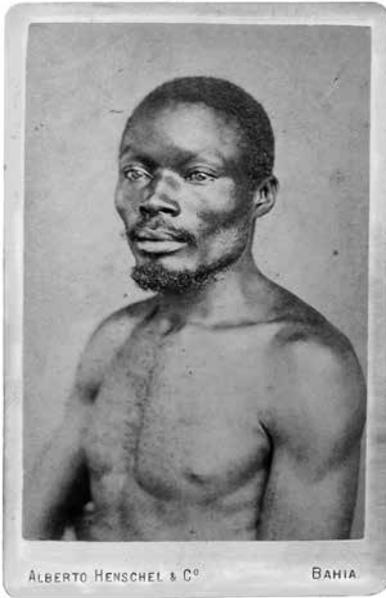
Henschel & Benque

(Photographia Allemã)

ACERVO DO MUSEU

MARIANO PROCÓPRIO (MAPRO)

JUIZ DE FORA (MG)



[78] *Escrava doméstica*

Salvador (BA), c. 1870

João Goston

ACERVO DO INSTITUTO
MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[79] *Negra da Bahia*

Bahia, c. 1885

Marc Ferrez

COLEÇÃO GILBERTO FERREZ
ACERVO DO INSTITUTO
MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)

[80] *Negra da Bahia e
mulher Botocudo*

Bahia, c. 1876

Marc Ferrez

COLEÇÃO GILBERTO FERREZ
ACERVO DO INSTITUTO
MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)





[81] *Mulher negra com criança às costas
e cesto de bananas na cabeça*

Salvador (BA), c. 1884

Marc Ferrez

COLEÇÃO GILBERTO FERREZ
ACERVO DO INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS)
RIO DE JANEIRO (RJ)



[82] **Assis Horta**

Vernissage da exposição Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT

Ouro Preto, 2013

Celso Luiz Alves

ACERVO DO FOTÓGRAFO / OURO PRETO (MG)

FOTOGRAFIAS

Acervo Assis Horta – Belo Horizonte (MG)

3, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70 e 71.

Acervo do IPHAN (ACI/RJ)

4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10.

Acervo Museu Mariano Procópio (MAPRO) – Juiz de Fora (MG)

1, 2, 72, 73, 74, 75, 76 e 77.

Instituto Moreira Salles (IMS)

18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 34, 35, 36, 37, 38, 78, 79, 80 e 81.

Celso Luiz Alves – Ouro Preto (MG)

82.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Chico. *O estúdio fotográfico Chico Albuquerque: Retrato, publicidade, indústria, arquitetura e documentação urbana (1947-1975)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles (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”, in: *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.
- _____. *Portaria nº 3 – Fotografias de obras de valor artístico e histórico*. Arquivo da Superintendência do IPHAN na Bahia. MEC, 1948.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. “A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na *Revista Brasileira de Geografia* e outras ‘visões iconográficas’ do Brasil moderno”, in: *Anais do Museu Paulista*, v. 13. n. 2. jul.-dez. 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/tQVGMhfCrTYDxBQX44ZjYf/abstract/?lang=pt>>. Acesso em 25 nov. 2021.
- ARRUDA, Rogério. “Cultura fotográfica e itinerância em Minas Gerais no século XIX”, in *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.
- BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. “Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte. O Gabinete fotográfico da Comissão Construtora da Nova capital (1894-1897)”, in: *Varia História*, n. 30, 2003. Disponível em: <<http://www.variahistoria.org/issues>> Acesso em 05 jan. 2017.
- BELÉM, Alexandre. “Perfil Assis Horta”, in: *Olhavê*. Publicado em 1 jan. 2014. Disponível em: <<https://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/>>. Acesso em 23 nov. 2021.
- 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, pp. 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, pp. 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, n. 35, jan./jun. de 2006, pp. 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, n. 26, pp. 31-39. Jun. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a04n26.pdf>>. Acesso em 21 out 2021.
- BRAGA, Vanuza Moreira. “Viagens ao passado: os intelectuais e a sacralização de Ouro Preto”, in: *Revista Mosaico*. Vol. 2, n.3. Rio de Janeiro: PPHPBC – FGV, 2010. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/6278/61923>>. Acesso em 08 nov. 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. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20303-2-janeiro-1946-327737-norma-pe.html>>. Acesso em 16 out. 2021.
- BRASIL. *Decreto n.º 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>>. Acesso em 16 out. 2021.
- BRANDÃO, Cláudio de São Plácido. *Reflexões sobre o ato fotográfico como representação social moderna*. (Tese de Doutorado). PPG Design – PUC Rio, 2012. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=21126@1>>. Acesso em 14 out. 2021.
- BRASIL, Luísa Kuhl. *O retrato como artefato: relações entre fotografia e cultura material*. PPG/PUCRS/CNPq, 2012. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-38_O_retrato_como_artefato.pdf>. Acesso em 16 out. 2021.
- 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.
- 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. 1-2, pp. 303-313, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/59602>>. Acesso 16 out. 2021.
- CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como este serão seus para sempre: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. Departamento de História da FA-FICH/UFMG (Dissertação de Mestrado), 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-7PCJBG/1/disserta__o_luana_campos_ufmg_2008.pdf>. Acesso em 14 out. 2021.
- 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”, in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Volume/Número/Paginação/Ano: n. 27, 1988, p. 110-123. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001031103>>. Acesso 16 out. 2021.
- 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. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/KwBpXZjhjZyQwcTqC6z4xWg/?lang=pt>>. Acesso em 16 out. 2021.

- CHUVA, Márcia. “Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e Civilizado”, in: *TOPOI*, v. 4, n. 7, 2003, pp. 313-333. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/dr37BbmDb4gnVqwYbtHpLF/>>. Acesso em 16 out. 2021.
- 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, pp. 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. Disponível em: <<https://doaj.org/article/958b4c4ad5334810be2e53c189805f9b>>. Acesso em 16 out. 2021.
- COLI, Jorge. “A fotografia, o tempo e a morte”, in: *Revista Studium*, n.37, 2015. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/37/07/index.html>> Acesso em 21 out 2021.
- . *Como estudar a arte brasileira do séc. XIX*. São Paulo: Edit. Senac, 2005.
- . *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COSTA, Eduardo Augusto. *Arquivo, poder, memória: Herman Hugo Graeser e o Arquivo Fotográfico do IPHAN*. (Tese de Doutorado) IFCH Unicamp. 2015. Disponível em: <<https://bv.fapesp.br/pt/publicacao/137263/arquivo-poder-memoria-herman-hugo-graeser-e-o-arquivo-f/>>. Acesso em 14 out. 2021.
- COSTA, Lucio. “Prefácio”, in: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 9.
- 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.
- DE DUVE, T.; MOREIRA, J. (2009). “A arte diante do mal radical”, in: *ARS* (São Paulo), 7(13), 64-87. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202009000100005>>. Acesso em 16 out. 2021.
- DERENTHAL, Ludger; JR, Samuel Titan (orgs.). *Modernidades Fotográficas*. José Mederios, 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: Papirus, 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.
- . “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 16 out. 2021.
- 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.
- FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, UFJF, Juiz de Fora (MG), 2016.

- FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen; ROSSI, Elvio Antônio; KAMPMANN, Helen Bertolletti; 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.
- FERREIRA, Manoel Rodrigues. *A evolução do sistema eleitoral brasileiro*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1054>>. Acesso 22 nov. 2021.
- 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.
- 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).
- 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. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_6ef745a10e1e8926d652a2d027023398>. Acesso em 12 ago. 2021.
- 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, pp. 30-32.
- 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 trabalho*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- GOMES, Flávio dos Santos. “Agassiz e as ‘raças puras’ africanas na cidade atlântica”, in: MACHADO, M. Helena P. T.; HUBER, Sasha (org.). *Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010.
- GOMES, Laurentino. *Escravidão: da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil*. Vol. 2, 1ª Ed. - Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.
- 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. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-15062010-094114/>>. Acesso em 12 set. 2021.
- 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.
- 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.
- 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, pp. 32-55, 2014.

- HEFFNER, Hernani. “Vagas impressões de um objeto fantasmático”. *Aula 1 – Curso de História do documentário Brasileiro - UFF*. 2006, pp. 15-23. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/283108817/Vagas-Impressoes-de-Um-Objeto-Fantasmatico-Hernani-Heffner>>. Acesso em 16 out. 2021.
- HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo T.; LISSOVSKY, Maurício. *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo. “Fotografia – o automático e o longo processo de modernidade Arte Brasileira Contemporânea”, in: *Cadernos de textos 3. Sete ensaios sobre o modernismo*, pp. 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. São Paulo: Edições Melhoramentos. 1959.
- HIRSZMAN, Maria Lafayette Aureliano. *Entre o tipo e o sujeito: os retratos de escravos de Cristiano Jr.* (Dissertação de Mestrado) Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-13032013-114903/>>. Acesso em 20 ago. 2021.
- 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.
- JARDIM, Luiz. “A pintura decorativa em algumas igrejas de Minas”, in: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 3, 1939, p. 63-102. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat03_m.pdf>. Acesso em 1 out. 2021.
- KASES, Leonardo. “Dignidade eternizada em um retrato”, in: *O Globo. Caderno Prosa & Verso*, p. 6. Rio de Janeiro. Edição do dia 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, pp. 97-115, 2006.
- KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. SP: 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: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/15/04.html?studium=2.html>>. Acesso em 17 out. 2021.
- _____. “No estúdio fotográfico, o rito da pose. Brasil, segunda metade do século XIX”. *Revista Ágora*, n.5, 2007. Disponível em: <www.ufes.br/ppghis/agora>. Acesso em 25 mar. 2013.

- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- LACERDA, Vinícius. “Sobre memória e atualidade”, in: *O Tempo Magazine*. Publicado em 24 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/sobre-mem%C3%B3ria-e-atualidade-1.951571>>. Acesso em 17 out. 2021.
- 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. Disponível em: <<https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/145482/militao-augusto-de-azevedo-um-olhar-sobre-a-heterogeneidade>>. Acesso 20 set. 2021.
- _____. “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: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/1.htm?main=index.html>>. Acesso em 20 set. 2021.
- _____. “Os múltiplos olhares de Christiano Júnior”, in: Revista *Studium*, n. 10, 2002. Instituto de Artes da Unicamp. Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/10/6.html>>. Acesso em 12 set 2021.
- LEMOS, A. C. Carlos. “Ambientação ilusória”. In: MOURA, Carlos E. M. de (org.); AMARAL, A. Aracy; LEMOS, A. C. Carlos; BERNADET, Jean-claude. *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, pp. 49-64.
- 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. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadPesDoc_4_FotografiaPreservacao_m.pdf>. Acesso em 15 out. 2021.
- 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.
- LOPES, Marcos Felipe de Brum. *Mauro Baldi: Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX*. (Tese de Doutorado) PPGH UFF, 2013. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1619.pdf>>. Acesso em 20 set. 2021.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.
- MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha (org.). *Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010.
- MARINHO, Teresinha. “Entrevista com Erich Joachim Hess”, in: GRIECCO (Org.), 2013, pp. 49-128.
- MARTINS, Marcos Lobato. “A crise dos negócios do diamante e as respostas dos homens de fortuna no Alto Jequitinhonha, décadas de 1870-1890”, in: Revista *Estudos Econômicos*, USP, v. 38, n. 3, 2008, pp. 611-638. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ee/a/mv33Z39Lqhy7ksPCYkxGfXM/>>. Acesso em 17 set. 2021.
- _____. “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”, in: *Seminário Diamantina*, Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional (CEDEPLAR) da Faculdade de Ciências Econômicas (FACE), UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2008/D08A104.pdf>. Acesso em 15 out. 2021.

- MARZON, Izabel Andrade. “Liberalismo e escravidão no Brasil”, in: Revista *USP*, n. 17, pp. 102-113, 1993.
- MAUAD, Ana Maria. “As fronteiras da cor: imagem e representação social da sociedade escravista imperial”, in: *Locus Revista de História – UFJF*, v. 6, n. 2, pp. 83-98, Juiz de Fora, 2000. Disponível em: <https://redib.org/Record/oai_articulo2447714-fronteiras-da-cor-imagem-e-representacao-social-na-sociedade-escravista-imperial>. Acesso em 14 out. 2021.
- _____. “Através da imagem: fotografia e história – interfaces”, in: Revista *Tempo*, v. 8, n. 2, pp. 73-98, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/esn1s1>>. Acesso em 14 out. 2021.
- _____. “Como nascem as imagens? Um estudo de história visual”, in: *História: Questões & Debates*. Curitiba, n. 61, pp. 105-132, jul./dez. 2014a. Editora UFPR. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/viewFile/39008/23769>>. Acesso em 14 out. 2021.
- _____. “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: <<https://hosting.iar.unicamp.br/studium/15/01.html?studium=2.html>>. Acesso em 14 out. 2021.
- _____. “Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)”, in: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, p. 43-75 – 2005 Disponível em: <<https://www.scielo.br/bj/rbh/a/KxQrDnzxDFtJj5xXxkgrCfS/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso 20 nov. 2016.
- _____. “Imagens de passagem: Fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950”. Trabalho apresentado na mesa-redonda: Religião, Imagem e Representação. *VIII encontro regional da ANPUH*, 2014b. Disponível em <<https://historiografiadaimagem.blogspot.com/2014/05/imagens-de-passagem-fotografia-e-os.html>>. Acesso em 01 set. 2021.
- _____. “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*, v. 10, n. 2, 2015. Disponível em: <<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1072>>. Acesso em 14 out. 2021.
- _____. “Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX”, in: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1. p. 133-174, jan.-jun, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142005000100005>>. Acesso em 22 out. 2021.
- _____. “O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual”, in: *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 16, pp. 33-50. 2008a. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1495>>. Acesso 12 set. 2021.
- _____. *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, pp. 169-193, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/3928/5178>>. Acesso em 26 set. 2021.
- MEC. *Portaria n. 3. Fotografias de obras de valor artístico e histórico*. Rio de Janeiro/DF, 1948.
- MENEZES, Lucas Mendes. *Entre apertadores de botão e aficionados: prática fotográfica amadora em Belo Horizonte (1951-1966)*. (Dissertação de Mestrado) PPGH UFF, 2013. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/16712>>. Acesso em 14 out. 2021.
- 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. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>>. Acesso em 14 set. 2014.
- 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>>. Acesso em 08 jul. 2021.
- 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: <<https://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/>>. Acesso em 23 ago. 2021.
- PANOFKY, 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, pp. 47-65.
- PANOFKY, 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.
- PESSOA, José (Org.). “Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento – DET da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN, 1949”, in: *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, pp. 86-89.
- 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. Disponível em: <<https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/285>>. Acesso em 02 jul 2021.
- _____. “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://anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/raquel_pifano.pdf>. Acesso em 08 jul. 2021.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: A utopia da Cidade Disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; MORAIS, Isabelle Freire de. “A encenação no retrato fotográfico: do ‘isto existiu’ ao ‘isto foi encenado’”, in: *XXIII Encontro anual Compós – Universidade Federal do Pará*. 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/50085>>. Acesso em 16 out. 2021.
- RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições*. São Paulo: EDUSP, 1980. 2v.
- ROSSI, Paulo José. *August Sander e Homens do século XX: a realidade construída*. (Dissertação de Mestrado) PPG Sociologia USP, 2009.
- ROSSI, Paulo José. *August Sander e Homens do século XX: a realidade construída*. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://teses.usp>>

- br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28042010-095602/pt-br.php>. Acesso em 20 set. 2021.
- ROUILLE, 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”, in: *Jornal O Globo*. Segundo Caderno. Edição de 3 jan. 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)”, in: *Revista Zum* n. 3, 2012, pp. 164-173.
- 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. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUBD-A9F-QDH>>. Acesso em 14 out. 2021.
- _____. “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 out. 2021.
- 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. Disponível em: <<https://estudioshistoricos.org/edicion9/eh0911.pdf>>. Acesso em 16 out. 2021.
- SEBASTIÃO, Walter. “A cara do Brasil. Exposição em Ouro Preto revela os primórdios da fotografia de trabalhadores em Minas Gerais. Mostra reúne imagens feitas por Assis Horta para documentos e retratos de famílias”, in: *Jornal Estado de Minas*, 1º de maio de 2013, capa do caderno *EM Cultura*.
- 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 Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, 2002, pp. 128-137. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf>. Acesso em 26 set. 2021.
- 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, 2007a. Disponível em: <<https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/724>>. Acesso em 16 out. 2021.
- _____. “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, 2007b. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%204.pdf>>. Acesso em 14 out. 2021.
- _____. “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 de doutorado) IFCH-UNICAMP, p. 78-87. Disponível em: <<https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/77011/>>. Acesso em 09 jun. 2021.
- 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, pp. 271-294. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%2020.pdf>>. Acesso em 5 jul. 2021.
- 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, pp. 63-79)

- 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. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 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, pp. 205-221, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3161>>. Acesso em 14 out. 2021.
- 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 Histórico e Artístico Nacional – Fotografia*. Rio de Janeiro, n. 27, pp. 7-15, 1998. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat27.pdf>>. Acesso em 14 out. 2021
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Álbum da Estrada União Indústria*. Rio de Janeiro: Quadratum 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: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 691-704, 2001. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702001000600007>>. Acesso em 15 abr. 2021.
- VIANA, Márcio Túlio. “A reforma sindical, entre o consenso e o dissenso”, in: *Revista da Faculdade de Direito UFPR*, v. 40, n. 0, pp. 69-85, 2004. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/direito/article/view/1734/1434>>. Acesso em 5 out. 2021.
- 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: <<https://hosting.iar.unicamp.br/studium/31/3.html>>. Acesso em 16 jun. 2016.
- VAILATI, Luiz Lima. “As fotografias de ‘anjos’ no Brasil do século XIX”, in: *Estudos de Cultura Material. Anais do Museu Paulista*. São Paulo. V. 14, n. 2, pp. 51-71, jul.-dez., 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000200003>>. Acesso 14 out. 2021.
- 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 (1922-1965). Temas e debates 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

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.

DOCUMENTÁRIOS, VÍDEOS E REPORTAGENS

Assis Horta – O Guardião da Memória. Documentário (10'). Produção Nitro + Alicate, Belo Horizonte. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UPCMf-293i4> e <https://cargocollective.com/brunomagalhaes/following/all/brunomagalhaes/Assis-Horta-O-Guardiao-da-Memoria>. Acesso em 13 nov. 2021.

Curador e artista comentam exposição fotográfica em cartaz no Palácio do Planalto. Teaser da mostra “Assis Horta: A Democratização do Retrato Fotográfico através da CLT” (2:15). Palácio do Planalto, Brasília, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/77774916>. Acesso em 13 nov. 2021.

Exposição em Ouro Preto (MG) reconta história da CLT em fotos. Reportagem (2:15'), TV Globo - MG. Exibição em 30 abr. 2013. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/2549693/>. Acesso 13 nov. 2021.

Quem foi Chichico Alkmim. Vídeo (4:05). Depoimentos sobre a vida e a obra do fotógrafo Chichico Alkmim. Exibição na exposição “Chichico Alkmim, fotógrafo”, no Instituto Moreira Salles (IMS), 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xqLvyEO3Yj-Q&t=139s>. Acesso em 13 nov. 2021.

Photo Assis: o clique único de Assis Horta. Documentário (24'). Direção Jorge Bodanzky. Realização: Instituto Moreira Salles, 2016. *Trailer* (1:50') disponível em: <https://vimeo.com/189167711>. Acesso 13 nov. 2021.

Plano Geral 840. “Entrevista com os diretores Gustavo Nolasco e Bruno Magalhães do documentário ‘Assis Horta – O Guardião da Memória’”. Programa de televisão (5:02'), exibição em 26 out. 2013. Disponível em <https://vimeo.com/77774916>. Acesso em 13 nov. 2021.

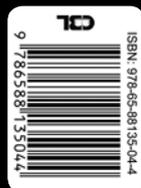
Projeto Moradores/Diamantina. Curta (7:32), Alicate, Belo Horizonte, 2013. Disponível em <http://vimeo.com/74720465>. Acesso 13 nov. 2021.

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos autorais e de imagem neste livro. O autor agradece qualquer informação que possa corrigir ou completar as informações relativas à autoria ou titularidade que estejam incorretos nesta edição, e se compromete em incluí-los nas futuras reimpressões.

FONTES Source Serif Pro e Work Sans
PAPEL Pólen 80g/m² e Couché 150 g/m²
IMPRESSÃO Gráfica Juizforana



Cleber Soares é designer pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Artes, Cultura e Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design (IAD-UFJF), e especialista em Ensino de Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).



Assis Horta é reconhecido como um dos mais importantes fotógrafos da fase inicial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Seu levantamento fotográfico primoroso, feito no final da década de 1930, serviu de base para instruir o processo de tombamento de Diamantina, em 1938, e para que a cidade recebesse, em 1999, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade.

Além do pioneiro trabalho como “fotógrafo do Patrimônio”, Horta também vem ganhando destaque na história da fotografia brasileira graças aos seus retratos de negros e mestiços. Feitos no estúdio Photo Assis, as fotografias, nos moldes dos tradicionais *cartes de visite*, vêm sendo cada vez mais valorizadas por evidenciarem uma camada da população pouco representada no Brasil até os anos 1940. A divulgação dessas imagens veio contribuir para diminuir a lacuna ainda hoje existente em coleções fotográficas particulares e em acervos nos museus brasileiros, onde fotos sociais de negros, das primeiras décadas do século XX, são raridade.

Foi sob as lentes do fotógrafo mineiro, e graças à Lei da CLT e aos retratos 3x4 exigidos para as carteiras de trabalho, que a partir de 1943, trabalhadores pobres, suas famílias e amigos, realizaram o sonho de serem eternizados em dignos retratos.