

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS Mestrado em Estudos de Linguagens

Narjara Rodrigues Pimenta

ASSIS HORTA - Retratos de Família

Belo Horizonte (MG)

2020

Narjara Rodrigues Pimenta

ASSIS HORTA - Retratos de Família

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Tecnologias e Processos Discursivos – Linha IV

Orientador: Prof. Dr. Roniere Silva Menezes

Pimenta, Narjara Rodrigues.

P644a Assis Horta : retratos de família / Narjara Rodrigues Pimenta. – 2020.

156 f.: il.

Orientador: Roniere Silva Menezes

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2020.

Bibliografia.

1. Horta, Assis, 1918-2018. 2. Fotografia. 3. Tradução e interpretação. 4. Literatura. 5. Estado Novo (1937-1945). I. Menezes, Roniere Silva. II. Título.

CDD: 770.981

Narjara Rodrigues Pimenta

ASSIS HORTA - Retratos de Família

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 06 de novembro de 2020, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Roniere da Silva Menezes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG (Orientador)
Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes
Centro Federal de Educação Tecnológica de minas Gerais – CEFET/MG
Profa. Dra. Joelma Rezende Xavier
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG
Profa. Dra. Ana Lígia Leite e Aguiar
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Aos meus amados pais, **Lourdes** e **Mário** (em memória), pela rede de amor que teceram ao meu redor.

À minha querida irmã **Uiara**, suas filhas, **Clara** e **Maria**, e ao meu amigo **Rodrigo** por fazerem parte desta rede.

A **Vagner**, por se juntar a nós e fazer eu me sentir incrível.

AGRADECIMENTOS

Gratidão a todos que de uma maneira ou de outra contribuíram com essa pesquisa. Agradeço primeiramente ao meu orientador, professor Roniere da Silva Menezes, pela confiança, pelo incentivo e pela dedicação dispensados a essa pesquisa. Foi a partir de suas ponderações que pude refletir sobre as várias possibilidades que se apresentavam e escolher o melhor caminho a seguir.

Gratidão aos professores Luiz Carlos Gonçalves Lopes e Joelma Rezende Xavier, que, ao participarem da banca de qualificação, me ajudaram enormemente a situar de forma mais objetiva os retratos produzidos por Assis Horta, indicando leituras essenciais para que isso fosse feito. Suas sugestões de ajustes e incentivo para a continuidade da pesquisa foram muito importantes para que eu pudesse continuar.

Gratidão a todos os professores do Programa de Pós - Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais que generosamente nos ofereceram – a todos – outras perspectivas acerca das conexões existentes entre arte, linguagem, história e edição. Foi um privilégio conviver com cada um dos senhores.

Agradeço também aos funcionários e colaboradores do Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ) por disponibilizarem as fotografias de Horta produzidas para o acervo-arquivo do SPHAN. Agradeço ao designer e curador Guilherme Horta pela iniciativa de ter dado visibilidade ao acervo de Assis Horta. Sem a exposição *Assis Horta: retratos*, certamente esta pesquisa seria outra. Agradeço ao pesquisador da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Cleber Soares da Silva, pelo excelente trabalho de levantamento histórico e bibliográfico, sem o qual esta pesquisa levaria mais tempo para ser realizada.

Agradeço, por fim e mais uma vez, a minha família, a quem dedico este trabalho. Sem o incentivo deles, eu não teria conseguido. Gratidão.

RESUMO

Este trabalho centra-se na análise de retratos de família produzidos em estúdio e em atividades de itinerância pelo fotógrafo diamantinense Assis Horta no período do Estado Novo (1937-1945). A dissertação traz elementos relativos à política cultural empreendida pelo governo Vargas e centra-se em estudos realizados sob a ótica da tradução e da diferença cultural, conceitos apresentados e explorados por Jacques Derrida, Homi K. Bhabha, Evando Nascimento, entre outros. O filósofo pós-colonial Homi Bhabha sugere, em uma série de artigos reunidos no volume O Local da Cultura (2007), que a estrutura sociocultural pode ser lida como são lidas as palavras e, as diversas culturas podem ser vistas como textos interdisciplinares, portanto, "traduzíveis" de um contexto para outro. Esse processo de adequação de narrativas culturais gera outros textos discursivos que podem ser analisados a partir de produtos como os retratos fotográficos. Nas imagens, aspectos relativos a cenário, pose, gestualidade corporal, vestuário, entre outros, deixam entrever composições plásticas e sociais que, a um só tempo, se contestam e se acomodam. Dessa forma, registros fotográficos de pessoas comuns feitos no início do século XX por Assis Horta, tornam-se relevantes para uma melhor compreensão do espaço sócio-político-cultural brasileiro da época.

PALAVRAS-CHAVE: Assis Horta. Fotografia. Tradução cultural. Diferença cultural. Estado Novo.

ABSTRACT

This work centers itself on the analysis of family portraits produced in the studio and roaming activities by the photographer from Diamantina, Assis Horta, during the New State period (1937-1945). The dissertation brings elements related to the cultural policy undertaken by the Vargas government and centers itself on studies carried out from the perspective of translation and cultural difference, concepts presented and explored by Jacques Derrida, Homi K. Bhabha, Evando Nascimento, among others. The post-colonial philosopher Homi Bhabha suggests, in a series of articles gathered in the volume The Location of Culture (2007), that the socio-cultural structure can be read as words are read, and the diverse cultures can be seen as interdisciplinary texts, therefore, "translatable" from one context to another. This process of cultural narratives adequacy generates other discursive texts that can be analyzed using products such as photographic portraits. In the images, aspects related to scenery, pose, body gestures, clothing, etc., reveal plastic and social compositions that, at the same time, challenge and accommodate themselves. That way, photographic records of ordinary people made in the early twentieth century by Assis Horta become relevant for a better understanding of the Brazilian socio-political-cultural space at the time.

Keywords: Assis Horta. Photography. Cultural Translation. Cultural Difference. New State.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Chichico Alkmin. S/título. Diamantina/MG. Década de 191055
Figura 2 - Assis Horta. Vista aérea. Diamantina/MG. Década de 194058
Figura 3 - Assis Horta. Vista aérea. Diamantina/MG. Década de 194059
Figura 4 - Assis Horta. Vista aérea. Diamantina/MG. Década de 194059
Figura 5 - Eric Hess. Casa Lalau Pires (rua), 266 - de Chica da Silva. Diamantina/MG. S/data60
Figura 6 - Eric Hess. Casa Lalau Pires (rua), 266 - de Chica da Silva. Diamantina/MG. S/data60
Figura 7 - Eric Hess. Casa Lalau Pires (rua), 266 - de Chica da Silva. Diamantina/MG. S/data61
Figura 8 - Assis Horta. Largo de Santo Antônio – Praça Joubert Guerra. Diamantina/MG. Década de 193061
Figura 9 - Assis Horta. Mineração no Rio Paraúna — Lavagem de cascalho. Diamantina/MG. Década de 193062
Figura 10 - Assis Horta. Operárias. 3 x 4. Diamantina/MG. 194363
Figura 11 - Assis Horta. Retrato de operário. Diamantina/MG. 194364
Figura 12 - Anônimo. Senhora na liteira com dois escravos. Salvador/BA. 186086
Figura 13 - Alberto Henschel. Babá com menino Elgin Keller. Pernambuco.187487
Figura 14 - Alberto Henschel. Família Imperial reunida. Rio de Janeiro/RJ. 188787
Figura 15 - Theodor Preising. Carnaval. São Paulo/SP. 193690
Figura 16 - Theodor Preising. Colheita de café. S/local. S/data91
Figura17 - Theodor Preising. S/título. São Paulo/SP. S/data91
Figura 18 - Assis Horta. Retrato 3 x 4. Diamantina/MG. 194392
Figura 19 - Assis Horta. Retrato 3 x 4. Diamantina/MG. 194392
Figura 20 - Assis Horta. Anjinho. Diamantina/MG. 194398
Figura 21 - Assis Horta. Crianças em carroça puxada por carneiro 1. Diamantina/MG. Década de 194099
Figura 22 - Assis Horta. Crianças em carroça puxada por carneiro 2. Diamantina/MG. Década de 1940

•					Diamantina/MG 116
•					Diamantina/MG 120
_					Diamantina/MG122
Figura 27	- Assis Horta.	Mãe e filho.	Diamantina	/MG. 1940	125
					airro da Palha 126
Figura 29	- Assis Horta.	Família 2. D	iamantina/N	/IG. 1943	129
					irmãos 1 131
-			-		Diamantina/MG
	- Assis Horta.	Casal. Diam	antina/MG.	1942	135
Figura 32)	Horta.	- amília de	•	Diamantina/MG
Figura 3					137

LISTA DE SIGLAS

CLT – Consolidação das Leis do Trabalho.

CP - Carteira Profissional

CTPS - Carteira de Trabalho e Previdência Social.

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda.

IMS - Instituto Moreira Salles

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional.

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

MESP - Ministério da Educação e Saúde Pública.

MTIC - Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio.

SUMÁRIO

INTROE	DUÇÃO					11
	JLO 1 – O Es					
mod	nvenção de C dernidade sil	para	a	cultur	a	no
1.1.1 A	ssis Horta: inters	seções				54
CAPÍTU	ILO 2 – Cultura,	Traduçã	o e Diferença			.67
2.1 Retrato opacidade						
2.1.1 As	ssis Horta: persp	ectivas cu	lturais em diálo	go		.95
CAPÍTU	JLO 3 – O tempo	o, o texto	e as margens.		1	106
3.1 fala?	Retratos	de	Família:	um l	ugar 	de 113
CONSIE	DERAÇÕES FIN	AIS			1	l 43
REFERI	ÊNCIAS				1	151

INTRODUÇÃO

Desde a invenção do processo de fixação mecânica de imagens em superfícies, um sem número de teóricos e de entusiastas de diversas áreas do conhecimento vem discutindo acerca da fotografia: sobre a isenção e fidedignidade da imagem fotográfica, sobre as intencionalidades deliberadas ou inconscientes do fotógrafo, sobre os processos de representação da realidade e sobre os possíveis impactos destas representações sobre a realidade. Nas últimas décadas, estes debates se estenderam àquelas fotografias que não foram produzidas para serem expostas a grandes públicos – antigos retratos de família, retratos 3 x 4, velhas fotografias de arquivos policiais etc. – revelando um importante deslocamento destas imagens no interior dos complexos culturais que as abriga, destacando suas potenciais contribuições acerca dos estudos culturais.

Uma foto, afirma Susan Sontag (2004), "é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo suas amarras se afrouxam" (2004, p. 86) possibilitando qualquer interpretação, associação ou aplicação. Seja como for, uma movimentação bastante interessante diz respeito à elevação de imagens fotográficas, principalmente de retratos fotográficos antigos, ao *status* de arte. Retratos de pessoas comuns que não foram pensados nem produzidos como obra de arte, já há algumas décadas, vem sendo apresentados em galerias de grande prestígio por todo o mundo como sendo *arte*.

Álbuns de família e retratos avulsos que compõem coleções particulares, elaboradas como registros, arquivos garantidores do prolongamento de uma memória familiar ameaçada pelo esquecimento, agora são (re) descobertos e exibidos em exposições num outro exercício de montagem: uma tentativa de reconstituição de uma história relativamente recente a partir da perspectiva de cacos de uma conjuntura espaço-temporal. Combinações capazes de reordenar impressões, afetos, saberes e espaços lacunares acerca daquele entretempo.

A ação de desarquivamento que antecede o rearranjo de retratos para uma exposição, sugere um apontamento para o passado, para a memória da experiência das gerações anteriores, para o tempo de formação ou de renovação das linguagens e do próprio pensamento. Desarquivar sugere, também, que uma promessa foi cumprida, que o tempo por vir finalmente chegou e o que antes estava restrito a esfera privada pode ser submetido a interpretações públicas, incluindo a interpretação de suas persistentes lacunas.

A recomposição de um determinado momento histórico a partir de seus produtos culturais sobreviventes implica em considerar tudo aquilo que feneceu ao seu redor¹, os vestígios de um mundo tangível que no processo (re) interpretativo excede os limites da primeira impressão, daquele sentimento instável acerca de uma figura ou de um contexto político cultural (in) definido. Considerar as conexões históricas de um conjunto de retratos e daquilo que ao seu redor ardeu é recuperar e localizar no interior de um complexo cultural as impressões preservadas acerca e do interior deste mesmo complexo.

Assis Horta (1918-2018), o fotógrafo diamantinense autor dos retratos que serão analisados aqui num exercício também de montagem, conservou por muito tempo – desde a década de 1930 quando começou a fotografar – algo entre vinte mil e cinquenta mil negativos (em vidro, acetato e filme), além de aproximadamente cinco mil fotografias em sua residência². Mas, por quê? Por que preservar imagens de pessoas que provavelmente já não existem mais, com quem o fotógrafo não tinha ligações parentais, ou mesmo, vínculos emocionais, indivíduos com quem ele convivia esporadicamente?

Bem, o fotógrafo é um colecionador. Alguém que quer reter o mundo inteiro porque entende o lugar da falta originária e estrutural da memória³. O colecionador compreende que o tempo é implacável, e que tudo se afasta irreversivelmente de nós a uma velocidade alucinante, deslocando e contradizendo a ordem linear do próprio tempo. Fotógrafo é aquele que se move na floresta densa da cultura, avançando contra as intenções da própria

CI.HANAZIIVI, DOITII, 2014.

³ Cf. DERRIDA, JACQUES. 2001.

¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012

² Cf.HARAZIM, Dorrit, 2014.

cultura⁴, porque detém fotograficamente, imageticamente, instantes da negociação de narrativas distintas numa única cena ou gesto de arquivamento.

Horta compôs a narrativa visual de uma parte do Brasil em flagrante processo de acomodação entre o seu passado arcaico – que trazia consigo os resquícios das mazelas da escravidão e do declínio da extração de diamantes – e o presente supostamente moderno, que aos poucos construía uma nova feição para a caracterização de seu povo e sua relação com o Estado. O fotógrafo valorizou o homem comum. Registrou cenas de família, retratou o trabalho de garimpeiros e a fantasia de crianças. Fotografou "anjinhos", batizados, casamentos, procissões, pessoas trabalhando, vistas da cidade de Diamantina, transeuntes. Tudo fraternalmente enquadrado pelas lentes de uma máquina de fole 13 x 16.

Horta não teve uma educação formal. Não cursou faculdade de Belas Artes, não frequentou uma escola técnica profissional, ou de artes e ofícios. Nem mesmo havia dominado a ortografia oficial quando abandonou os estudos do curso primário e foi trabalhar. Inquieto e curioso, mas, muito sensível e intuitivo, aprendeu o ofício na prática, ouvindo as lições do projetista, construtor e fotógrafo de Diamantina, mestre Celso Werneck Tavares Machado, observando atentamente suas elaborações, bem como as de Chichico Alkmin, fotógrafo diamantinense, além de outros fotógrafos, folheando velhos catálogos e manuais de fotografia, examinando cartões postais a venda no *Photo Assis*. Em suas viagens para aquisição de material fotográfico – para São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e Belo Horizonte (MG) – era exposto a outras formas de ver, o que, provavelmente, contribuiu para o aperfeiçoamento de suas capacidades e habilidades de julgar, apreciar e decidir acerca do que seria belo e agradável aos sentidos humanos.

Em 1937, quando somava apenas 19 anos, foi contratado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do recém criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), para fazer o levantamento fotográfico da cidade de Diamantina em Minas Gerais. A ideia era que fossem fotografados, com a maior objetividade possível, os detalhes da arquitetura

٠

⁴ Cf. FLUSSER, Vilém. 2009

colonial daquela cidade. Ruas, becos e vielas, fontes, residências, casas de comércio, igrejas, prédios que abrigavam órgãos públicos etc., foram capturados pelas lentes pretensamente neutras de Horta. O fotógrafo ainda não sabia, mas estava participando de um ousado projeto de ressignificação de um universo simbólico que, por muito tempo, sustentou as estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais do país.

A partir de suas fotografias – e de imagens produzidas por fotógrafos como Erich Hess e Renato Morgado, ambos contratados pelo SPHAN no sistema *pró labore* – a cidade de Diamantina (MG) foi oficialmente incluída num intenso processo de pesquisa acerca da materialidade de temas como símbolo, arte, estética, folclore, seus processos de criação e sua potência representativa da cultura nacional. A aura que envolvia esse processo era permeada por debates que giravam em torno da existência ou não de uma tradição, de uma temporalidade e de uma cultura genuinamente brasileiras. Além de discussões sobre os significados das categorias de histórico, estético, nacional, exemplar, e de como estas definições influenciariam os processos de autorrepresentação coletivas, a relação desta coletividade com o passado expresso na arquitetura colonial e suas perspectivas para o futuro.

Esses debates eram realizados pelos mais destacados intelectuais modernistas daquele entretempo – Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Lúcio Costa, Gustavo Capanema, Carlos Drummond de Andrade, para citar alguns – desde fins da década de 1910. Após a Revolução de 1930, no entanto, essas discussões extrapolaram a pequena minoria que produzia e usufruía da cultura artística e intelectual do país, alargando a participação dentro do âmbito já existente e, ato contínuo, ventilando os ruídos dessas considerações – por meio da instrução pública, do livro, do rádio – às camadas intermediárias da sociedade⁵.

Mas, esses não foram os únicos veículos de divulgação do ideário nacionalista modernista: as considerações da intelectualidade brasileira sobre arte e arquitetura colonial alcançavam as camadas mais populares por meio das intervenções físicas em áreas de interesse do SPHAN. Isso porque a

-

⁵ Cf. CANDIDO, Antônio, 1984.

categorização de edifícios, travessas, relicários, esculturas esculpidas em pedra sabão, mobiliário em madeira, partituras, pinturas etc. como sendo patrimônio passava pela fixação local de definições do que era patrimônio. Do contrário, se as comunidades que abrigavam os conjuntos arquitetônicos, artísticos e paisagísticos de interesse do SPHAN não os entendessem como patrimônio, como a materialidade de experiências estéticas vividas coletivamente, a identificação, a restauração e a monumentalização por meio do tombamento ficariam comprometidos. Ou, no mínimo, necessitariam de intervenções estatais mais incisivas para a implantação do projeto de proteção patrimonial.

Horta fez parte disto. Não somente porque contribuiu enormemente com o levantamento preliminar da exemplaridade do conjunto arquitetônico, artístico e paisagístico de Diamantina (MG) (e arredores), mas, porque compreendeu, porque assimilou de forma bastante singular o teor do projeto modernista nacionalista para a cultura brasileira, e o reproduziu, melhor dizendo, o traduziu no interior da rede de sociabilidade do ofício de fotógrafo e para além desta rede. O que pode ser observado no ajuntamento elegante entre a estética do retrato de estúdio oitocentista e a estética modernista apregoada pelos intelectuais do SPHAN.

Mais que isto. Os retratos de Horta constituem-se de espaços liminares de representação, portanto podem ser lidos como suportes para a tradução imagética da acomodação de narrativas orientadoras de um projeto cultural de nação, de civilização moderna, norteadores de um espírito e de uma mentalidade inerentes àquele tempo.

A proposta deste trabalho é analisar o corpus de dez retratos produzidos por Horta durante o Estado Novo (1937-1945) sob a perspectiva da tradução e da diferença cultural. Esses termos foram sugeridos pelo filósofo Homi K. Bhabha (2007) a partir da leitura da teoria da tradução de Walter Benjamin (2013) e das considerações levantadas por Jacques Derrida (2001; 2002; 2006) acerca dessa mesma teoria. Para Derrida (2006) a confusão e os malentendidos gerados pelas diferenças estruturais existentes entre as diferentes línguas e no interior de uma mesma língua são a base para a tradução.

Bhabha (2007) segue a mesma linha de raciocínio: tomando a cultura como uma forma de afiliação textual, este autor considera que os malentendidos gerados pelas diferenças estruturais existentes entre culturas diferentes e no interior de uma mesma cultura são o que fundamentam a tradução. Desta forma, a proposta de Bhabha (2007) é desdobrar a teoria da tradução *benjaminiana*, sob um olhar *derridiano*, ampliando sua aplicabilidade para a leitura ou tradução da multiplicidade irredutível das culturas. Bhabha (2007) o faz, principalmente, identificando o teor e os restos de tradução ou a diferença cultural a partir dos escritos de Frantz Fanon⁶. Aqui a pretensão é fazê-lo a partir dos retratos produzidos por Assis Horta em Diamantina durante o Estado Novo (1937-1945).

Importante ressaltar: o termo tradução cultural e suas variações aproximadas – tradução assimilativa ou criativa para o professor Francis H. Aubert (1995); tradução criativa ou *transcriação* para o professor Evando Nascimento (2011) – assim como seus conceitos contíguos – diferença cultural para Bhabha (2007); restos de tradução ou opacidades para Nascimento (2011) – serão aqui aplicados metaforicamente, uma vez que fotografias, ainda que sejam comumente admitidas como *a escrita da luz*, não são *escrita* de fato. Assim, quando em inúmeras passagens do texto o fotógrafo Assis Horta é nomeado *tradutor* da sociedade diamantinense dos decênios de 1930 e 1940, ou como o *transcriador* de textos modernistas nacionalistas e subjetividades locais em imagens fotográficas, é metaforicamente que se fala.

Desconectados, sem amarras históricas, os retratos elaborados por Assis Horta – agora (des) arquivados pelas exposições que ocorreram entre os anos de 2008 e 2017 – tornam-se impossíveis de serem lidos para além da superfície. Incapazes de visibilizar as relações socioculturais mais complexas, passando por montagens gratuitas. Retratos são compostos de possibilidades interpretativas, dialógicas. E, para serem analisados, há a necessidade de descobrir e indagar sobre as condições virtuais de sua elaboração, o que passa

_

⁶ Frantz Omar Fanon (1925-1961) foi um psiquiatra, filósofo e ensaísta marxista nascido na Martinica. Fortemente envolvido na luta pela independência da Argélia, foi um influente pensador do século XX sobre os temas da descolonização e da psicopatologia da colonização. (N.A.)

pelo reconhecimento de que aqueles retratos-arquivos pertencem a um lugar cultural diferente daquele proposto pelas exposições.

Assim sendo, com vistas a melhor explorar os retratos elaborados por Horta durante o Estado Novo (1937-1945), para além dos indícios inscritos em sua superfície, este trabalho se apresenta dividido em três capítulos. O capítulo 1 intitulado *O Estado Novo: formação, circulação e negociação narrativa* expõe brevemente os contextos histórico, político, social e cultural do Brasil das décadas de 1930 e 1940, a partir de três grandes narrativas em construção nas décadas de 1910 e 1920 – movimento operário, movimento tenentista e modernismo – em contraposição à resistência das narrativas já existentes e seus processos de negociação.

O objetivo é tornar aparente a circulação e os processos de acomodação de narrativas que, ajuntadas, se manifestaram como orientadoras na criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC), do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Além de inseridas nas Constituições de 1934 e 1937, portanto, informando modernas práticas sociais a partir do anúncio de outros conteúdos norteadores da vida do povo.

No decorrer deste capítulo, é possível perceber as intenções do Estado Varguista (1930-1945) de construção e enraizamento no imaginário coletivo de uma narrativa comum, capaz de justificar, portanto de sustentar as instituições reguladoras de uma nova configuração política e social. Dessa forma, a cultura passa a ser entendida como assunto de Estado, portanto, passível de interferências que podiam acontecer, já no Estado Novo (1937-1945), por duas vias. Pelo caminho da força física, da violência, coerção e censura executadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Ou pela via da imersão ou do envolvimento dos mais distintos grupos socioculturais numa rede que os acolhia e sutilmente os conduzia no interior de uma narrativa de busca e valorização de um passado comum, detentor de uma potência capaz de imaginar uma nova nação.

A segunda via era executada pelo Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP). Primeiro conduzido por Francisco Campos (entre os anos 1930 e 1934) e, a partir de 1934, até o fim da Era Vargas em 1945, pelas hábeis mãos de Gustavo Capanema e sua equipe de intelectuais — a intelligentsia do país. Entretanto, era preciso expandir o alcance das intervenções culturais propostas pelo Ministério Capanema. É sobre o alargamento deste alcance que trata a seção 1.1 nomeada *A invenção do cotidiano* — o SPHAN e um projeto de modernidade para a cultura no Brasil.

Nascido da efervescência dos debates que vinham sendo realizados pelos intelectuais modernistas desde fins da década de 1910, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) é apresentado como um eixo importante do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) na execução do projeto de construção ou reorganização das relações entre os indivíduos, a sociedade, o Estado e suas manifestações estéticas visíveis. Explorando a virtualidade de suas ações, esta seção sugere que as intervenções físicas promovidas pelo SPHAN – identificação, restauração e inscrição nos livros de Tombo – tiveram consequências bastante sensíveis, que perturbaram a vida cotidiana da sociedade diamantinense. Algumas dessas consequências podem ser observadas nas sutilezas presentes nas representações fotográficas de Horta.

Assis Horta, como o fotógrafo ficou conhecido, é brevemente apresentado no interior das interseções que contribuíram para a construção de seu olhar singular acerca dos lugares e das pessoas que viviam nos vales do Jequitinhonha e Mucuri. A seção 1.1.1 intitulada Assis Horta — interseções apresenta o fotógrafo como um cidadão diamantinense dotado de uma perspectiva muito sensível. Tão sensível que suas elaborações fotográficas são tidas, atualmente, como mais que o registro de uma mentalidade e de um tempo. São o registro delicado e afetuoso de sujeitos em pleno processo de assimilação de uma lógica moderna que não os incluía, senão como estando à margem de uma sociedade cujas representações eram "vendidas" para o exterior.

O capítulo 2 Cultura, tradução e diferença trata, num primeiro momento, da teoria benjaminiana da tradução. A partir de uma perspectiva derridiana, o conceito de tradução se desdobra, sugerindo ou permitindo a emergência de conceitos contíguos. A tradução, no âmbito estritamente linguístico, envolve o contato entre dois textos de línguas diferentes. Entretanto, se considerarmos que estes textos — original e tradução — são produzidos no interior de um complexo cultural composto por elementos extralinguísticos nem sempre palpáveis, pode-se afirmar que não somente os dois textos em contato são transformados ou crescem na tradução, mas as culturas envolvidas no processo também.

Dessa maneira, este capítulo propõe o uso metafórico dos conceitos tradução cultural ou transcriação e diferença cultural ou opacidade para o estudo do retrato fotográfico. E por isso que a seção 2.1 Retrato fotográfico: transcriação e opacidade procura localizar o retrato no interior do complexo cultural que o produziu, assim como no interior dos contextos culturais que o assimilaram com o passar do tempo. O objetivo é apresentar o retrato pela perspectiva da soleira, como um espaço fronteiriço de representações visuais, donde se pode observar a negociação entre contextos culturais diferentes. Porque ali, no congelamento de uma fração de segundo do espaço-tempo, são capturados alguns dos pontos infinitamente pequenos de contato entre perspectivas diferentes acerca da mesma ação.

Na seção seguinte, 2.1.2 Assis Horta: perspectivas culturais em diálogo, Horta é apresentado como um tradutor. Não um tradutor no sentido dicionarizado, é claro. Mas, como um sujeito que agora compreende o seu papel sócio-histórico na construção de realidades imaginadas — pontes metafóricas capazes de ligar a realidade à ficção, o arcaico ao moderno e o presente a um futuro supostamente desejável por todos — portanto, de sua importante participação na inserção de determinados valores nas camadas mais populares, que vê e participa do crescimento de seus próprios valores. Tudo por meio de seus retratos. A discussão aqui proposta continua no capítulo 3 O tempo, o texto e as margens, o último deste trabalho.

Partindo da reflexão proposta por Roland Barthes (2012) de que o fotógrafo torna notável tudo aquilo que fotografa⁷, os retratos de família são entendidos como ferramentas de evidenciação da diferença, uma forma de arquivamento do (in) visível voltada para o futuro, uma vez que conservam em si as expectativas do que essas imagens podem vir a significar *a posteriori*. Pensando mais especificamente na modalidade fotográfica *retrato* e, mais objetivamente nos *retratos de família*, a discussão caminha em direção aos padrões de representação partilhados pelos fotógrafos da época, onde são observáveis a predominância de um código gestual, a presença de um mobiliário e de acessórios variados, utilizados para criar certa espacialidade e conduzir os espectadores daquele retrato à associação de ideias assimiláveis, mas nem sempre dizíveis.

Nesse capítulo são rapidamente recuperadas algumas das ponderações realizadas nos capítulos anteriores: Horta como um sujeito referência na sociedade diamantinense, sua relação com os mestres Celso Werneck e Chichico Alkmin, suas estreitas ligações com Rodrigo M. F. de Andrade, Judith Martins e Carlos Drummond de Andrade, enfim, o universo sociopolítico e cultural no interior do qual o fotógrafo esteve imerso durante toda sua formação *transcriadora*. Um olhar tão cedo desperto, em pleno processo de enriquecimento estético.

Em 3.1 Retratos de família: um lugar de fala?, os retratos são definidos como sendo produções antecipadas de memória, arquivos que, de tempos em tempos, serão desarquivados para apreciação, num segundo movimento de reafirmação da unidade familiar, de reforço da coesão social e do sentimento de pertença àquela comunidade afetiva — o primeiro movimento acontece quando da produção do retrato. A elaboração de retratos de família, como se verá, obedece sempre a uma lógica iterativa: são quase sempre programados, portanto produzidos em ocasiões em que a união e harmonia do grupo familiar podem ser confirmadas e posteriormente, rememoradas.

⁷ Cf. BARTHES, Roland. 2012, p.38.

Acontece que estes retratos são constituídos de muito mais do que aquilo que se vê na superfície. Para além da imagem se observa as lacunas - algo inerente a qualquer arquivo, uma vez que são feitos de escolhas deliberadas e involuntárias – e a persistência ou a sobrevivência de elementos culturais – linguísticos e extralinguísticos – inscritos sobre os corpos e indumentárias sustentadas pelos retratados. Numa ação que procura captar a projeção individualizada, às vezes, dramatizada ou mesmo fantasiosa, de cada retratado no interior de seu grupo familiar, o fotógrafo interfere, sugere, aconselha, portanto molda, sob a sua perspectiva, as narrativas visuais de seus modelos.

No momento em que Horta sugere esta ou aquela configuração ou disposição dos retratados no "palco" do *Photo Assis*, o fotógrafo, por meio da orientação dos corpos para a pose, estimula um certo pensamento que pode vir a conformar o próprio pensamento e se impor aos corpos quando não mais estiverem posando, quando estiverem fora do estúdio, em seus ambientes domésticos ou em espaços públicos. Como se a camuflagem proposta no retrato para cobrir os referenciais imagéticos inscritos como uma segunda pele sobre a pele dos retratados, fora do "palco" do estúdio fotográfico, se juntasse a essa segunda pele como mais um referencial.

Nesta seção dez retratos de família são desmontados, descritos e analisados sob a luz do contexto histórico, político e cultural que os produziu. A seleção destes retratos para análise obedeceu basicamente a três critérios, sendo primeiro deles o tempo. Todos os retratos escolhidos foram produzidos durante o Estado Novo (1937-1945), mais especificamente, no início da década de 1940⁸. Há uma série de estudos históricos, culturais, sociológicos e antropológicos relacionados às fotografias produzidas neste período. Entretanto, a maior parte das pesquisas se concentra nas propagandas políticas, nas fotografias veiculadas nos jornais e revistas do período e nas

⁸ A ideia inicial do projeto consistia em analisar os retratos de família produzidos por Assis Horta entre os anos de 1937 e 1945. Entretanto, na impossibilidade de acesso ao acervo-arquivo do artista, o desenvolvimento desta pesquisa baseou-se nos retratos tornados públicos em recentes exposições realizadas em Ouro Preto, MG (2013), Belo Horizonte, MG (2015), Rio de Janeiro, RJ (2017) e Brasília, DF (2014). Estes catálogos priorizaram os retratos produzidos a partir da década de 1940, à exceção das fotografias produzidas nos garimpos. N.A.

fotografias produzidas para propagandear, fora do Brasil, uma sociedade que só existia na imaginação eugênica do Estado. Estudos acerca de retratos de anônimos, que não foram produzidos para serem vistos por grandes grupos de espectadores, são ainda escassos, sugerindo que este é um campo de pesquisa bastante promissor.

O segundo critério está relacionado ao número de pessoas representadas nos retratos. A ideia de analisar imagens fotográficas onde grupos familiares dispuseram-se a posar, assumindo para os seus e para o fotógrafo suas projeções, sugere uma importante transformação na relação destes grupos com o próprio tempo e com os lugares que estes ocupam na materialidade do espaço arquitetônico e paisagístico que os circunda. Esses grupos revelam-se capazes de se adequar às alterações propostas pela narrativa nacionalista modernista veiculada pelos tradutores do SPHAN que, disruptiva, os leva a pensar, melhor dizendo, a imaginar "e se", será que outra realidade é realmente possível?

O que leva ao terceiro critério para seleção das imagens: o lugar. O fato de a maioria dos retratos analisados terem sido produzidos em estúdio – a exceção do retrato *Família de garimpeiro* (Figura 28) – faz alusão a um cenário onde Horta teria "mais controle" sobre a narrativa representada na imagem, onde a camuflagem sugerida seria "vestida" pelos modelos com menor resistência, uma vez que aquele é o território do fotógrafo, um espaço físico proposto para o exercício da imaginação, portanto, um espaço de negociação e disputa onde, quase sempre, a perspectiva vencedora é a do fotógrafo.

Isso posto segue-se a análise. Os retratos foram desconstruídos, destacados os modelos, descritas suas vestimentas, poses e expressões. Os indícios visuais somados às informações levantadas acerca daquele entretempo permitem arranhar a superfície das imagens – apenas arranhar – imaginar e, a partir daí, inferir sobre outro corpo social que se configura, ao mesmo tempo no centro e às margens, sob os auspícios da narrativa nacionalista modernista.

Há muito ainda a ser estudado sobre a Era Vargas. Há muito ainda a ser pesquisado sobre fotografia produzidas nesse período e muito a ser explorado

nos retratos elaborados por Assis Horta neste entretempo e além. Na imensidão de possibilidades que nos impele ao desvelamento, aqui está uma pequena contribuição.

CAPÍTULO 1

O ESTADO NOVO: FORMAÇÃO, CIRCULAÇÃO E NEGOCIAÇÃO NARRATIVA

Segundo o professor e coordenador do Observatório de Políticas Culturais da Universidade de São Paulo, Teixeira Coelho (2004), a modernidade é um projeto cultural. Como projeto, foi sendo desdobrado desde o século XVIII em três linhas distintas, porém complementares: a primeira caracterizada pela secularização da arte e da cultura; a segunda, pela busca de renovação cultural e científica com ênfase na busca pelo novo e sua transformação em valor; e uma terceira linha, delineada a partir da ideia de democratização do movimento e, por consequência, do enraizamento do pensamento iluminista. Ainda segundo Coelho (2004), nesses três valores, é possível observar:

[...] a ideia de progresso e crença na evolução para melhor da sociedade humana, sendo a cultura em geral, e a ciência em particular, o instrumento de construção de uma racionalidade que se mostraria não apenas a base de uma sociedade mais justa como o ponto unificador do construto humano (COELHO, 2004, p. 255).

Como ideação, a modernidade foi a promessa que justificou a ruptura com o modelo imperial de governo no Brasil para a implantação de um modelo republicano que pressupunha novas e mais justas relações de poder: separação entre Estado e Igreja, introdução de registros civis de nascimentos, casamentos e mortes, descentralização política, divisão e equilíbrio entre os poderes executivo, legislativo e judiciário, liberdade religiosa e sufrágio universal. Por se tratar de alterações estruturais, estas não vieram sós, mas atreladas a uma narrativa capaz de induzir mudanças comportamentais coletivas, principalmente, e, sobretudo, nos grandes centros urbanos de então.

No entanto, as cicatrizes de uma sociedade de perfil basicamente agroexportador e escravagista permaneceram, denunciando que a homogeneização campeada pela modernidade, que visava à redução do todo ao uno, fracassara. O descontentamento era geral, e um novo projeto para um

Brasil moderno, no qual a sociedade pudesse ser organizada no modo como ela se representa e nas metas que se pretendia alcançar, foi esboçado.

Este capítulo tem por finalidade expor, brevemente, os contextos histórico, político, social e cultural do Brasil das décadas de 1930 e 1940 como uma grande narrativa brasileira, a partir das formações discursivas sobre a nação engendradas nas décadas de 1910 e 1920 — movimento operário, o movimento tenentista e o modernismo — em contraposição à resistência das narrativas existentes e seus processos de negociação. O intuito é tornar aparente a circulação e os processos de adaptação destas narrativas que se manifestaram como orientadoras na criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC), do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), além de inseridas nas Constituições de 1934 e 1937, portanto, informando modernas práticas sociais a partir do anúncio de novos conteúdos norteadores da vida do povo.

O entretempo compreendido entre as décadas de 1910 e 1920 pode ser lido como um intenso período de desconstrução. As ilusões desfeitas no palco da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) trouxeram em seu bojo profundas reflexões acerca da relação indivíduo-sociedade-Estado em todo o mundo. Segundo o historiador Eric Hobsbawm (2008), esse conflito contabilizou a morte de cerca de 8 dos 68 milhões de soldados recrutados, além da mutilação de outros 20 milhões, e de um número impreciso de civis mortos, mutilados e/ou incapacitados. Ainda de acordo com Hobsbawm (2008), à guerra se seguiu uma pandemia de gripe espanhola, atingindo fatalmente, somente no Brasil, algo em torno de 35 mil pessoas, nas principais cidades, do norte ao sul do país.

Às expressivas perdas humanas e materiais, às altas taxas de desemprego e inflação, somou-se, ainda, uma drástica mudança no eixo político-econômico: a Inglaterra, endividada, perdeu sua hegemonia mundial para os Estados Unidos da América, o que, em termos de Brasil, incidiu na aceleração de mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais, cujas consequências poderão ser claramente observadas no Estado Novo.

No Brasil, as décadas de 1910 e 1920 apresentaram-se como ocasião conturbada de mudanças e resistências: à urbanização, industrialização e a um expressivo crescimento populacional das cidades — resultado imediato do crescimento geral da população combinado à migração interna e à imigração estrangeira — contrapunha-se a manutenção de um modelo político oligárquico sustentado por um arquétipo econômico agrário-exportador em crise.

Em oposição aos resultados apontados por esse embate, que pouco ou nada alteraria o estado de coisas para a massa de brasileiros comuns, sobrevém uma terceira via: pipocaram no campo e nas grandes cidades greves e movimentos sociais que reivindicavam melhorias das condições de vida, trabalho e salário, acesso à terra, à educação, ao voto secreto e universal, além de exigirem a moralização de todo o processo político. Este último, atravancado por práticas coronelistas que garantiam às oligarquias regionais permanência em todas as esferas de poder.

Os discursos que se insinuaram por meio dos movimentos reivindicatórios foram muitos e advindos de correntes ideológicas divergentes, passando pelo positivismo de Benjamin Constant, pelo liberalismo de orientação norte-americana, pelo integralismo de inspiração alemã, pelo comunismo soviético, pelo anarcossindicalismo italiano, entre outros. Todos em disputa pela institucionalização de um lugar de fala que permitisse a revelação de uma formação discursiva específica que se pretendia pública, legítima e orientadora do tecido cultural. Contudo, todos concordavam ao menos em um ponto: era preciso romper com o universo simbólico que sustentava as estruturas sociais e políticas vigentes para que pudessem se estabelecer.

As narrativas são várias, no entanto, três movimentos, à primeira vista dessemelhantes, parecem ter acordado seus espaços intersticiais de circulação ideológica, contribuindo fortemente para a elaboração de outra forma discursiva, logo, para a organização de um tecido cultural que poderá ser observado nas décadas de 1930 e 1940. São eles: o movimento operário; o tenentismo; e o movimento modernista.

Vejamos, brevemente, as narrativas dos trabalhadores urbanos. Desde fins do século XIX, atraídos pelas políticas de imigração, um grande

contingente de italianos, de portugueses e de espanhóis chegou ao país. Fixando-se principalmente nos estados do Sudeste, sobretudo em São Paulo, trouxeram em sua bagagem, além da pretensão de iniciarem outra vida, ao menos duas correntes de pensamento: o anarquismo e o comunismo, algo bastante distinto da corrente positivista já consolidada no Brasil. Originários de regiões onde o movimento operário já havia se estabelecido e obtido importantes conquistas, estes trabalhadores, agora missionários dos ideais libertários, somaram-se aos operários nativos imprimindo-lhes fundamentação e entusiasmo para que se organizassem manifestadamente em associações de luta e reivindicações.

Essas associações tinham na greve sua principal ferramenta de ação, mas também se utilizavam de congressos e da propaganda como instrumentos adicionais de luta e atuação política. Por meio de publicações como *O Amigo do Povo*, *A Voz do Trabalhador*, *A Terra Livre*, *A Plebe*, *A Lanterna*, entre outras, reivindicavam melhoria das condições de vida do trabalhador – não havia restrição de idade, salário mínimo ou jornada fixa diária, leis de proteção ao trabalhador ou o direito de organização –, acesso à educação, e, ainda, veiculavam a narrativa de que somente por meio de ações diretas e independentes do Estado poderiam derrotar aquela estrutura de exploração e construir, coletivamente, uma nova sociedade.

A classe operária se organizou então em sindicatos e federações sindicais, criando ainda uma central sindical. Por meio dessas associações, promoveram greves multiprofissionais, que, se não alcançaram resultados práticos imediatos, deram visibilidade ao movimento a ponto de suas exigências figurarem como pauta de projeto de governo apresentado pela coalizão oposicionista nas eleições de 1930.

Enquanto o movimento operário se organizava e se fortalecia orientado por princípios de liberdade, de experimentação, de solidariedade e de fraternidade, o movimento tenentista seguia noutra direção. Formados sob os princípios cientificistas de evolução social e de progresso constante do gênero humano, os oficiais de baixa patente do Exército (segundos-tenentes, primeiros-tenentes e capitães), comumente conhecidos por "tenentes",

defendiam a centralização política e a intervenção do Estado na economia – com vistas a promover a industrialização e proteger o país da exploração estrangeira –, além da necessidade de redução das profundas desigualdades sociais por meio da erradicação do analfabetismo. Revelavam-se, portanto, liberais quanto aos assuntos sociais, mas autoritários quanto à organização política e econômica do país.

Discordavam publicamente do regionalismo que sustentava o poder oligárquico, afirmando que essa dinâmica favorecia a manutenção das práticas de corrupção: origem de tudo o que havia de censurável no Brasil. Dispostos a arruinar o poder das oligarquias regionais, esses tenentes se amotinaram e partiram para o embate a 05 de julho de 1922, embate que ficou conhecido como Revolta dos 18 do Forte de Copacabana. Tal episódio durou apenas um dia, mas seu dramático desfecho — 18 oficiais em marcha pela Avenida Atlântica em meio ao tiroteio da tropa legalista — despertou noutros oficiais de baixa patente intensa admiração pelos rebeldes e um forte sentimento de missão.

Dois anos mais tarde, a Revolução Paulista de 1924 ocupou a cidade por 21 dias. No mesmo ano, no estado do Amazonas estoura a Comuna de Manaus, que se pôs em marcha denunciando o caos econômico como consequência da corrupção administrativa. A partir daí, o movimento se consolidou, e, entre os anos de 1925 e 1927, a Coluna Prestes/Miguel Costa – levante de maior repercussão do movimento – explodiu simultaneamente em São Paulo e no Rio Grande do Sul. Unindo-se em marcha, a Coluna atravessou doze estados brasileiros, percorrendo cerca de 25 mil quilômetros, chegando a somar 1500 participantes voluntários em certos momentos da caminhada. Em 1927, quando não mais conseguiam se desviar das forças militares legalistas, refugiaram-se na Bolívia. A Coluna teve fim, mas a imagem dos tenentes como os legítimos salvadores do povo ficou impressa na memória dos principais circuitos políticos de oposição.

Cada um dos movimentos reivindicatórios que eclodiram no país foi seguido de impetuosa repressão estatal. Movimentos operário e tenentista incluídos. Dito de outra maneira, para cada movimentação discursiva no

sentido de insinuar alteração das estruturas textuais organizadoras do tecido sócio-político-econômico, emergia, impetuosamente, uma aguda reação de defesa das narrativas de sustentação daquele mesmo tecido, o que nos possibilita entrever a coexistência de textos culturais conflitantes em flagrante (e violento) processo de acomodação.

O espaço-tempo de deslocamento, brevemente acenado anteriormente, favoreceu a emergência de outros discursos sobre a nação brasileira. Outros e não novos, pois, esses discursos teriam sido inspirados por outras vozes, por outros textos, escritos por outras mãos e interpretados e adaptados segundo as interrogações acerca da formação histórica brasileira, bem como da relação afetiva que haveria sido estabelecida com ela. Processo tradutório, essas narrativas propostas pelos movimentos operário e tenentista somente ostentarão *status* de colaborador da formação política, social e cultural brasileira quando admitidas e adequadas pelos modernistas, a elite intelectual de então, como se verá adiante.

Foi nessa conjuntura de crise do poder do regime oligárquico que um grande movimento estético, artístico e intelectual teve início como eixo catalisador de elementos dispersos. Herdeiros da última geração oligárquica, portanto, subsidiados por determinadas instâncias de produção ideológica e cultural e sabedores das margens de manobras políticas de que poderiam dispor, os chamados "modernistas", formavam um grupo intelectual bastante plural do ponto de vista ideológico, no entanto, igualmente engajados no descobrimento, defesa e registro de um Brasil interior⁹. Sob esta perspectiva, o Brasil seria dotado de uma cultura multifacetada, híbrida e, por isso mesmo, singular, detentora de significação universal e merecedora de divulgação.

Precursores da gênese do Brasil moderno, esses intelectuais somaram àquele complexo texto interdisciplinar¹⁰ questionamentos até então – e até certo ponto – inéditos. Por exemplo, romperam com o padrão cultural

¹⁰ Por texto interdisciplinar, entendo o texto oriundo da negociação entre as narrativas do movimento operário, do movimento tenentista e do movimento modernista e outros discursos adjacentes no interior do processo histórico aqui explorado (N.A.).

_

⁹ O Brasil profundo, distante da realidade dos grandes centros urbanos (N.A.).

bacharelesco vigente por meio do acolhimento de inovações formais e temáticas, assim como da divulgação, em escala nacional, das "literaturas regionais" (CANDIDO, 1984), num claro ato de desafio público às elites intelectuais oligárquicas, que sustentavam e justificavam aquela organização excludente. Nas palavras de Mário de Andrade:

[...] Nós hoje nos debatemos sofridamente ante os problemas do homem e da sociedade, com uma consciência, com um desejo de solucionar, de conquistar finalidade, com um desespero de uma posição de fora da lei inerente ao intelectual de verdade, que jamais os artistas do passado brasileiro não tiveram. Basta conceber, por tudo que nos deixaram de obras, de confissões, de vida, como eram fáceis de adaptabilidade, inconscientes de seus problemas individuais e humanos, um poeta social pragmatizado como Castro Alves, ou um au-dessus de la mêlée11 tão irredutível como Machado de Assis, pra verificar que o problema do intelectual só veio a perturbar a criação do artista brasileiro na época atual. Hoje estamos preocupados em voltar às nascentes de nós mesmos e da arte. [...] (ANDRADE apud LAHUERTA, p.94, 1997).

As críticas quanto à postura e compromisso de alguns intelectuais – de outrora e de então – com correntes políticas, ideológicas, religiosas, ou mesmo mercadológicas, foram bastante incisivas. São várias as repreensões publicadas por intelectuais "responsáveis pela nova produção cultural do país" quanto às linguagens praticadas, as personagens e cenários destacados, quanto aos problemas sociais enfatizados por seus predecessores, por não corresponderem à realidade brasileira, daí a necessidade urgente de revisão.

O marco simbólico para a inauguração pública do novo orientador do texto cultural brasileiro é o ano de 1922, ano em que se comemorava 100 anos de independência da jovem nação. Mais especificamente, fevereiro de 1922, quando um grande evento (político) cultural alocado no elegante *Theatro Municipal* da cidade de São Paulo reuniu as percepções desse período de contestações, frustrações e anseios espargidos pelo país: a Semana de Arte Moderna "[...] promovida por intelectuais como os escritores Mário e Oswald de Andrade; os artistas Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Victor

_

¹¹ "sem partido", em tradução livre (N.A.)

Brecheret; o músico Heitor Vila-Lobos, entre outros" (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 338).

Além de permitir a propaganda simultânea de ideologias e doutrinas de linhas divergentes, e da divulgação de obras e da imposição de princípios e modelos estéticos da arte moderna, a Semana anunciou um conjunto de transformações socioculturais que se acentuariam na década de 1930, quando o Estado varguista coopta esses mesmos intelectuais – a maior parte deles, já funcionários públicos – para servirem à máquina estatal nos mais estratégicos e elevados escalões do governo.

A captação, melhor dizendo, a promoção desse contingente intelectual e suas ações sensíveis em favor do Estado varguista serão tratadas mais adiante, noutra seção. Por ora, cabe apenas observar que essa *intelligentsia* desenvolveu papel seminal para o sucesso do estabelecimento e manutenção de uma lógica estatal que em muito contrastava com a empresa oligárquica que os produziu.

Enquanto o ideário instituído pelo grupo modernista se consolidava – arranjando e rearranjando seus integrantes nas principais organizações políticas e culturais do país –, com o avançar da década de 1920, e às margens dos redutos oficiais de produção e orientação política e sociocultural, as narrativas anarcossindicais e comunistas em torno da defesa dos trabalhadores urbanos e seu acesso à educação ganhavam força, como se encorpava também o texto centralizador do movimento tenentista. Este último, mais conservador, pretendia, além da derrubada do modelo de governo oligárquico, transformações estruturais, como a instituição do voto secreto, a reforma do ensino público e a obrigatoriedade do ensino primário gratuito.

A década de 1920 chega ao fim, mas não sem antes delinear o projeto (burguês) que seria posto em prática nas duas décadas seguintes. Assim, sob os auspícios da modernidade, o Brasil passa a ser entendido como um grande texto interdisciplinar, uma obra dramática talvez, pressupondo a enunciação de um problema — o atraso político, econômico, cultural, talvez possa se afirmar que civilizacional —, um desenvolvimento, por vezes, conturbado —, a construção de uma cultura nacional a partir das reformas no ensino, na

educação, nas relações de trabalho, na divulgação/censura de informações –, e um desfecho monumental –, a construção de uma nação forte, industrializada, trabalhadora, corporativista e nacionalista como resultado inevitável de um esforço conjunto.

Novas eleições são marcadas, e o rompimento político entre São Paulo e Minas Gerais torna-se público, expondo o esgotamento irreversível da República Oligárquica. Nesse sentido, as eleições de 1930 são reveladoras de processos de negociação discursiva: a oposição, na figura do gaúcho Getúlio Vargas, candidato à Presidência da República pela Aliança Liberal, levou para o palco político, das disputas políticas, o que até aquele momento restringia-se ao circuito dos movimentos sociais, transpondo para uma linguagem acessível à massa votante ponderações sobre o valor da igualdade social, sobre o exercício da cidadania e como essas práticas eram negligenciadas pela República em vigor.

Apesar do sedutor falatório eleitoreiro feito em praça pública – um escândalo e uma novidade à época – circular em torno de valores há muito defendidos pelos massacrados movimentos sociais, e destacados pelos modernistas, as eleições de 1930 seguiram o tom dos pleitos anteriores: fraudes, subornos e coerções ocorreram dos dois lados e em todo o país. Desta forma, a situação, na figura de Júlio Prestes, venceu as eleições. No entanto, uma revolta civil-militar depôs o presidente Washington Luís, a menos de trinta dias do fim de seu mandato. Duas semanas depois, uma Junta Governativa Provisória entregaria o poder a Getúlio Vargas. Este governaria até 1945 e promoveria intensas transformações na economia, na política, na sociedade e, principalmente, na cultura do país.

Governando de forma provisória até 1934, Getúlio Vargas introduziu um programa reformista radical que havia sido enunciado no decênio anterior. Por meio de decretos, neste mesmo ano, Vargas remodelou o Exército, criou os ministérios do Trabalho, Indústria e Comércio, e da Educação e Saúde Pública, reformando o ensino e a educação pública; criou leis de proteção ao trabalhador; enquadrou os sindicatos como órgãos de colaboração com o

Estado; criou um novo Código Eleitoral que cunhava a Justiça Eleitoral, adotava o voto secreto e o sufrágio universal.

Desenvolvimento conturbado, esse impressionante programa de reformas garantiria o impulso que o país precisava para o crescimento da indústria, mantendo inalterada sua estrutura agrária – portanto, mantendo intacto o enredo socioeconômico profundo –, mas perturbando fortemente a maneira como os indivíduos se relacionam, sobretudo, afetivamente, com a ideia de tempo, de sociedade e de Estado. Nas palavras do professor Coelho (2004):

Na modernidade, a vida individual e coletiva é pensada a partir da ideia de um *amanhã* que deverá existir e que justificará, retrospectivamente, o que tiver sido feito para se chegar até esse momento futuro. [...] Esta representação da relação com o tempo tem, entre suas consequências, a adoção da imagem da história como algo linear e que segue adiante carregando consigo a adoção do *novo* como pedra de toque da produção humana (COELHO, 2004, p. 310).

Ou seja, rearticulando elementos singulares e diferentes do mesmo problema pronunciado nas duas décadas anteriores — o atraso brasileiro em seu sentido mais amplo —, uma potente narrativa foi arquitetada de maneira a induzir o indivíduo, como palavras isoladas e desconexas, soltas, à deriva no espaço-tempo, a fazer parte de um texto maior cujo corpus fosse a construção de uma coletividade forjada no trabalho árduo, na criatividade, na resistência, na persistência, a partir de ações orientadas pelo Estado, o grande narrador.

Em 1932, novo problema: a Revolução Constitucionalista liderada por São Paulo, sob o discurso de defesa do federalismo, levantou a bandeira da constitucionalidade. Exigiam a imediata convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte, ao mesmo tempo em que reforçavam a imagem de um separatismo regional. A ideia de combater um governo federal forte e centralizador agradava a muitos, entretanto não superava a já assimilada idealização de um projeto de modernidade que incluía outros agentes sociais, como os trabalhadores das fábricas — esses, diga-se de passagem, não se mobilizaram para lutar por uma constituinte, por ora, lhes serviam os decretos que protegiam o trabalhador urbano.

Findos os conflitos de 1932 e promulgada a nova Constituição, Vargas foi eleito indiretamente em julho de 1934. Governaria constitucionalmente até 1937, quando mudanças radicais alterariam a ordem das prioridades, sinalizando que a democracia não encabeçava mais a lista de primazias políticas. Por toda a Europa, partidos de extrema direita e de extrema esquerda se anunciavam, um e outro, como a melhor alternativa para superar os efeitos da "desagregação dos velhos impérios autocráticos e da crise econômica" (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 367).

A intolerância à oposição, o culto ao militarismo e à guerra, o servilismo social à racionalidade administrativa e a política do genocídio defendida pelos nazifascistas na Europa, aqui, abrasileiraram-se à "moda pau Brasil", resumindo-se à crença no ideal corporativo, ao culto à figura do líder político, ao domínio do Estado em todos os setores da vida sociocultural e ao discurso antissemita, tudo isso em consonância com as narrativas socioculturais que tanto animaram o pleito de 1930 e que não se perderam no decorrer desse decênio.

Um pequeno parêntese: cabe aqui ressaltar que esse fascismo à brasileira havia sido organizado, já em 1932, no primeiro partido de massas do Brasil: a Ação Integralista Brasileira (AIB) agrupava os diversos setores das classes médias urbanas, das áreas de colonização italiana e alemã, partes da intelectualidade modernista, além de se apresentar como a melhor alternativa para a modernização do país e um forte aliado no combate à resistência que se organizava — a Aliança Nacional Libertadora (ANL) e os comunistas. Desta forma, a Era Vargas contava, já em seus primeiros anos, com uma promissora organização política cuja pretensão passava longe da tessitura de uma nova comunidade, muito menos de uma comunidade mais justa. Aspiravam mesmo à reorganização da sociedade de que dispunham em torno do corporativismo e do autoritarismo estatal.

O experimento democrático inaugurado com a Constituição de 1934 teve fim, definitivamente, em 1937, às vésperas das eleições que deveriam escolher o novo presidente da república. Sustentado pelo discurso de combate aos comunistas, em especial, e aos dissidentes, de forma geral, estimulado pela

extrema direita alemã, de um lado, e pela direita liberal norte-americana, por outro, e confiando na fragilidade das práticas democráticas do país, Vargas cercou o Congresso e determinou que seus membros voltassem para casa, botou a Polícia Militar nas ruas, impôs nova Constituição ao país e chamou de Estado Novo o golpe que havia perpetrado.

O Estado Novo (1937-1945) foi marcado por forte censura, repressão, mas, principalmente, pelo controle ideológico. "Se o Brasil deveria emergir do seu estágio de economia agrícola de exportação para o de nação industrializada, um considerável número de costumes teria que ser abandonado" (SKIDMORE, 1975, p. 70), sobretudo, na maneira de veicular as ações e iniciativas do governo e na forma sensível de se relacionar com o povo em sua diversidade, com vistas a obter não somente a sua compreensão, mas sua aprovação e apoio.

Aproveitando-se do impacto que as novas tecnologias – rádio, cinema e fotografia – operavam sobre a sociedade, a imagem de Getúlio Vargas foi transformada em símbolo de consonância de objetivo nacional e sua voz popularizada pela transmissão radiofônica diária e em cadeia nacional da *Hora do Brasil*, tudo com vistas a criar a mística em torno do chefe e do Estado, além de compor a estética (moderna) do novo regime.

A cultura era compreendida como assunto de Estado, e, por isso mesmo, ficava quase exclusivamente a cargo do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) todas as formas de ação orientadas para o grande público. Se a tarefa educativa dispunha-se à formação de mentalidades – fundamentada noutro universo simbólico –, era necessário popularizar o projeto de cultura estadonovista e expandi-lo por meio da difusão das artes, da música, das letras, projetando um imaginário que garantisse o comprometimento – dos jovens, principalmente – com os valores revisitados da nação que se edificava e com as instituições que a sustentavam. Pois

[...] se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produziu

efeitos positivos no nível do desejo [...] e também no nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz (FOUCAULT, 2017, p. 238-239).

Em se tratando de Brasil da primeira metade do século XX, vale lembrar que os índices de analfabetismo ultrapassavam 60% nas principais capitais, e, por isso, apesar do alargamento dos círculos de erudição, a cultura artística e intelectual manteve-se, quantitativamente, restrita ao âmbito já existente. Antonio Candido (1984) chama a atenção para o fato de que as manifestações intelectuais e artísticas em nível erudito foram pouco além da pequena minoria que já as podia usufruir, não havendo, portanto, socialização ou coletivização desse texto cultural.

Nesse contexto, pode-se afirmar que à massa chegaram apenas os ruídos dessa erudição, o conteúdo comum, ao qual todos tinham acesso, o suficiente para produzir efeitos positivos no nível do desejo e do saber, ao mesmo tempo em que mantinham partes exclusivas as quais uma pequena minoria tinha acesso.

Considerando os altos índices de analfabetismo nos decênios de 1930 e 1940 – os maiores índices de alfabetização primária eram de Santa Catarina (42%) e São Paulo (40%) – o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), com vistas a ampliar o alcance desse conteúdo comum, desdobrou suas atividades para muito além do ensino e da educação pública: regulou programas de radiodifusão, produções cinematográficas, edições de livros, montagem de jornais e revistas semanais (com ênfase nos recursos imagéticos), além da construção de espaços físicos como os prédios e repartições públicas, bibliotecas e teatros.

Um dos braços administrativos do Ministério Capanema chama a atenção por seu alcance pedagógico: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) –, criado em 1937, como a materialização de um pensamento transformado em serviço público (VELOSO, 2017), modificou a relação que se havia estabelecido entre as comunidades e seus respectivos conjuntos arquitetônicos e paisagísticos.

Importante instrumento de persuasão no desenvolvimento deste complexo enredo, o SPHAN contava com um expressivo contingente de intelectuais brasileiros e estrangeiros com habilidades de produção e gerenciamento cultural que em muito contribuíram no processo de deslocamento da percepção que a sociedade havia construído de si mesma. Para este grupo, "ser moderno" significava perceber a nação como civilização, lugar onde categorias como tradição, homogeneidade e hierarquia se articulavam, conduzindo à ideia de preservação, portanto, redimensionando o passado para a larga parcela iletrada da sociedade.

Agrupando escritores, artistas e jornalistas de orientações políticas que iam da direita, passando pelo centro, até a esquerda, o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) formou um grande grupo que aceitava, até certo ponto, as demandas que as agências do Estado Novo lhes fazia: intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Lúcio Costa, Heitor Villa-Lobos e Manoel Bandeira, para citar apenas alguns, forneceram as ferramentas discursivas necessárias para a elaboração e consolidação de uma imagem nacional interdisciplinar que, até hoje, é tida como marca da originalidade cultural do país.

Essas práticas multifacetadas do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) se estenderam, quase sem obstáculos, até a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por Getúlio Vargas, em 1939, esvaziando-o da tarefa de orientação e controle da propaganda, do rádio e do cinema.

O DIP, agência dirigida pelo jornalista Lourival Fontes, encerrava poderes de intervenção na área de comunicação. Estava diretamente subordinada ao presidente, com órgãos filiados em cada um dos estados da União, e era dividida em seis setores: propaganda, radiodifusão, cinema e teatro, turismo, imprensa e serviços auxiliares. Cabia a esta agência o exercício amplo e sistemático da censura – artigos de jornais e revistas, peças teatrais, músicas, exposições, condutas etc., tudo era passível de advertência, intervenção e repressão (violenta) –, orientada por uma legislação parcial e sustentada por instituições como a Delegacia Especial de Segurança Política e

Social (Desp) e o Tribunal de Segurança Nacional (TSN) – e, por extensão, do controle "físico" da formação do tecido cultural em desenvolvimento, orientador da sociedade brasileira.

Apesar da criação do DIP como uma agência marcadamente reguladora, um acordo garantiu claro intercâmbio entre este (o DIP) e o Ministério Capanema (e, por extensão, o SPHAN). Isso porque, mesmo um governo autoritário precisa do consentimento da maioria, e esse somente se dá quando a maioria sente mais os efeitos positivos do projeto estatal que os negativos. Do contrário, a narrativa se fragiliza, pois nega sua adequação, principiando fendas e abrindo espaços para outra negociação discursiva.

As duas agências, SPHAN e DIP, executaram papéis bastante similares quanto à produção, regulação e gerenciamento da distribuição e condicionamento da recepção de produtos culturais, contudo, se utilizando de instrumentos distintos. O DIP, agência militarizada, impunha a ideologia de Estado, principalmente, por meio da força física, da violência, da coerção; o SPHAN, agência intelectualizada, pela imersão dos mais distintos grupos socioculturais num enredo que os acolhia e os conduzia dentro de uma narrativa de busca e valorização de um passado comum, portanto, detentores de uma potência partilhada capaz de edificar uma nova nação.

Ambas foram muito importantes no processo de negociação das narrativas acerca da nação que se almejava, sobretudo no que diz respeito à distribuição dos lugares a serem ocupados e das atividades que haveriam de ser desempenhadas por cada grupo social no interior deste texto cultural em pleno processo de escrita. Cabe ressaltar que o entretempo do Estado Novo pode ser lido como uma grande obra dramática que se apresenta traduzida nos mais diversos produtos culturais, como desdobramentos de um mesmo texto em várias direções.

Dentre tantos produtos culturais, optou-se aqui pela análise dos retratos de família produzidos pelo fotógrafo Assis Horta na cidade de Diamantina (MG) durante esse período – como citações no interior deste grande texto cultural. Horta estava ligado ao projeto estadonovista porque havia sido recrutado pelo SPHAN, junto de outros fotógrafos, para catalogação do patrimônio histórico e

artístico nacional. Por isso, em detrimento das contribuições diretas do DIP, se privilegiará as ações do SPHAN, agência que alterou sensivelmente as práticas de registro deste fotógrafo, como se verá adiante.

As ações do Ministério somadas às ações do DIP resultaram na organização de outro texto cultural interdisciplinar, largamente e insistentemente divulgado com vistas a sustentar um modelo político autoritário, porém modernizante e pragmático. Outras formas de se imaginar o país e sua gloriosa, organizada e disciplinada nacionalidade foram assimiladas, negociadas, enfim, ajustadas ao imaginário coletivo brasileiro, e ecoadas em suas produções mais simples e corriqueiras, como os álbuns de família.

1.1 A INVENÇÃO DE OUTRO COTIDIANO – O SPHAN E UM PROJETO DE MODERNIDADE PARA A CULTURA NO BRASIL

Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condições de receber mais luz.

Trecho de carta a Paulo Duarte – Mário de Andrade, 1937.

Na seção anterior, procurou-se destacar, brevemente, o contexto socio/político/cultural das décadas de 1910, 1920 e 1930, no interior do qual, três importantes narrativas – movimento operário, tenentismo e modernismo –, que se propunham a pôr término à situação de atraso do Brasil, se desenvolveram e se sobrepuseram num processo de negociação de seus termos e territorialidades, culminando na formação de um único discurso oficial orientador da sociedade brasileira durante o Estado Novo (1937-1945).

A intenção foi lançar luz sobre um processo que conseguiu efetivamente enraizar no imaginário coletivo – de uma forma geral – um conteúdo comum

que, após 1930, se normalizou como um conjunto de "[...] fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e a apreciar" (CANDIDO, 1984, p. 27).

O gerenciamento da cultura, como exposto, coube ao Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), que, sob o comando de Gustavo Capanema, criou diversas pastas com o objetivo de "sitiar" os campos de produção, distribuição e recepção cultural, e, talvez, com essas práticas, criar outro cotidiano, baseado em outras categorias simbólicas. São do Ministério Capanema, por exemplo, a criação do Instituto Nacional do Livro (INL), do Serviço de Radiodifusão Educativa (SRE), do Sistema de Bibliotecas Populares (SBP), do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e, o que de fato interessa a essa pesquisa, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Para além de despachos, decretos e leis federais, observa-se que o SPHAN nasce como produto de um efervescente debate que vinha sendo realizado entre os intelectuais brasileiros, desde o decênio de 1910, acerca da existência ou não de uma tradição, de uma temporalidade e de uma cultura genuinamente brasileiras. As discussões, segundo Sérgio Miceli (1979), giravam em torno dos significados das categorias de histórico, de estético, de nacional, de exemplar, e de como essas acepções influenciariam os processos de autorrepresentação coletivos, sua relação com o passado, com o espaço geográfico e suas perspectivas para o futuro.

Os debates acerca do entendimento do comportamento e das necessidades brasileiras, relacionadas às várias formas de representação estética deste povo e sua constituição imediata visível, também ocupavam as pautas das reuniões dos modernistas, sendo o escritor Mário de Andrade quem defendia a participação maior intensidade e intervenção intelectualidade brasileira na realidade de seu tempo. A proposta de Mário principalmente, mas também de Rodrigo Melo Franco de Andrade¹², Alceu

¹² Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) era mineiro de Belo Horizonte. Foi advogado e jornalista. Sob o seu comando foram publicados dez números da Revista do Brasil, importante

instrumento de manifestação dos ideais modernistas. Em 1936 foi designado pelo Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema para organizar e dirigir o SPHAN, onde

Amoroso Lima¹³, Lúcio Costa¹⁴, Carlos Drummond de Andrade e do próprio Gustavo Capanema – era conhecer em profundidade o povo brasileiro para identificar sua gênese civilizacional e, posteriormente, veiculá-la como sustentáculo das estruturas culturais de uma sociedade em construção.

Para tanto, seriam necessárias pesquisas em todo o território nacional, acerca da materialidade de temas como símbolo, arte, estética, folclore, seus processos de criação e sua potência representativa da cultura nacional. Projeto ambicioso, seu desenvolvimento coube justamente àquele grupo que se considerava representante legítimo dos interesses comuns, porque não defendiam instâncias marcadamente políticas, classistas ou partidárias – embora rastros das narrativas operária e tenentista sejam perceptíveis em seu discurso. Cabia a eles, segundo eles mesmos, a missão de reorganizar e construir a nação brasileira a partir de acepções e representações estabelecidas por eles próprios. Luciano Martins (1987) assim os define:

[...] uma intelligentsia se constitui no Brasil, no início dos anos 20, num contexto de renovação e aspiração a reformas econômicas, sociais e políticas. Ela revoluciona os cânones estéticos, contesta a cultura dominante, busca suas raízes, valoriza o que é brasileiro, desespera-se pelo "atraso" cultural do país, interroga-se sobre as estruturas da sociedade, procura sua identidade social e tenta estabelecer uma ponte entre a modernidade e a modernização do país (MARTINS, 1987, p. 76).

Esses intelectuais constituíam a intelligentsia do governo Vargas e gozavam de livre acesso a todos os setores e departamentos incumbidos de

trabalhou até 1967, ano de sua aposentadoria. Sob sua direção foram tombados 176 monumentos e obras de arte, 28 conjuntos arquitetônicos parciais e 12 conjuntos arquitetônicos em cidades. Foi criador da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujo primeiro número circulou em 1937, e é editada até os dias atuais, além de outras publicações do SPHAN (N.A.).

tr

¹³ Alceu Amoroso Lima (1893-1983) nasceu no Rio de Janeiro (RJ). Foi um crítico literário, pensador, professor e líder católico brasileiro. Contribuiu enormemente na organização inicial do SPHAN (N.A.).

¹⁴ Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa (1902-1998) foi arquiteto, urbanista e professor. Trabalhou como consultor do SPHAN em 1937 quando realizou o relatório que foi responsável pelo tombamento das Ruínas de São Miguel e do projeto Museu das Missões. A partir de 1946, com estruturação do DPHAN, tornou-se diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos até sua aposentadoria em 1972 (N.A.).

fazer da cultura "negócio oficial". Era utopia o que os movia, a crença na renovação e construção de visões de mundo, capazes de reordenar as relações há muito estabelecidas entre o indivíduo, a sociedade e o Estado, e seu vínculo com as formas de representação estética, produtos dessa conexão.

Importante destacar, antes de seguir adiante, que apesar de a institucionalização da proteção de bens móveis e imóveis ter ocorrido no Estado Novo – e pelas mentes brilhantes dos intelectuais modernistas –, a reflexão pública acerca da valorização do passado não era algo original no Brasil, e nem se deu em função do passado. De acordo com Mariza Veloso (2018), pesquisadora da Universidade de Brasília (UnB), o engenheiro Ricardo Severo foi quem primeiro manifestou tal preocupação no país. Em conferência intitulada *A arte tradicional no Brasil*, proferida em 1914, Severo pôde tornar pública sua pesquisa sobre a arte colonial brasileira realizada nos estados de São Paulo e Minas Gerais.

A divulgação de seu trabalho, somada ao cenário de destruição de importantes monumentos históricos europeus – referências culturais da civilização ocidental – no palco da Grande Guerra (1914-1918), causou impacto profundo nas mentes inquietas da intelectualidade brasileira. Ainda segundo Veloso (2018), isso se comprova pelas alusões específicas ao trabalho de Severo em artigos, por exemplo, como o de Alceu Amoroso Lima – *Pelo passado nacional*, texto de 1916 –, publicado em revista de grande prestígio e circulação nacional – a *Revista do Brasil*, à época dirigida por Monteiro Lobato.

Em 1919, Mário de Andrade fez uma longa viagem por Minas Gerais, o que resultou no artigo *Arte religiosa colonial no Brasil*, de 1921 – também publicado na *Revista do Brasil* –, texto com citações explícitas ao trabalho de Severo. Em 1924, Mário retornou com uma verdadeira caravana de intelectuais paulistas (Oswald de Andrade, Olívia Penteado, Tarsila do Amaral, René Thiolheir etc.). Após a visitação das principais cidades do ciclo do ouro e do diamante, partiram para Belo Horizonte, onde estabeleceram laços com as figuras mais representativas da jovem intelectualidade mineira (Carlos Drummond de Andrade, Martins Almeida, Pedro Nava, João Alphonsus, Emílio Moura etc.). Esses laços se converteram em intenso intercâmbio cultural,

culminando (com apoio estatal) na organização de várias instituições de resgate e fomento à cultura brasileira, entre as quais o SPHAN.

O estado de corrosão em que esses artistas e intelectuais encontraram as cidades do ciclo do ouro e do diamante, causado por séculos de abandono, era uma constante, mas estava longe de ser o único problema que os preocupava. Em artigo sem autoria intitulado *Os nossos tesouros artísticos,* publicado em *O Jornal* (organizado por Rodrigo Melo Franco de Andrade), em 1929, lê-se:

É de todos sabido que as chamadas cidades históricas de Minas são verdadeiros museus de arte tradicional. Menos sabido, porém igualmente verdadeiro, é que mercantilismo desenfreado procura dispersar admiráveis riquezas desses museus, por meio de transações mais ou menos lucrativas e condenáveis. Em consequência, vamos perdendo as majestosas alfaias que engalanavam as nossas igrejas e, com elas, inúmeras preciosidades de cerâmica, móveis de estilo, joias, bordados, tecidos, etc., etc. [...] Sabemos, por exemplo, de um estrangeiro que, percorrendo com vagares de beneditino o interior do Estado, adquiriu, entre muitos objetos, um soberbo crucifixo do século XVIII pela ridícula de 25\$00! A pessoa que realizou esse altíssimo negócio deu-se por satisfeita [...] (apud VELOSO, 2018, p.110).

Narrativas como estas denunciam não somente o descaso do poder público para com o patrimônio nacional, mas como as comunidades das cidades históricas, dos "museus de arte tradicional", se relacionavam com a arquitetura, com a paisagem e com os bens móveis coloniais, além de apontarem a dimensão da compreensão da intelectualidade acerca da finitude desses bens e das implicações da supressão desses mesmos bens na construção ou no reparo das estruturas da memória que moldariam o imaginário coletivo num futuro próximo.

Não haveria necessidade, ou desejo de preservação, ou de arquivamento, se não houvesse a possibilidade de esquecimento, nos ensina Jacques Derrida (2001). Para este autor, são as memórias das experiências das gerações anteriores que, carregadas de simbolismo, determinam as narrativas futuras. Para Derrida (2001):

Num sentido enigmático [...] a questão do arquivo não é [...] uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir (DERRIDA, 2001, p. 50-51).

O "tempo por vir" era o que sustentava o discurso da modernidade (e do modernismo), era o que justificava as ações daquele entretempo. Intervir, no sentido de alterar as percepções que se tinha do passado e do espaço geográfico que abrigava a materialidade da cultura brasileira, era garantir para as gerações futuras o conhecimento de um passado glorioso, de uma civilidade visível na exemplaridade das artes, apesar das intoleráveis cicatrizes deixadas pelo violento processo de colonização – em seu sentido mais amplo. Preservar ou arquivar é, também, sob essa perspectiva, determinar a estrutura do conteúdo a ser preservado/arquivado, é alterar o *status* da coisa preservada/arquivada, endossando sua exemplaridade ao mesmo tempo em que a inscreve como orientadora de certa impressão no interior de determinada narrativa.

Fruto de um despertar estético, sensível e, igualmente, da compreensão política – entendida como forma de inclusão e participação no todo social – de que as coisas – edifícios, travessas, relicários, objetos em ouro, prata e ferro, estátuas esculpidas em pedra sabão, mobiliário em madeira, vestuário, partituras, pinturas etc. – carregam consigo uma potência de significação inscrita em si, o SPHAN surge como o instrumento que imprimiria a esse registro palpável da nação outro significado.

A instalação do Estado Novo (1937-1945) somada à naturalização do conteúdo comum que sustentava a política de Estado Varguista criaram os meios e as oportunidades necessárias para a institucionalização da "ideia" modernista de proteção patrimonial. Neste entretempo, Mário de Andrade ocupava já o cargo de chefe da Divisão Cultural do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, de onde explicitava sem ressalvas "uma posição política firme a respeito da arte – vista como prática cultural extremamente relevante na organização da vida coletiva" (VELOSO, 2018, p. 338). Essa atitude abertamente modernista talvez tenha sido o que determinou a escolha

do nome de Mário por Capanema para a elaboração de um projeto de lei de proteção ao patrimônio brasileiro.

O anteprojeto apresentado por Mário de Andrade, de acordo com a Fundação Nacional Pró-Memória (1980), conciliava a experiência em proteção patrimonial de outros países com as especificidades brasileiras. Intitulado Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), o plano oferecia "desde a fixação de definições preliminares sobre patrimônio até um plano quinquenal de montagem e funcionamento do serviço" (PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p. 13).

Aprovado o projeto inicial, Capanema solicita à Câmara dos Deputados, que se ocupava da reorganização geral do Ministério, emenda que incluísse em sua estrutura o SPAN. Na sequência, solicita ao Presidente da República autorização para funcionamento do Serviço em caráter experimental. Em despacho de 19 de abril de 1936, Vargas aprova seu funcionamento, bem como a contratação de pessoal necessário para as medidas preliminares de composição do Serviço.

A Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, cria o SPAN, cuja finalidade seria "promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional" (PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p. 69-70). Define, ainda, como sendo o Conselho Consultivo órgão máximo do SPAN. Caberia a este órgão a competência de arbitrar pelo ato de tombamento e a respectiva inscrição dos objetos nos livros de Tombo – Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; das Belas Artes; Artes Aplicadas –, por conseguinte, sua nomeação oficial como monumento.

Coube a Rodrigo Melo Franco de Andrade, por sugestão de Mário, a direção do Serviço. Ele e alguns intelectuais, como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Prudente de Moraes Neto, Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Luis Jardim, entre outros, reformularam o primeiro plano de preservação patrimonial, incluindo no anteprojeto, a ser apresentado ao Presidente da República e à Câmara, os conjuntos arquitetônicos e naturais do país. Ampliado, o *Serviço do Patrimônio Artístico Nacional* (SPAN) tornou-se

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), e seu funcionamento aprovado pelo Decreto-lei de nº 25 de 30 de novembro de 1937.

O SPHAN estava oficialmente instituído, e, em seu Art. 1º do Capítulo I, define:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

O Parágrafo 2º do mesmo Artigo ainda determina:

[...] são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela Natureza ou agenciados pela indústria humana.

O SPHAN funcionava no 7º andar do prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública na cidade do Rio de Janeiro. Seu projeto inicial trazia como principal finalidade "determinar, organizar, conservar, defender e proteger o patrimônio artístico nacional" (PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p. 55). O patrimônio artístico nacional, por sua vez, foi definido como sendo "todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil." (*Idem.*).

Vale mencionar que com poucos recursos capitais e humanos, a primeira turma da chamada "fase heroica" do SPHAN havia já feito cumprir as finalidades do Serviço propostas no anteprojeto de Mário de Andrade. Partindo das cidades do ciclo do ouro e do diamante em Minas Gerais em direção aos estados do nordeste e sul do país, esses pioneiros, fundamentando-se em critérios científicos, executaram pesquisas e içaram documentos em bibliotecas, cartórios, arquivos públicos, diocesanos, paroquiais, de irmandades e ordens-terceiras, "visando a um conhecimento, o melhor possível, de épocas de execução, de autoria de projetos e executantes das edificações e de obras de arte" (TELLES, apud VELOSO, 2018, p. 173). Desta forma, o conjunto de

bens móveis e imóveis do país foi por eles identificado, determinado e organizado em catálogos, apenas aguardando o aparelhamento do SPHAN para o registro nos livros do Tombo.

A título de exemplo, data de 1938, ano imediatamente posterior ao da institucionalização do SPHAN, o tombamento dos conjuntos arquitetônicos e urbanísticos de Diamantina, Serro e Tiradentes, em Minas Gerais; do Oratório Público da Cruz do Pascoal, do Forte Paraguassu, da Casa de Oração da Ordem Terceira do Carmo, na Bahia; da Igreja de Nossa Senhora das Dores, da Igreja Matriz de São Pedro e Capela da Ordem Terceira de São Francisco e das Ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul (IPHAN).

Data, também, deste primeiro ciclo a publicação de artigos em jornais de grande importância e circulação, como o *Estado de São Paulo, O Jornal, Jornal do Brasil*, e em revistas como a recém-criada *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* e a *Revista do Brasil*, que apresentavam o SPHAN como uma proposta de consolidação de um novo espaço institucional e intelectual. Neste período, ainda foram ministrados palestras e cursos, em instituições públicas de ensino superior, na área de história das artes, arte indígena, folclore, arquitetura, escultura e música, privilegiando sempre, e na medida do possível, a arquitetura e a arte colonial do século XVIII (IPHAN).

Entretanto, um país composto em sua imensa maioria por analfabetos e iletrados – como dito anteriormente – dificilmente seria alcançado por meio da publicação de artigos, relatórios e livros de prosa e poesia, pelos congressos e exposições. Mesmo com a unificação e a extensão da reforma educacional, a modernização dos métodos pedagógicos e a obrigatoriedade da instrução elementar, os índices de escolarização primária dificilmente ultrapassavam a casa dos 40% nas principais capitais. Como resolver essa equação, posto que o uso das tecnologias de informação e comunicação de massa tornar-se-ia, num futuro bem próximo, quase uma exclusividade do DIP?

A saída talvez estivesse na renovação pedagógica anunciada pela *Escola Nova*, cujo eixo norteador era a vida-experiência e aprendizagem (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984). Ou seja, não era imperativa a existência de um prédio escolar, com professores e livros mediando

experiências entre o estudante e o mundo. Com a intervenção apropriada, o "estar-no-mundo" poderia garantir práticas eficientes de aprendizagem, e de multiplicação dessa aprendizagem por meio dos "educandos informais".

O discurso construído a partir dessas ponderações, então, passou a considerar os bens móveis e imóveis como ferramentas pedagógicas, que, providencialmente visibilizadas, seriam potencialmente capazes de ressignificar a relação que a sociedade, em sua diversidade, havia estabelecido com os universos simbólico, arquitetônico, artístico e paisagístico colonial. Sob essa perspectiva, o redimensionamento do passado histórico, como uma grande revelação, reconduziria toda a narrativa do presente, persuadindo grupos sociais, à soleira da intelectualidade, da importância de conhecer e reconhecer os conjuntos arquitetônicos, artísticos e paisagísticos como a expressão estética de uma experiência vivida coletivamente.

Desta forma, uma equipe de colaboradores — pesquisadores, historiadores, juristas, arquitetos, engenheiros, artistas plásticos, ilustradores, jornalistas e restauradores de destaque em suas respectivas áreas de atuação — foi formada para a realização dos primeiros estudos, análises e organização dos arquivos de documentos que formariam o acervo/arquivo do SPHAN. Em pouco tempo, e sistematicamente, foram sendo inaugurados departamentos regionais em cada uma das unidades federativas do Sudeste, Nordeste e Sul do país — as Coordenadorias Regionais — a partir de expedições organizadas e conduzidas pelo SPHAN na figura de Rodrigo M. F. de Andrade. A cada expedição, prestadores de serviços locais eram "recrutados" para exercerem funções das mais diversas: carpinteiros, ceramistas, pedreiros, pintores, escultores, santeiros, guias, mensageiros, conservadores, topógrafos, tecelões, ferreiros etc.

Ao "recrutar" servidores locais pra auxiliar nas tarefas de identificação (possível autoria), de identificação das formas, materiais utilizados e épocas aproximadas de construção ou feitura, da organização, catalogação e restauro do patrimônio, o SPHAN promovia, regionalmente, a alfabetização sociohistórica. Esses servidores, sentindo-se incluídos nos processos de arquivamento – em sentido derridiano –, multiplicavam, voluntaria ou

involuntariamente, a narrativa cultural estadonovista. Esses novos agentes históricos, como tradutores, contribuíram com a tarefa pedagógica de introduzir no cotidiano nacional – especialmente em regiões empobrecidas, onde a educação formal não chegava – a necessidade de inventariar, restaurar, preservar e fazer conhecer o patrimônio histórico e artístico brasileiro.

O SPHAN, desde o início, assumirá uma territorialidade fronteiriça, a meio caminho entre a antiga e a nova sociedade, entre o ancestral e o moderno, entre a *intelligentsia* e o Estado, entre a intelectualidade modernista e os servidores de cada localidade que abrigava uma Coordenadoria Regional. Responsável pela elaboração de uma narrativa cultural para o Brasil dos decênios de 1930 e 1940, esse grupo desenvolveu estratégias de legitimação de tal discurso. Estratégias essas que passavam pela tradução dessa formação discursiva para a materialidade da língua, e de volta, produzindo outro discurso.

Tudo aquilo que foi lido, interpretado e classificado como sendo exemplos singulares de uma experiência estética (agora, -re) construída coletivamente, tornou-se merecedor de tombamento e, ato contínuo, do título de monumento. O tombamento de objetos móveis e imóveis, sensivelmente, ia muito além da restauração e da preservação de um bem material. De acordo com Veloso (2018), o tombamento estabelece

[...] um discurso que possui como produtividade simbólica a capacidade de *criar o real*, de instituí-lo como tal pela força que possui esse discurso de apresentar-se como duplicidade exemplar do real e de exibir uma capacidade de verossimilhança em relação a esse mesmo real (VELOSO, 2018, p. 186).

Isso significa que o bem móvel ou imóvel avaliado como passível de tombamento, ou de arquivamento, era submetido a um movimento de mudança de posição na classificação social, deixando de ser simples objeto envolto no anonimato para adquirir *status* de monumento, de símbolo de nacionalidade, um referencial histórico materialmente manifesto, portanto, exemplar e merecedor de apreciação e preservação para que a posteridade viesse a conhecer. Importante destacar que essa mudança de *status* patrimonial não se deu – e não se dá – de forma automática, orgânica. Cito Derrida (2001):

[...] as condições de arquivamento implicam todas as tensões, contradições ou aporias [...] especialmente aquelas que esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registro do passado [...] (DERRIDA, 2001, p. 44).

O ato de tombar/arquivar um objeto, um conjunto arquitetônico ou uma paisagem local dá-se de forma complexa, porque é uma ação política expressa na produção discursiva que pode ou não ressignificar a conexão existente entre passado, presente e futuro – no caso específico do pensamento modernista, entre passado e futuro –, dependendo da forma como as comunidades são inseridas nesse processo. O artifício do tombamento/arquivamento torna-se ainda mais intrincado, porque traz em seu bojo a expectativa da tarefa pedagógica, de fazer assimilar outro arquétipo sociocultural em substituição ao que se tinha.

O tombamento/arquivamento, então, passa por narrativa disciplinadora e positivadora de uma realidade que se quer construir. Mas, vale repetir que o tombamento/arquivamento, por si só, não alcançaria notabilidade para além do circuito intelectual que compunha e vivia às voltas com o SPHAN sem a participação ativa dos servidores/multiplicadores locais.

Por meio da pesquisa realizada pode-se afirmar que os prestadores de serviços locais contratados pelas Coordenadorias Regionais do SPHAN – a exemplo da cidade de Diamantina em Minas Gerais – foram tão importantes no processo de assimilação coletiva dos princípios modernistas nacionalistas quanto os próprios intelectuais modernistas. Isso porque os carpinteiros ou pedreiros, ou os santeiros locais, não receberam formação em escolas técnicas profissionais, ou de artes e ofícios, ou em faculdades de Belas Artes, mas herdaram seus ofícios de seus antepassados (pais, avós, tios) ou de pessoas próximas a suas famílias, e com eles, um conjunto de regras, saberes, valores, crenças, comportamentos e redes de sociabilidade que, posteriormente, também seriam passados adiante. Sobre o universo dos ofícios, Maria Eliza Linhares Borges (2011) afirma:

[...] constituída por mestres, artífices e aprendizes, [...] pressupunha um longo aprendizado [...] de saberes que requeria habilidades específicas, inclusive com a

domesticação do próprio corpo para lidar com os instrumentos de trabalho. Estes saberes eram segredos (mistérios) transmitidos oralmente e na prática cotidiana, de geração em geração (BORGES, 2011, p. 489).

A cada vez que o "saber fazer" era transmitido, a tradição era reproduzida, cotidiana e geracionalmente, quase sem se desviar das regras que regulavam seu ethos, mas adicionando inovações técnicas às tradicionais, devido aos esporádicos e convenientes aumentos de suas redes de sociabilidade. A partir dessas considerações, talvez possa se inferir que a criação do SPHAN, em 1937, e suas Coordenadorias Regionais atuaram como extensores dessas redes de sociabilidade, chegando mesmo a introduzir, por meio de orientações técnicas, novidades metodológicas ao mesmo tempo em que se apropriavam dos segredos dos modos de produção tradicionais que enriqueceriam os currículos das escolas médias de ensino técnico de artes e ofícios.

Desta maneira, as tradições produtivas eram recriadas, ressignificadas e partilhadas entre seus pares, que, por sua vez, as repassavam aos seus artífices e aprendizes. Nesse movimento, um futuro desejado era anunciado, e a estética do Estado Novo se multiplicava sutilmente na reprodução voluntária ou involuntária de regras, gestos, crenças e comportamentos difundidos por meio da circulação de mercadorias – carregadas de sentidos – e ideias que continuaram a ser (re) produzidas pelos mestres, artífices e aprendizes contratados pelo SPHAN.

Dentre os servidores contratados pelas Coordenadorias Regionais do SPHAN, destacam-se, ainda, aqueles que se dedicavam aos ofícios próprios das sociedades urbanas. São eles: os impressores, os gravadores de imagens, os livreiros e os fotógrafos. Cada um deles e a seu turno trabalhando na identificação e conservação dos bens móveis e imóveis a serem tombados/arquivados, exceto um, o fotógrafo. Ao executor deste ofício caberia a tarefa de registro imagético da situação material em que o bem a ser preservado havia sido encontrado, bem como dos processos empregados em sua recuperação física, dos seus progressos e do resultado final.

De que maneira, então, os fotógrafos do SPHAN contribuíram com a tarefa pedagógica de assimilação coletiva dos princípios modernistas nacionalistas, posto que seus registros fotográficos dos processos de identificação e restauração da memória nacional eram mantidos encerrados nos arquivos do SPHAN – quando muito, publicados na Revista do Patrimônio, a qual poucos tinham acesso –, portanto, fora do alcance dos olhares da coletividade que haveria de ser educada segundo os princípios da Escola Nova? Como o brasileiro comum, localizado às margens da intelectualidade brasileira e da cultura dos ofícios, poderia ser influenciado estética e politicamente pela produção fotográfica desses servidores?

O SPHAN, como dito anteriormente, desde sua fase experimental adotou rígidos critérios científicos para a identificação, catalogação e análise de bens móveis e imóveis passíveis de tombamento/arquivamento, bem como para a organização dos documentos que formariam o acervo/arquivo do Serviço. Esses inventários deveriam ser abundantemente ilustrados conforme orientações recebidas diretamente do escritório do SPHAN no Rio de Janeiro e repassadas pelos diretores de cada uma das Coordenadorias Regionais aos seus servidores locais.

Em pouco tempo a fotografia tornou-se, por sua ilusória fidelidade imagética, a principal ferramenta para a apresentação de um bem em sua complexa integralidade e de forma legível. Assim sendo, o SPHAN criou uma série de protocolos norteadores para a produção de imagens fotográficas de bens móveis e acervos arquitetônicos e paisagísticos: o ângulo, o enquadramento, o uso da luz, o emprego de um aparelho *Leica* ou similar, dentre outras orientações. Dito isto, pode-se inferir que mais que a produção de fotografias legíveis para a montagem de um acervo/arquivo, o SPHAN pretendia provar o valor estético, artístico e histórico deste ou daquele bem, uma vez que o tombamento/arquivamento passava pelo crivo do Conselho Consultivo, e este, na impossibilidade de visitar cada um dos locais que abrigava um acervo, julgava o valor histórico e artístico de um bem a partir de imagens fotográficas. Para demonstrar sua exemplaridade, as fotografias deveriam determinar sobre o que — e o que sentir.

A função do fotógrafo era, oficialmente, a de retratar, no sentido de ilustrar, de exemplificar os elementos importantes para a catalogação dos bens estimados pelo SPHAN, ou seja, como documentos que corroborassem os processos de restauro e tombamento, o conteúdo das imagens não deveria apresentar envolvimento emocional ou qualquer forma de subjetividade. Entretanto, sensivelmente, as regras de composição da imagem, o enquadramento e uso da luz produziam registros que representavam, ou traduziam valores específicos, segundo a análise das pesquisadoras do IPHAN Brenda Coelho Fonseca e Telma Soares Cerqueira (2013). Para essas estudiosas:

As fotografias produzidas, mais do que instrumentos de trabalho, articulavam-se às concepções patrimoniais existentes e, assim, constituíam um olhar específico sobre objetos artísticos, edificações, cidades e paisagens (FONSECA; CERQUEIRA, 2013, p. 13-14).

Os protocolos estéticos, sob essa perspectiva, propunham adaptação do olhar fotográfico ao discurso nacionalista modernista. Desta maneira, os fotógrafos contratados pelo SPHAN assimilavam esse discurso, negociavam-no em seus espaços de subjetividade e o multiplicava em suas atividades dentro e fora do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) traduzidos.

Cada Coordenadoria Regional fazia a contratação de seus fotógrafos de acordo com suas necessidades. Com a Coordenadoria Regional de Minas Gerais, com sede em Belo Horizonte, não foi diferente. Num processo de rodízio, que variava conforme os interesses da intelectualidade do Serviço, vários fotógrafos foram recrutados e a eles delegada a responsabilidade de registrar por meio das fotografias os bens de interesse do SPHAN em cada região.

A título de informação, de acordo com as já citadas Fonseca e Cerqueira (2013), Minas Gerais contou com aproximadamente 16 fotógrafos durante o Estado Novo, contra 11 no estado do Rio de Janeiro, 9 em São Paulo, e 1 no Espírito Santo. Na região dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, em Minas Gerais, havia um fotógrafo bastante jovem, contratado, junto a outros,

diretamente por Rodrigo Melo Franco de Andrade numa de suas expedições bem no início das atividades do SPHAN. Seu nome era Assis Alves Horta.

1.1.1 ASSIS HORTA - INTERSEÇÕES

Assis Horta, como o fotógrafo ficou conhecido, nasceu em Diamantina, cidade do interior do estado de Minas Gerais, no ano de 1918. Órfão de pai bastante cedo, Horta viveu com sua mãe, Maria das Dores Moreira Horta, no Grande Hotel de Diamantina (do qual era a proprietária e administradora) até 1942, ano de seu casamento. Aos 16 anos, teve seu primeiro contato oficial com a arte da produção de imagens fotográficas ao assumir a função de aprendiz do fotógrafo Celso Tavares Werneck Machado, no *Estúdio Werneck*. Em pouco tempo e apesar da pouca idade, Horta se destacaria nessa função, chegando mesmo a comprar "de porteira fechada" o estúdio em que trabalhava, rebatizando-o *Photo Assis — Materiaes Photográficos das Princiapais Marcas e Cinematográficos para Amadores e Collegios*.

Enquanto aprendiz, Horta manteve intenso contato com o que havia de mais expressivo dentro da rede de sociabilidade do ofício. Fotógrafos já consolidados na cidade de Diamantina e região, como o já citado Celso Werneck, o consagrado Chichico Alkmim¹⁵, Paul Spangler e o francês Laplaige, faziam parte deste circuito. O estilo de Horta, portanto e a princípio, seguia a orientação imagética proposta pelos mestres locais do ofício, que se fiavam pela demanda do mercado visual europeu (Figura 1).

¹⁵ Francisco Augusto de Alkmin (1886-1978). Considerado um dos mais importantes fotógrafos mineiros das primeiras décadas do século XX. Nascido em Bocaiúva (MG), estabeleceu-se em Diamantina (MG) em 1912. Fotografou casamentos, batizados, funerais, festas populares e religiosas, paisagens, cenas de rua e os habitantes da região. O acervo do fotógrafo está sob a guarda do Instituto Moreira Sales (IMS) desde 2015 e inclui registros de Diamantina e arredores na primeira metade do século XX.

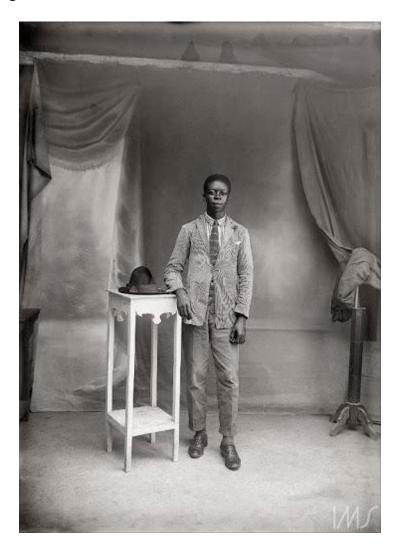


Figura 1: Chichico Alkmim. S/título. Diamantina. Década de 1910.

Fonte: Catálogo da Exposição Chichico Alkmin, fotógrafo. Belo Horizonte. 2020.

Entretanto, com a chegada do recém-criado SPHAN à região, outros referenciais foram a eles apresentados, alterando sensivelmente as tradições estéticas da produção fotográfica local. Cabe aqui uma ponderação: essa afirmativa não quer dizer que os fotógrafos de Diamantina, ou de qualquer outra localidade, fotografassem apenas intuitivamente ou "copiando" o estilo visual europeu. Não. Suas redes de sociabilidade eram bastante amplas, segundo Fonseca e Cerqueira (2008). Os fotógrafos brasileiros, ou erradicados no Brasil, mantinham-se sempre em trânsito, seja em busca de materiais/instrumentos de trabalho – chapas de vidro, lentes, revelador/fixador, papel filme, adereços para composição de cenário etc.—, seja em busca de

clientes, criando momentos propícios para a troca de experiências. Com isso, apenas se pretende ressaltar que a rede de sociabilidade se alargou, o que acarretou em visíveis alterações estéticas.

Contratado pelo SPHAN no sistema pró-labore, Horta imediatamente foi posto em contato com o que havia de mais expressivo no circuito modernista, a começar por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Este, de acordo com entrevista de Horta concedida à Silva (2017) em maio de 2014, foi quem lhe passou as primeiras orientações acerca da produção de fotografias para o levantamento historiográfico da região. Além do diretor do SPHAN, Horta manteve relações bastante estreitas com Judith Martins¹⁶, secretária de Rodrigo M. F. de Andrade, Sylvio de Vasconcelos¹⁷, advogado e chefe do 3º Distrito do SPHAN em Minas Gerais, João Brandão Costa, advogado, professor e responsável pelo Serviço em Diamantina, e Carlos Drummond de Andrade, poeta, cronista, chefe de gabinete do Ministério Capanema e, posteriormente, chefe do arquivo central do SPHAN no Rio de Janeiro.

Do interior de seu ofício, grandes fotógrafos se somaram a Celso Werneck e Chichico Alkmim em sua rede de sociabilidade: Erich Hess, Marcel Gautherot, Kasys Vosylius, Hans Peter Lange, Abércio, Amaro Lamari, E. Falcão, Eduard Schultze, G. Toti, Gilberto Ferrez, Halfeld, Herman Kruze, Pedro Duarte e Renato Morgado. Para além dos contornos do ofício: Luiz Jardim¹⁸, escritor e pintor, Wasth Rodrigues¹⁹, pintor, desenhista, ilustrador,

¹⁶ Judith Schimitz Martins (1903-2000). Nasceu em Juiz de Fora (MG). Historiadora formada pela Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro), começou a trabalhar no SPHAN em 1936, como datilógrafa, exercendo, ainda, as funções de auxiliar de escrita de 1ª classe, ajudante técnico de 3ª classe, perita em Belas Artes, arquivologista, secretária-geral do diretor do SPHAN e, a partir de 1962, chefe da Seção de História e do Arquivo, substituindo Carlos Drummond de Andrade, que havia se aposentado. Judith permaneceu no cargo até o ano de sua aposentadoria em 1973.

¹⁷ Sylvio Carvalho de Vasconcellos (1916-1979). Mineiro de Belo Horizonte, foi arquiteto e historiador, autor de inúmeros estudos, artigos e livros sobre o Barroco mineiro e suas cidades históricas. Foi chefe do 3º Distrito do SPHAN em Belo Horizonte de 1939 a 1969. Foi um dos precursores da arquitetura modernista brasileira em Minas Gerais.

¹⁸ Luíz Inácio de Miranda Jardim (1901-1987). Nasceu em Garanhuns (PE). Foi escritor, pintor e ilustrador modernista. Trabalhou como ilustrador para o SPHAN entre os anos de 1937 e 1945.

ceramista, professor e historiador, Percy Lau²⁰, ilustrador e desenhista, Curt Lange²¹, musicólogo, entre outros.

Considerando o exposto, pode-se inferir que a rede de sociabilidade de Horta não somente se ampliou, mas se diversificou num movimento de interseção, como se cada um dos ofícios se tocassem em seu limiar, ainda que de maneira fugidia, ainda que muito brevemente. No entanto, nesses instantes infinitamente pequenos de contato, as perspectivas estéticas se alteravam mutuamente e outros discursos se somavam aos já existentes, e outras narrativas se construíam, e ecoavam, deslocando expectativas lineares, lançando luz sobre aspectos que antes se mantinham à sombra.

As primeiras imagens fotográficas produzidas por Horta para o SPHAN datam do ano de 1937, segundo o pesquisador da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Cleber Soares da Silva (2017), ano de sua contratação pelo Serviço. Nesta ocasião, o fotógrafo produziu uma série de vistas da cidade de Diamantina (Figuras 2, 3 e 4), bem como um levantamento fotográfico do acervo arquitetônico e artístico, com o objetivo de auxiliar no início dos estudos sobre a região. Somaram-se às fotografias de Horta as dos fotógrafos Erich Hess²² (Figura 5, 6 e 7) e Renato Morgado²³. Juntas, essas fotografias

¹⁹ José Wasth Rodrigues (1891-1957). Nasceu em São Paulo, frequentou em Paris a *Académie Julien* e a *École des Beaux-Arts*. Destacado estudioso da história colonial do Brasil, manifestava grande preocupação com relação a demolição e descaracterização do patrimônio material brasileiro, prestando importantes serviços para o SPHAN nas décadas de 1930, 1940 e 1950.

_

²⁰ Percy Alfred Lau (1903-1972). Nasceu em Arequipa, no Peru. Ilustrador e desenhista, dedicou-se quase exclusivamente a fazer ilustrações a bico de pena. Contratado pelo IBGE, viajou de Norte a Sul do país retratando paisagens e tipos humanos. Prestou importante serviço ao SPHAN entre as décadas de 1930 e 1960.

²¹ Francisco Curt Lange (1903-1997). Nasceu em Eilenburg, na Alemanha. Arquiteto e musicólogo formado pelas universidades de Leipzig, Berlim e Bonn, foi um dos grandes inspiradores de movimentos musicais na América Latina. Para o SPHAN, trabalhou como pesquisador de música colonial durante a chamada "fase heroica" da instituição.

²² Erich Joachim Hess (1911-1995), nascido na Alemanha, transferiu-se para o Brasil em 1936. Foi o primeiro fotógrafo contratado pelo SPHAN já em 1937, prestando serviços ao atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional por mais de 30 anos. De acordo com o *Mapeamento Preliminar das Atividades dos Fotógrafos do IPHAN* (2013), Hess pode ser considerado um dos principais fotógrafos do IPHAN, tendo produzido algo em torno de 5367 fotografias pelos estados de MG, RJ, ES, RS, SC, PR, MS, MT, BA, MA, PE, SE, PB, PA e AM.

tornaram-se essenciais para o tombamento/arquivamento do centro histórico de Diamantina já em 1938 pelo SPHAN, e, posteriormente, as mesmas fotografias serviram de esteio para o tombamento/arquivamento do mesmo local como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) em 1999.

Figura 2: Assis Horta. Vista aérea. Cidade de Diamantina/MG. Década de 1940.



²³ Renato Morgado foi contratado pelo SPHAN em 1937. De acordo com o *Mapeamento Preliminar das Atividades dos Fotógrafos do IPHAN* (2013), Morgado está entre os principais fotógrafos do IPHAN, tendo produzido algo em torno de 677 fotografias pelos estados de MG, RS, RJ e PE entre as décadas de 1930 e 1980.

Figura 3: Assis Horta. Vista aérea. Cidade de Diamantina/MG. Década de 1940.



Fonte: Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ).

Figura 4: Assis Horta. Vista aérea. Cidade de Diamantina/MG. Década de 1940.



Figura 5: Eric Hess. Casa Lalau Pires (rua), 266 - de Chica da Silva. s/d.



Fonte: Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ).

Figura 6: Eric Hess. Casa Lalau Pires (rua), 266 - de Chica da Silva. s/d.

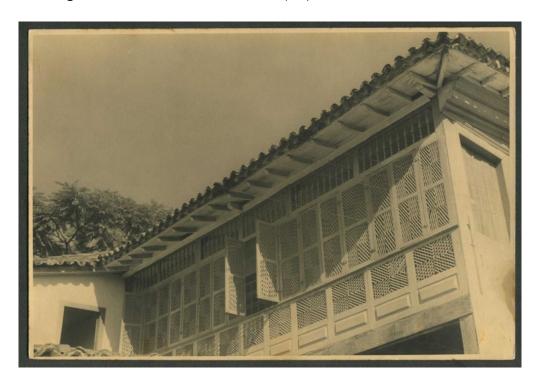
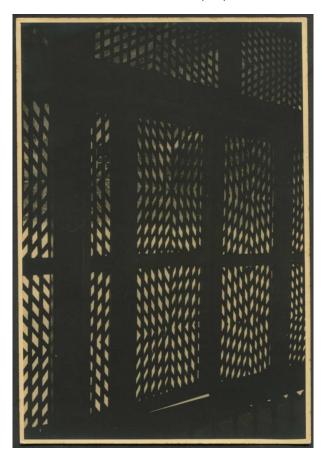


Figura 7: Eric Hess. Casa Lalau Pires (rua), 266 - de Chica da Silva. s/d.



Fonte: Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ).

Figura 8: Assis Horta. Largo de Santo Antônio – Praça Joubert Guerra. Década de 1930.



Figura 9: Assis Horta. Mineração no rio Paraúna. Lavagem de cascalho. Década de 1930.



Fonte: Catálogo da Exposição Diamantina 360°. Diamantina. 2008.



Figura 10: Assis Horta. Operárias. 1943. 3 x 4.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: Retratos. Belo Horizonte. 2015.

Horta atuou como importante colaborador no levantamento fotográfico do acervo arquitetônico, artístico e paisagístico do centro histórico de Diamantina, como dito anteriormente, sobretudo porque seus registros foram capazes de traduzir em imagens a potência discursiva da modernidade almejada pela estética estadonovista. Além do registro fotográfico de Diamantina e região – entre 1937 e 1945, havia feito o levantamento fotográfico de Serro, Minas Novas, Berilo, Chapada, Virgem da Lapa etc. – para o SPHAN, Horta também produzia vistas da cidade para vender aos turistas (Figura 8), fotos de pessoas trabalhando *in loco* para atender aos empresários locais (Figura 9), registros de festas e eventos civis e religiosos por encomenda, fotos 3 x 4 (Figura 10) – estas a partir de 1943 em função da promulgação da CLT – e retratos em seu estúdio e em suas atividades de itinerância. São esses retatos, produzidos fora dos ditames da repartição, que revelam o estilo de Horta. Neles, pode-se observar uma combinação sensível entre os valores nacionalistas e a tradição da fotografia de estúdio oitocentista (Figura 11).



Figura 11: Assis Horta. Retrato de Operário. Diamantina. 1943.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: Retratos. Belo Horizonte. 2015.

Imagens fotográficas como esta, exemplificada pelo *Retrato de Operário* (Figura 11), expressam bem essa combinação: no carte de visite tradicional – retratos de cerca de 9,5 x 6 cm, montados sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, produzidos em estúdio, com cenários compostos por painéis, cortinas, colunas, tapeçarias, entre outros ornamentos – , cuja feitura tinha por objetivo fixar em imagem as projeções que o retratado fazia de si, conferindo-lhe a representação de certo *status* social, há algo que escapa à perícia e ao planejamento do fotógrafo, algo que não pode ser silenciado, mas que ao mesmo tempo voluntariamente se cala, revelando "a pequena centelha do

acaso [...] com a qual a realidade chamuscou a imagem" (BENJAMIN, 1994, p. 94).

A luz que entra pelo lado esquerdo da imagem desvenda o que o consciente estético trabalhou para esconder, mas o inconsciente insiste em descortinar: o paletó de mangas curtas e desprovido de um botão é encoberto pela potência de significação inscrita na postura corporal e no olhar pleno e seguro do retratado, que, disposto a se anular voluntaria ou involuntariamente como indivíduo em favor do reforço de um estereótipo social moderno, cresce dentro da imagem, como que em busca de uma posição em que receba mais luz – em sentido mariodeandradiano.

Talvez essa seja a característica mais marcante dos retratos produzidos por Horta em seu estúdio: imagens geometricamente encenadas nos moldes do SPHAN, compostas de elementos espaciais e temporais tão comuns àquela época, mas que deixam entrever alguma negociação entre os textos culturais assimilados pelo fotógrafo e os textos culturais inscritos nos retratados, algo que não pode ser representado, mas que está lá. Roland Barthes (2012), sobre o momento em que um retrato é produzido, diz:

Posando diante da objetiva [...], não me arrisco tanto [...]. Sem dúvida, é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo. Mas essa dependência em vão procura ser imaginária [...], eu vivo a angústia de uma filiação incerta: uma imagem - minha imagem - vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um "sujeito distinto"? [...] No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica [...], não sei como, do interior, agir sobre minha pele [...] [então] presto-me ao jogo social, poso, sei disso, quero que vocês saibam, mas esse suplemento de mensagem não deve alterar em nada [...] a essência preciosa de meu indivíduo: o que sou, fora de toda efígie. Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidisse sempre com meu "eu" [...] (BARTHES, 2012, p.19-20).

Reposicionadas para o ambiente fotográfico, essas pessoas esperavam muito mais que serem fotografadas: reclamavam reconhecimento e identificação para além da foto 3 x 4 da Carteira Profissional (CP). Declaravam,

sem cessar, que existiam porque resistiram aos percalços impostos pelas condições socioeconômicas. Que faziam parte de algo, uma comunidade digna de registro, que precisava ser lembrada, mesmo quando sob a névoa da distância infligida pelo tempo. E Horta as fotografava por partilhar do mesmo entendimento, afinal, nem sempre recebia em dinheiro pelo trabalho desenvolvido – seus clientes mais simples pagavam como podiam: ovos, galinhas, banha, leite –, mas o fazia sempre com compromisso e dedicação estética. Neste sentido, os retratos de família que serão analisados em outro capítulo podem ser lidos como experiências de arquivamento, tal qual a prática do tombamento, estabelecendo um discurso que produz símbolos que orientam neste entretempo o cotidiano por vir. Uma valiosa contribuição para a construção de uma realidade, de uma nacionalidade, que correspondesse ao modo de percepção circunstanciado pela estética política do Estado Novo (1937-1945).

CAPÍTULO 2

CULTURA, TRADUÇÃO E DIFERENÇA

Mas, com tudo isso, parece-me que traduzir duma língua para outra, não sendo das rainhas das línguas grega e latina, é ver panos de rás pelo avesso que, ainda que se veem as figuras, veem - se cheias de fios que as escurecem, e não se vê a lisura e cor do direito; e o traduzir de línguas fáceis não prova engenho nem elocução, como não o prova quem traslada, nem quem copia um papel de outro papel; e daqui não quero inferir que não seja louvável este exercício das traduções, porque em outras coisas piores, e que menos proveito lhes trouxessem, se podia ocupar o homem.

Trecho de Dom Quixote, Miguel de Cervantes.

Afinal, o que é tradução cultural?

O termo tradução cultural, segundo o pesquisador da Universidade Federal do Paraná (UFP) Rodrigo Souza Fontes de Salles Graça (2011), não é algo novo: o conceito é atribuído à antropologia social britânica e vem sendo desenvolvido desde a primeira metade do século XX, assumindo outros contornos, na medida em que tem somadas às suas outras considerações, presentes em estudos notadamente linguísticos, como as contribuições do destacado ensaio *A Tarefa do Tradutor* (*Die Aufgabe des Übersetzers*) de Walter Benjamin²⁴.

Para Benjamin (2013) a tradução é uma forma, uma maneira de colocar em evidência a afinidade que duas línguas, tomadas no todo, possuem entre si em suas intenções de comunicação, ao mesmo tempo em que ressalta as diferenças em seus respectivos modos de comunicar, quando os elementos constituintes de uma determinada língua – palavras, expressões, sintaxes – são tomados isoladamente. Como forma, ainda de acordo com Benjamin (2013), a tradução exige sempre um retorno ao todo do original, para que sua traduzibilidade, sua significação ou intenção comunicacional primeira, ainda

²⁴ Texto publicado em 1923 como prefácio às suas próprias traduções de poemas de Baudelaire (N.A.).

que incompleta e inexata, possa ser alcançada. Assim, a afinidade ou o parentesco existente entre duas línguas diferentes consideradas no todo reside no campo da complementaridade, não necessariamente na parecença de seus elementos constituintes.

Traduzibilidade, intraduzibilidade e estrangeiridade das línguas são os princípios norteadores da teoria da tradução de Benjamin. Esses princípios são explorados por Jacques Derrida (2006) em *Torres de Babel* (*Des Tours de Babel*) – originalmente pensado e escrito em língua francesa e publicado no mesmo idioma em fins da década de 1980 –, texto que trata da teoria *benjaminiana* da tradução – pensada e escrita em alemão – a partir da problematização da narrativa ou mito de origem usado para explicar a existência de diferentes línguas no mundo: a construção da torre de Babel.

Segundo Derrida (2006), a narrativa de Babel, um exemplo arquetípico e alegórico, é bastante significativa para se pensar a multiplicidade irredutível das línguas, mas, principalmente, para se refletir sobre as línguas como permanentemente inacabadas e inadequadas em si e umas às outras em seus modos de comunicar. É o que sugere Benjamin (2013) em *A Tarefa do Tradutor*.

Existe uma maturação póstuma mesmo das palavras que já se fixaram: o que à época do autor pode ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderá mais tarde esgotar-se; tendências implícitas podem surgir como novas da forma criada. Aquilo que antes era novo, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico (BENJAMIN, 2013, p. 108).

Assim, Benjamin (2013) afirma que tanto as grandes obras (sacras e poéticas) têm seus significados alterados pela ação do tempo, quanto a língua materna de quem as traduz se altera, ou se adequa, também, com a ação do tempo. Ou seja, as línguas revelam-se precárias, incompletas, portanto em contínuo processo de construção, vivendo e sobrevivendo em mutação. Desta forma, caberia ao tradutor, segundo interpretação de Derrida (2006), compreensão do sentido da vida para além da corporalidade orgânica e da morte biológica, para fazer sobreviver algum traço do sentido do original. Compreensão da vida enquanto história e da história enquanto um misto de

narrativas e elementos culturais extralinguísticos interdisciplinares em movimento ordenado de interseção que expõe diferenças e similaridades. Cito Derrida (2006):

E se o original chama um complemento, é que na origem ele não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si. Desde a origem do original a traduzir, existe queda e exílio. O tradutor deve resgatar (erlösen), absolver, resolver [...] "Resgatar na sua própria língua essa linguagem pura exilada na língua estrangeira, liberar transpondo essa linguagem pura cativa na obra, tal é a tarefa do tradutor." A tradução é transposição poética (Umdichtung). O que ela libera, a "linguagem pura", nós teremos que interrogar a essência disso. Mas notemos, por enquanto, que essa liberação supõe ela mesma uma liberdade do tradutor [...]; e a liberação que ela opera, eventualmente transgredindo os limites da traduzante, por sua vez, transformando-a, deve estender, ampliar, fazer crescer a linguagem. Como esse crescimento vem também completar [...] ele não reproduz; ele junta ajuntando (DERRIDA, 2006, p. 47).

Para Derrida (2006), a tradução se baseia na incerteza comunicacional – o fundamento mesmo das línguas –, na confusão e nos mal entendidos gerados pelas diferenças estruturais existentes entre diferentes línguas, e no interior de uma mesma língua. Pois, "onde há língua reinam as diferenças", afirma o professor e pesquisador da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Evando Nascimento (2013), evocando Ferdinand Saussure (1857-1913). E ainda complementa:

[...] onde ocorre linguagem surge a necessidade de tradução, de modo estrutural e não contingente. O tradutor é um mediador inerente às culturas humanas, sem o que imperaria o isolamento e a impossibilidade de intertroca cultural. A tradução é, sem dúvida, a matriz e a motriz do contato intercultural, como fato indispensável à humana comunicação [...] (NASCIMENTO, 2013, p. 75).

Sob esse prisma, a tradução passa por força performativa adequada a algum conteúdo exterior. Uma potência que se move em direção à efígie de sua significação, transformando, sutil e simultaneamente, os dois textos (culturais) postos em contato e fazendo-os crescer. Entretanto, se assim compreendida, a tradução ultrapassa os limites físicos da forma linguística, expandindo-se enquanto forma para assumir, também, contornos de entrelugar

 posto que no processo tradutório algo resta de um e de outro lado, e é posto
 à margem como uma diferença contígua que deixa ainda entrever algo de reconhecível, reflexivo de realidades multifacetadas e interseccionais orientadoras na criação de um e de outro texto.

Isso ocorre, de acordo com o professor e pesquisador da Universidade de São Paulo (USP) Francis Henrik Aubert (1995), porque cada língua é o resultado histórico da negociação de correspondências entre formas e sentidos que constituem cada complexo cultural. Assim sendo, as características de cada língua decorrem do entrelaçamento da virtualidade do pensamento com os processos históricos (locais, regionais, nacionais, globais), com o espaço geográfico e com a relação que o coletivo da comunidade falante estabelece simultaneamente com cada um desses. Desta forma, quando se traduz um texto, um vasto conjunto de componentes culturais é considerado e adequado à língua de chegada para que o teor ou as intenções desse texto – ainda que incompleto e inexato – possam ser preservados, lidos e interpretados como contendo certos componentes culturais com os quais haja identificação.

A língua é um fato cultural, afirma ainda o professor Aubert (1995), como o são também as linguagens, porque erigidas sob as transformações históricas e sociais, ou seja, por uma multiplicidade de elementos culturais extralinguísticos permanentemente em conflito. Daí o processo tradutório apresentar-se como operação conturbada, pois, além de fazer crescer os textos postos em contato, faz crescer também – não sem resistência – as culturas postas em contato na tradução.

Seguindo essa linha de pensamento, a tradução envolve a liberdade de criação de outros textos, mas, também, a liberdade de criação ou de proposição de outros complexos culturais ou de ressignificação do complexo cultural de chegada. Sob esta ótica, a tradução tem sua aplicabilidade conceitual ampliada para além dos limites da análise da língua falada/escrita, podendo ser empregada no estudo de linguagens – como a fotográfica aqui proposta –, e contribuindo com as pesquisas acerca da cultura. É o que sugere o filósofo e crítico literário Homi K. Bhabha (2007) nos ensaios produzidos entre as décadas de 1980 e 1990 que compõem a coletânea *O Local da Cultura*.

Bhabha (2007) propõe uma extensão da aplicabilidade da teoria da tradução benjaminiana, sugerindo o uso metafórico do termo tradução para a leitura da multiplicidade cultural irredutível. Para este autor, assim como as línguas são de alguma maneira relacionadas entre si, todas as formas de cultura também o são. Deste modo, se a tradução – no âmbito estritamente linguístico – evidencia que a afinidade existente entre diferentes línguas habita o campo da complementaridade, a tradução cultural demonstra algo semelhante: que o parentesco entre diferentes culturas reside na esfera da completividade.

Sob essa perspectiva a(s) cultura(s), assim como a(s) língua(s), seria(m) algo também caracterizado por um permanente estado de por(vir). Por isso mesmo, constituindo-se em múltiplos movimentos de significação, interpretação e ressignificação constantes das diferentes formas de linguagem — literatura, pintura, escultura, arquitetura, música, teatro, jogos, fotografia, cinema etc. —, com vistas a preencher-se, a completar-se, como que em busca da "pura cultura".

Para uma análise desses movimentos, Bhabha (2007) sugere tomar a cultura como uma forma de afiliação textual, ou seja, entender a cultura como construída sob a virtualidade de textos capazes de tornar sujeitos imanentes – permanentemente no âmbito da experiência possível –, portanto, objetos de representação móveis de uma série de narrativas socio-históricas, que, por sua vez, justificam esta ou aquela ação de (re)interpretação daquelas estruturas textuais.

É, precisamente, o que este trabalho sugere: tomar o projeto de modernidade para a cultura no Brasil²⁵ das décadas de 1930 e 1940 como um texto cultural estatal com raízes fixadas noutras narrativas²⁶. Texto ao qual os

²⁵ Cabe ressaltar: os contornos culturais propostos por este projeto de modernidade não se pretendiam hegemônicos, nem sequer sugeriam a existência de um díptico cultural – superior/subalterno; erudito/popular – confrontante. Sugeriam, isto sim, a ressignificação de uma cultura híbrida, complexa e exemplar, cujo teor deveria ser assimilado com vistas a unificar a nação em torno de um conteúdo comum, o que acabou por fortalecer o Estado Varguista (N.A.)

Esta questão se assemelha ao que J. Derrida nomeia "palavra soprada" em análise às percepções clínicas e críticas de M. Foucault e M. Blanchot com relação ao teatro da crueldade de Antonin Artaud. Para Derrida (2002), a palavra soprada pode ser entendida como que

sujeitos socio-históricos, com maior ou menor resistência, voluntaria ou involuntariamente, se associaram a partir de mediações realizadas no espaço de transição entre as fronteiras.

Antes de seguir adiante, um pequeno parêntese: o projeto de modernização cultural dos decênios de 1930 e 1940 no Brasil tem inspiração em movimentos ocorridos na Europa oitocentista e das primeiras décadas do século XX. A recusa da ideia de arte como imitação da natureza e a representação do mundo descompromissada com a aparência real das coisas – expressas pelo cubismo – somadas a uma visão de mundo contrária ao racionalismo iluminista – expresso pelo romantismo – resultaram na valorização das forças criativas inventivas alicerçadas no imaginário popular, portanto, na busca do homem brasileiro a partir de suas características mais subjetivas (fé, intuição, sonhos, lendas etc.). A isto se inclui a potência dos movimentos populares dos decênios anteriores – tenentismo e movimento operário, principalmente –, cujas tendências idealistas revelavam certa predisposição ao rearranjo das relações entre o indivíduo, a sociedade e o Estado.

O projeto de modernização da cultura brasileira foi então construído a partir das percepções da *intelligentsia* acerca do ajuntamento dos diferentes textos culturais em circulação à época. Estas percepções coletivas foram reunidas, interpretadas e (re)apresentadas às comunidades de interesse do SPHAN como possibilidade de ressignificação de seus textos culturais a partir de suas manifestações estéticas tidas como exemplares — os conjuntos arquitetônicos, paisagísticos e de arte sacra do século XVIII, principalmente. Isso porque não havia a intenção de propor um texto cultural inteiramente novo, estrangeiro, em substituição aos textos existentes. Antes, pretendiam a proposição de um conteúdo comum, a ressignificação e unificação dos textos culturais aos quais as diferentes comunidades já se afiliavam. Com isto, quer se dizer que as práticas de gerenciamento cultural engendradas pelo Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), via Serviço do Patrimônio Histórico e

"inspirada por uma outra voz, lendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto." Cf. DERRIDA, Jacques. 2002, p.117.

...

Artístico Nacional (SPHAN), apresentam-se, neste contexto, como práticas interpretativas, portanto tradutórias, de experiências estéticas, a partir daí, notabilizadas como coletivas.

Conhecer em profundidade as comunidades às margens do centro embrionário deste projeto – cujos textos culturais se conectam aos textos que fundamentam o projeto de modernidade, porém noutra frequência – tornou-se fundamental para que a tradução cultural acontecesse. Desta forma, o texto cultural estatal – expressão ou concepção modernista de uma realidade que se quer construir –, em vez de ser imposto, submete-se aos referenciais básicos do texto cultural de chegada, explorando suas virtualidades, situando-se quanto às regras, aos gestos, às crenças, comportamentos e ideias locais, para só então iniciar-se a tradução do texto cultural nacionalista modernista.

À solução para a (im)possibilidade de tradução de um texto cultural para outro, Bhabha (2007) nomeia *tradução cultural*, conceito equivalente ao que o professor Aubert (1995) denomina como *tradução assimilativa* ou *criativa*. Termo que se aproxima ao que o professor Evando Nascimento (2011) designa por *tradução criativa* ou *transcriação*²⁷. Os referidos termos – todos de orientação *derridiana* – divergem quanto à aplicabilidade conceitual, no entanto, partem todos do pressuposto de que para que a tradução aconteça é preciso reinventar o próprio modo de abordagem.

O texto cultural estatal deixa de constituir o referencial privilegiado, evidenciando o modo estatal de abordagem ao cooptar intérpretes no interior dos textos culturais de chegada. Era preciso fazer com que as comunidades que seriam afetadas pelo SPHAN se identificassem com suas ações e se reconhecessem como parte imprescindível na construção de uma lógica cultural estranha ou estrangeira às suas tradições comunicativas e assimilativas expressas em seus produtos culturais e atividades simbólicas.

²⁷ O termo foi cunhado por Haroldo de Campos a partir do conceito de "transposição criativa" do linguista russo Roman Jakobson. Segundo o professor e pesquisador da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Evando Nascimento (2011), as noções de recriação e tanscriação orientaram todo o trabalho do teórico, crítico, poeta e tradutor Haroldo de Campos. Cf. NASCIMENTO, Evando. 2011.

É aí que entram o SPHAN e suas Coordenadorias Regionais: ao recrutar tradutores – prestadores de serviços locais, herdeiros de seus ofícios e reconhecidos em suas respectivas comunidades como referências do "saber fazer" – localizados às margens do núcleo intelectual nacionalista modernista, o SPHAN, pode-se inferir, pretendia garantir de antemão algum efeito desejável. Assim, o texto cultural modernista assume ares de texto cultural local, porque naturalizado na multiplicação voluntária ou involuntária dos referenciais de cada comunidade, criando a ilusão de um texto originariamente composto nos textos culturais de chegada²⁸.

A tradução acontecerá, de acordo com este enfoque, a partir do horizonte de muitos tradutores que, simultaneamente, ajuntarão ao texto cultural estatal suas perspectivas individuais e de grupo (ou de ofício). Ao mesmo tempo, sendo afetados por ele, porque a tradução se manifesta como sendo dialógica, portanto transformadora dos textos culturais postos em contato. Contudo, a assimilação do teor do projeto cultural brasileiro dos decênios de 1930 e 1940 ocorre no campo das subjetividades, o que no limite acaba por destacar outras histórias, textos interdisciplinares narrados por outros atores socio-históricos. Textos que escapam ao enredo estatal, embora sejam chamuscados por ele.

Estes "outros textos" são o que, particularmente, interessam a esta pesquisa: eles representam um exemplo do que Benjamin (2013) nomeia como estrangeiridade — o momento fronteiriço da tradução, o núcleo duro do intraduzível —, Bhabha (2007) interpreta, sob o norte derridiano, como sendo a diferença cultural — aquilo que vai além da transferência de conteúdo entre textos ou práticas culturais, a tensão incomensurável que organiza os discursos de identificação e, ato contínuo, todas as ações de tradução cultural —, e Nascimento (2013) aponta como sendo opacidade ou restos de intraduzível. Cito Nascimento (2013):

²⁸ Importante ressaltar que este processo, apesar de revelar-se intencional, dificilmente seria classificado como tradução cultural à época. Em primeiro lugar porque o termo ainda se encontrava em estado embrionário e, em segundo lugar, porque uma avaliação deste tipo somente pode ser feita *a posteriori*, não durante a ação tradutória (N.A.).

Não há tradução sem resto, e são esses restos de intraduzível que levam a múltiplas traduções de um mesmo texto [...]. Ao falarmos estamos retomando sentenças anteriores, nossas ou de outrem, interpretando-as, quer dizer, transladando-as para outro contexto e imprimindo-lhes novos sentidos. Falar, escrever, dentro de uma mesma língua é essencialmente traduzir, sabendo que o desafio será sempre o que fazer com os restos, aquilo que na situação pragmática de fala e escrita permanecerá como zona opaca, ainda e sempre por traduzir (NASCIMENTO, 2013, p. 79).

Desta forma, uma análise que se oriente pelo viés da tradução cultural não pode excluir a diferença cultural, posto que sejam faces da mesma moeda, e visto que:

A analítica da diferença cultural intervém para transformar o cenário de articulação [...]. Ela altera a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado; não simplesmente a lógica da articulação, mas o topos da enunciação. O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma dos conhecimentos a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste à totalização — a repetição que não retornará como o mesmo, o menos - na - origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação [...] (BHABHA, 2007, p. 228).

Reconhecer que toda tradução põe em relevo diferenças culturais, restos de intraduzível, é o que sustenta e justifica a adequação das formas de abordagem do tradutor. Mas, é também admissão de que certa hierarquia prevaleça na negociação de tempos, termos, tradições e territorialidades intrínsecas num e noutro texto cultural. As formas de abordagem do tradutor se manifestam, assim, como mediadoras de um jogo de polaridades e pluralidades, que, em seu desenrolar, permitem entrever a disposição de saberes e práticas culturais como num tabuleiro de xadrez, onde os lugares já estão hierarquicamente postos, mas podem ser sempre reposicionados.

Pensar a cultura, também, sob os auspícios da diferença cultural, é introduzir no processo de análise o reconhecimento de que saberes e práticas culturais diferentes estão postos de um e de outro lado – indo e voltando,

ocupando posições mais ou menos privilegiadas, noutras vezes desprivilegiadas, mas nunca ignoradas. O que revela a incompletude e incomensurabilidade dos textos culturais, a predisposição/resistência à assimilação do elemento estranho ou estrangeiro em via de mão dupla, além de pôr em relevo o fato de serem todos e cada um, a seu modo, em seu tempo e lugar, tradutores.

Seriam os prestadores de serviços locais contratados pelo SPHAN tradutores? Mais especificamente, seriam os fotógrafos do SPHAN intérpretes de uma política cultural estatal? Há de se lembrar de que estes prestadores de serviços eram, em sua grande maioria, herdeiros de seus ofícios, portanto, sujeitos com pouco ou nenhum acesso ao ensino formal. Pessoas de vidas e hábitos simples e em conformidade com o *ethos* e com o *logos* de sua profissão.

Bem, a resposta é sim. Não tradutores em sentido dicionarizado, mas metafórico. Entretanto, não se trata de *tradução intersemiótica* ou *transmutação*²⁹ – quando se transporta um determinado sentido de um sistema de signos para outro, como a adaptação de uma obra literária para HQ ou para o cinema, por exemplo –, já que o texto em questão não se apresenta necessariamente na forma de um texto físico (conjunto de palavras, frases e orações encadeadas num suporte de escrita) a ser lido, interpretado e sua significação transportada de um lugar a outro. Trata-se de texto virtual, também metafórico, um discurso orientador de práticas e produtos socioculturais que deslocam suas significações quando o texto virtual orientador se altera.

O professor Nascimento (2013) chama a atenção para as dificuldades que são impostas ao tradutor quando sua tarefa (*Aufgabe*) envolve mais de um código linguístico, afirmando que o grau de *intraduzibilidade* aumenta na medida em que aumenta a assimetria entre esses códigos. O que dizer então de um texto que não é texto e, ainda assim, foi traduzido por inúmeros tradutores simultaneamente deslocando significados, afetos, práticas e produtos simbólicos? A resposta não é algo simples, mas constitui justificativa

.

²⁹ Cf. JAKOBSON, Roman, 1977.

para se inserir a *opacidade* ou a *diferença cultural* na análise da (im)possibilidade de tradução cultural a partir de produtos culturais.

Pense em imagens. Imagens fabricadas são produtos culturais, melhor dizendo, são frutos de uma imaginação submetida, ela mesma, a um complexo cultural do qual também faz parte. Elas representam, desde tempos imemoriais, o registro do cotidiano das comunidades, suas crenças, medos, anseios, gestos, expressões, comportamentos, princípios e intencionalidades³⁰.

Quando a escrita era ainda restrita a poucos grupos sociais, as imagens eram ostensivamente utilizadas no transporte dos significados que estes mesmos grupos queriam transmitir – haja vista os vitrais góticos das igrejas medievais, as moedas estampadas com os rostos dos imperadores etc. –, principalmente e sobretudo, para justificar e, ato contínuo, naturalizar a ordem política e social das comunidades sobre as quais esses grupos exerciam algum poder.

Mas, imagens, segundo o pesquisador Georges Didi-Huberman (2012), nunca são tão simples:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogênios entre eles – que não pode como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

As imagens, desta forma, representam um conjunto de relações estabelecidas no contato entre o que se diz e o que se vê; entre as causas do que se diz e se induz a ver, e a diferença estabelecida na fronteira entre os efeitos esperados e os efeitos alcançados; entre os elementos que compõem uma imagem e as funções que estes mesmos elementos exercem no interior e para além desta mesma imagem. O que quer dizer que as imagens, enquanto elementos culturais extralinguísticos, compõem-se de pontes metafóricas entre a realidade e a ficção, frações que iluminam detalhes sobreviventes, ou

³⁰ Cf. AUMONT, Jacques, 1993.

persistentes, capazes de imprimir novas significações, portanto, novos saberes, à própria imagem.

Esse raciocínio se aproxima ao do pesquisador Boris Kossoy (2014), para quem as imagens, devido ao seu caráter indicial, precisam ser compreendidas a partir do papel cultural que elas exercem. Cito Kossoy (2014):

[...] o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. Instrumento ambíguo de conhecimento [...] Ao mesmo tempo em que tem preservado as referências e lembranças do indivíduo, documentado os feitos cotidianos do homem e das sociedades em múltiplas ações, fixando, enfim, a memória histórica, ela também se prestou – e se presta – aos mais interesseiros e dirigidos usos ideológicos. [...] As imagens estão diretamente relacionadas ao universo das mentalidades e sua importância cultural e histórica reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória (KOSSOY, 2014, p. 31-32).

Sob essa perspectiva, imagens são também arquivos. Mesmo mudos, falam. Porque carregam consigo percepções, que, se consideradas no todo – lacunas inclusas –, denunciam em seu próprio arquivamento suas intenções de produção de uma memória negociada para o futuro. São textos transitivos cujos complementos estão localizados sob o texto cultural que os produziu, testemunhos subjetivos de um entretempo que se alterou pela ação do próprio tempo, exigindo sempre o retorno ao período de seu arquivamento para sua compreensão. São narrativas silenciosas sobre as quais pesquisadores se debruçam e se empenham para traduzi-las em textos pretensiosamente intransitivos. Tarefa impossível, tanto quanto necessária.

Fotografias são imagens, portanto arquivos de fragmentos espaçostemporais que têm lugar em lugar da falta de memória. São a captura visual de
ações impalpáveis, que colocam "em reserva" aquilo que a *posteriori* poderá
ser evocado como prova de existência. Evidência do entretempo de uma
formação discursiva que esconde em plena vista, sob fórmulas, cenários e
expressões emprestadas, o acordo estabelecido entre a matéria e o
pensamento, entre o condicionamento de corpos que emergem para a
representação fotográfica e toda a negociação que envolve a vida exterior ao

ato de representação. Nas palavras de Susan Sontag (2004): "Aí está a superfície. Agora imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto" (p. 33).

Fotografias não são algo simples, porque constituem o resultado de um processo de criação que é subjetivo e se apoia na interpretação, ou na tradução, de textos metafóricos em circulação. Textos que orientam, educam e conformam o olhar dos fotógrafos – mesmo os mais experientes – ao mesmo tempo em que acomodam os diálogos existentes entre as referências textuais e visuais do entretempo da sua criação. São narrativas visuais indiciais, pedaços de realidades múltiplas, textos e histórias quase interseccionais que somente se revelam quando analisadas sob a luz do contexto sociopolítico e cultural que as produziu, ou arquivou.

Sob este aspecto é significativo o elemento fotográfico denominado por Barthes (2012) como *studium*: aquilo que somente adquire sentido quando a observação da imagem fotográfica é acrescida de informações que permitem ao observador ler na fotografia as intenções (de comunicação) do fotógrafo. O *studium* é o que permite aos estudiosos fazerem afirmações como as de Ana Maria Mauad (2014):

Não se busca mais apenas a história por detrás das imagens, mas a história das imagens e dos sujeitos que, atentos às transformações do mundo, produziram essas imagens. A forma como essas imagens foram elaboradas e o envolvimento dessa prática fotográfica com os acontecimentos e vivências que registrava definem o lugar social para o fotógrafo ou a fotógrafa que as produziu e, ao mesmo tempo, aponta para o pertencimento desses com seu grupo ou sua geração (MAUAD, 2014, p. 136).

Mauad (2014) compreende a fotografia como uma prática criativa, ou seja, como uma forma de expressão individual ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos, mas também como uma associação ou afiliação aos movimentos artísticos contemporâneos da produção fotográfica. Seguindo esta linha de raciocínio, uma análise fotográfica deve ultrapassar os limites da superfície da imagem, e considerar as condições socio-históricas do processo de sua elaboração. Aqui, no entanto, pretende-se expandir um pouco mais, e

considerar a virtualidade dos textos sob os quais os contextos socio-históricos se organizaram como um fator importante para a composição de imagens fotográficas.

O que se aproxima da afirmação de Vilém Flusser (2009) em *Teoria da Caixa Preta*. Segundo este autor, a observação crítica e, por conseguinte, a análise de imagens fotográficas deve considerar os conceitos que orientam as teorias que orientam o mundo³¹. Porque imagens fotográficas – ou imagens técnicas, como quer Flusser (2009) – são a transcodificação de textos em imagens. Para esta pesquisa: imagens fotográficas são transcriações de textos que permitem entrever outros textos em movimentos de acomodação.

2.1 RETRATO FOTOGRÁFICO: TRANSCRIAÇÃO E OPACIDADE

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Trecho de As lições de R. Q. Manoel de Barros, 1996.

Na seção anterior foram abordados os conceitos de *tradução*, *tradução* cultural ou transcriação e opacidade ou diferença cultural. Termos cunhados por autores distintos, no entanto, aqui tratados todos sob a perspectiva derridiana. O objetivo foi lançar luz sobre conceitos mais frequentemente empregados em estudos estritamente linguísticos – análises de traduções de obras literárias ou poéticas de uma língua para outra e, mais recentemente, de obras literárias adaptadas para o cinema –, mas que podem ter sua aplicabilidade conceitual ampliada para os estudos acerca das linguagens e expandir as reflexões acerca da tarefa (*Aufgabe*) do tradutor e suas implicações mais sensíveis.

A proposta, como foi apresentada anteriormente, é tomar a cultura como uma forma de afiliação textual, cuja movimentação ou reinterpretação das informações e significações que os produtos e práticas simbólicas carregam

³¹ Cf. FLUSSER, Vilém. 2009, p. 29-35.

está diretamente relacionada às alterações do texto virtualmente escrito. Assim, considerando a cultura como um complexo de textos múltiplos em constante movimento de acomodação, considera-se seus artigos ou produtos culturais como os suportes de suas (im)possíveis traduções e, ao mesmo tempo, vitrines embaçadas de suas diferenças ou opacidades.

O texto virtual em questão é o projeto de modernização da cultura brasileira, configurado nos decênios de 1930 e 1940 como o resultado da relação estabelecida entre o nacional e o popular. Enquanto o objeto de análise é o retrato fotográfico, mais especificamente, um conjunto de retratos elaborados pelo fotógrafo diamantinense Assis Horta durante o Estado Novo (1937-1945). Sob a perspectiva aqui sugerida, os retratos de Horta são metaforicamente tomados por traduções imagéticas de um discurso de Estado que somente podem ser apreendidas quando considerado o complexo texto cultural que as motivou.

Para tanto, para que a análise dos retratos-traduções ultrapasse os limites da superfície da imagem, faz-se necessário, ainda que brevemente, localizar o retrato fotográfico para além da técnica de fixação de imagens em superfícies. É preciso localizá-lo em suas intenções de comunicação e compreendê-lo como possibilidade política de naturalização de um processo de ressignificação das bases da cultura.

A fotografia tem sua invenção atribuída aos esforços de Daguerre e Niepce no início do século XIX, em plena primeira fase da Revolução Industrial. Período em que o modo de produção europeu deixava de ser predominantemente artesanal para tornar-se predominantemente manufatureiro. O que nas entrelinhas deste processo quer dizer: período em que os lugares pré-determinados de poder político e econômico se alteraram profunda e, ao que parece, irreversivelmente, modificando consigo as formas de linguagem, e, portanto, as perspectivas acerca do mundo visível.

Ao longo de todo o século XIX e, por décadas, durante o século XX, inúmeros debates foram realizados acerca da isenção e fidedignidade das imagens fotográficas, de seu caráter de neutralidade, portanto, de sua capacidade de registrar a realidade sem gualquer vestígio de subjetividade.

Paralelamente, narrativas contrárias a essa despontaram, afirmando que imagens, ainda que produzidas mecanicamente, carregam consigo a perspectiva que o operador da câmera quer captar. Ou seja, são também as imagens técnicas dotadas de intencionalidades. Sobre este aspecto, é significativa a afirmação de Pierre Bourdieu (2003) em *Uma arte média* (*Un art moyen*), texto de 1965:

Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade [...]. É fácil demais mostrar que essa representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades do objeto, são retiradas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e projetadas no plano. Em outras palavras, a fotografia é um sistema convencional que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de dégradés do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo de um mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados "realistas" e "objetivos". E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma "linguagem sem código nem sintaxe", em suma de "uma linguagem natural", é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quatrocento (BOURDIEU, 2003, p. 108-109).

Para Bourdieu (2003), a câmera fotográfica não é um equipamento neutro porque produzida no interior de uma narrativa sociocultural específica, com vistas a atender aos anseios do público que conduz essa narrativa, e operada por alguém – o fotógrafo – também "produzido" no interior deste complexo carregado de significados. Neste sentido, a câmera fotográfica, o fotógrafo e o fotografado assumem ao mesmo tempo a função de produtores e reprodutores de efeitos de realidade iterativos.

Pense, por exemplo, nos caríssimos retratos fotográficos ostentados pela alta burguesia: sua estética se inspirava nas convenções dos retratos pictóricos aristocráticos, se utilizando de painéis que reproduziam paisagens

exóticas a figurarem ao fundo, de pedestais, balaustradas, cortinas, tapetes e colunas que se erguiam deles – espécie de "brasão" burguês. Esses registros reproduziam mecanicamente a perspectiva imagética renascentista elaborada artesanalmente.

À primeira vista, os retratos fotográficos burgueses parecem se tratar de cópia tosca dos retratos pictóricos aristocráticos, no entanto, quando observados sob a luz dos discursos que os produziu, podem ser vistos como indicativo da consolidação de uma alteração profunda nas estruturas do pensamento que regiam a esfera do poder político e econômico em todo o mundo ocidental.

Os debates acerca da neutralidade/intencionalidade das imagens fotográficas progridem e se ampliam à medida que os onerosos retratos adquirem versões mais acessíveis. Com cenários menos rebuscados, os *cartes de visite* (cartões de visita) – retratos fotográficos em formato reduzido (9,5 x 6 cm) e produzidos em escala maior (8 retratos por clique) – são criados por Andre Adolphe Disdéri, na década de 1850, para atender à pequena burguesia em ascensão que ainda não se via representada neste modelo de encenação.

Entretanto, o formato cartão de visita barateou tanto a arte de produção dos retratos, que a acessibilidade ao produto se estendeu ao proletariado. O processo de democratização do retrato fotográfico foi tão intenso na Europa do século XIX, que, além de marcar o ingresso da produção de fotografias naquela fase de industrialização, criou outras combinações estéticas para diferenciação entre os retratados e, consequentemente, estereótipos sociais por meio do estabelecimento de normas para a representação do indivíduo. Cito Annateresa Fabris (2004):

[...] o enquadramento, a escolha do tipo de representação, a distribuição de acessórios, os fundos propostos para as diferentes personalidades, os trajes envergados pela clientela [...] no retrato fotográfico [...] o que importa é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem (FABRIS, 2004, p. 31).

Elemento fundamental do retrato, a pose – produto do imaginário coletivo – será o principal artifício de diferenciação entre as classes: enquanto membros da burguesia se apresentavam de pé ou sentados numa pose de meio perfil ou 3/4, o proletariado era sempre retratado numa pose de frontalidade absoluta, numa referência aos registros policiais. As mãos, o rosto e os pés eram especialmente focalizados, como forma de denunciação do *status* social encenado no retrato.

Importante ressaltar que o retrato fotográfico, a essa altura, era já admitido – deliberada ou inconscientemente – como encenação, como representação que se orienta pela idealização que o retratado faz de si – a encenação de si para o outro, como um outro –, mas não somente. Sobre este aspecto, Barthes (2012) chama a atenção para as subjetividades envolvidas antes e durante o ato fotográfico:

A Foto - retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. 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 sua arte (BARTHES, 2012, p. 21).

De acordo com esta análise, a negociação entre as percepções que fotógrafo e retratado têm simultânea e diferentemente do *ethos* fotográfico é o que torna o retrato possível. Neste sentido, uma segunda pele, feita de um mosaico de referências imagéticas das mais diferentes procedências, é vestida pelo retratado, que, momentaneamente, inibe parte de suas subjetividades em favor da representação. Assim, calmamente, certo pensamento acaba por inspirar seu corpo, definindo suas posturas, gestualidades, expressões e vestuário, que serão reproduzidos fora dos estúdios fotográficos, sempre que houver oportunidade para tal, até que se naturalize.

No Brasil, segundo o pesquisador Boris Kossoy (2002), a fotografia foi introduzida em 1840 quando da chegada do abade francês Louis Compte, autor das primeiras demonstrações do processo de Daguerre na América do Sul. Não por acaso, 1840 é também o ano em que Dom Pedro II, admirador confesso da arte e do ofício da produção fotográfica, assume o trono do país. Durante as décadas subsequentes, outros fotógrafos desembarcaram no

Brasil: eram principalmente franceses, ingleses, alemães, suíços, majoritariamente concentrados na cidade do Rio de Janeiro, mas presentes nas províncias de Pernambuco, Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Pará e Maranhão.

Nas primeiras duas décadas que se seguiram às demonstrações do abade Compte, os registros fotográficos, ainda de acordo com Kossoy (2002), eram produzidos, quase exclusivamente, por estrangeiros se utilizando da técnica da *daguerreotipia*³². Durante esse período, outros processos fotográficos foram introduzidos no Brasil, em substituição ao *daguerreótipo*, sendo o mais expressivo deles o *colódio*³³, ao mesmo tempo em que fotógrafos já estabelecidos no país ofereciam-se, por meio de anúncios, para "ensinar a arte de fotografar", contribuindo com o estabelecimento do ofício no país.

A década de 1860 talvez possa ser caracterizada como a primeira onda de democratização do registro mecânico de imagens no Brasil, ou, pelo menos, do estabelecimento de um *ethos* pautado por regras, saberes, valores, crenças, comportamentos e redes de sociabilidades específicas e limitadas. Durante esse período, os estúdios fotográficos se interiorizaram, multiplicando-se para além do Rio de Janeiro e principais capitais, as atividades de itinerância se intensificaram, e o número de fotógrafos nacionais superou o de estrangeiros pela primeira vez desde 1840.

Importante ressaltar que o desenvolvimento da fotografia no Brasil deuse em meio a uma série contínua de conturbados eventos que sinalizavam o fato de as ordens política, econômica e social, há muito estabelecidas, se alterarem intensa e indefinidamente. Disso pode-se inferir que o crescente interesse pela fotografia naquele período ultrapassava os limites da mera curiosidade técnica, revelando as narrativas em disputa, seus processos de negociação e a emergência de outras narrativas advindas desta movimentação.

³² Processo de obtenção de imagens fotográficas por ação do vapor de iodo sobre uma película de prata sensibilizadora aplicada a uma placa de cobre. Cf. KOSSOY, Boris. 2002.

³³ Técnica de aplicação de uma emulsão de nitrato de celulose dissolvida em álcool e éter sobre chapas de vidro ou metal, as "chapas úmidas". Cf. KOSSOY, Boris. 2002.

Um cenário político-econômico-social conturbado provavelmente remeteu, de um lado, à pesarosa e inevitável possibilidade de finitude daquele estado de coisas, e para evitar o esquecimento, para proteger-se das marcas do apagamento, a aristocracia brasileira se apressou em recorrer à fotografia. Contratando fotógrafos, se puseram a registrar em imagens significativos fragmentos do cotidiano brasileiro, contribuindo com o processo de criação/construção de realidades que influenciariam os mecanismos mentais e ideológicos da construção da representação e interpretação do espaço-tempo.

Não à toa, datam deste período milhares de registros fotográficos, por exemplo, retratando senhores com suas posses-símbolos, marcas de um *status* social (Figuras 12 e 13) que se esvaía, ou de membros da casa de Orléans e Bragança em seus pesados trajes de corte, posando à frente de cenários tropicais ao ar livre (Figura 14), em referência à relação estabelecida entre a suposta civilidade europeia e a presumida organização primitiva dos trópicos.



Figura 12: Anônimo. Senhora na liteira com dois escravos. Salvador, BA. 1860.

Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Figura 13: Alberto Henschel. Babá com o menino Eugen Keller. Pernambuco. 1874.



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Figura 14: Alberto Henschel. Família Imperial reunida. Rio de Janeiro, RJ. 1887.



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Por outro lado, o mesmo cenário de agitação político-econômico-social que tanto perturbava a aristocracia remeteu à entusiasmada possibilidade de alteração daquele mesmo estado de coisas: enfim, o Brasil caminhava rumo à tão sonhada modernidade, exaltada pelos campos mais progressistas da intelectualidade e da política brasileiras. O que talvez ajude a explicar a multiplicação de novos adeptos a tentarem a sorte no ofício de fotógrafo, uma atividade liberal se desenvolvendo num estado conservador em crise.

No Brasil, como na Europa, os retratos fotográficos se inspiravam nas convenções dos retratos pictóricos, eram muito onerosos, portanto, inacessíveis às classes menos abastadas ou economicamente desfavorecidas, e encerravam uma destinação social bastante clara: era o gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito de seu fundador. Por isso, eram impressos em grandes formatos, ricamente emoldurados e exibidos em lugares privilegiados da casa, como no alto da parede principal da sala de estar.

A substituição do *daguerreótipo* pelo *colódio*, no entanto, possibilitou o desenvolvimento de novos processos e técnicas fotográficas, em particular a *cartes de visite* e, posteriormente, a *cartes cabinet*³⁴ ou *cartes boudoir*, que impulsionaram o crescimento do ofício de fotógrafo, expandindo sua atuação, fazendo chegar o direito de imagem aos círculos sociais intermediários, como a burguesia em ascensão nos centros urbanos; mas demorou ainda para atingir os trabalhadores. Da aristocracia para a burguesia, da burguesia até o trabalhador, passaram-se décadas, até que estes pudessem se apropriar deste intento, na expectativa de deixar para a posteridade um testemunho visual de sua existência.

A inserção da cartes de visite e da cartes cabinet no cenário brasileiro não garantiu de imediato aos trabalhadores acesso ao retrato fotográfico. Mas, garantiu que a experiência fotográfica se avizinhasse, tornando-se cada vez mais inteligível, à medida que um crescente número de pessoas de diferentes esferas sociais passa a ser exposto a dados informativos semelhantes – cenários, personagens, poses, vestimentas, expressões – por meio de

-

 $^{^{34}}$ Retrato em formato de cerca de 9,5 x 14 cm montados sobre cartões rígidos de cerca de 11 x 16,5 cm. Cf. KOSSOY, Boris. 2002.

publicações de fotografias em revistas ilustradas expostas em bancas, retratos fotográficos em exibição nos ateliês, cartões-postais, estereoscópicos, medalhas e outros adornos. Ou seja, antes mesmo de serem formados, entre as classes trabalhadoras, consumidores dos serviços fotográficos, houve a formação de certo público consumidor de imagens fotográficas, portanto, de um público que passou a valorizar um modelo de representação e, até certo ponto, a promovê-lo.

Nas décadas seguintes ao estabelecimento da República, quando a modernidade se instituiu como promessa de um amanhã socialmente mais justo e fraterno, quando o campo das ideias tornou-se um confesso território de disputa pela institucionalização dos lugares de fala — a exemplo dos movimentos operário, tenentista e modernista (e tudo o mais que estes agregam) —, os ateliês e a atividade fotográfica foram se fazendo cada vez mais presentes, e os retratos se tornando cada vez mais representativos dos novos tempos, como citações no interior de um grande texto orientado por uma lógica que parece lhes escapar ao mesmo tempo em que é apreendida.

A crise das oligarquias cafeeiras, vistas como exemplo de atraso político, econômico e cultural, acentuou a atmosfera de mudanças, acelerando e impulsionando outras narrativas – cada vez mais visuais – que rearticularam elementos singulares e aparentemente desconectados da estrutura sociocultural brasileira. A Revolução de 1930 marca a vitória da modernidade sobre o ostracismo, ao mesmo tempo em que mantém inalterada a estrutura fundiária e, restrito quantitativamente, o alcance do capital intelectual cultivado pela *intelligentsia*, pedra angular do projeto estadonovista de governo.

Tem início a Era Vargas (1930-1945), e com ela uma série de mudanças na relação há muito estabelecida entre os indivíduos, a sociedade e o Estado. A começar pela incorporação de poetas, escritores, jornalistas, artistas plásticos, ilustradores, musicistas etc. ao projeto governamental, cujo trabalho foi acompanhado de uma reeducação do olhar e de um revisionismo histórico e estético em consonância com os valores de uma sociedade liberal. Assim, mediados pela *intelligentsia*, afetos e afinidades foram reposicionados,

símbolos de resistência foram ressignificados e marcos que faziam referência a um violento processo de colonização e exploração monumentalizados.

Outros sujeitos socio-históricos foram envolvidos na narrativa de modernização nacional e incluídos na representação imagética da nação que se pretendia edificar. É o que sugerem, por exemplo, as fotografias produzidas por encomenda do Estado Varguista ao fotógrafo alemão *Theodor Preising*, exibidas em diferentes exposições desde 2004, sendo a mais recente delas a *São Paulo: Sinfonia de uma Metrópole*³⁵, de 2018 (Figuras 15, 16 e 17).



Figura 15: Theodor Preising. Carnaval. São Paulo, SP. 1936

CARNAVAL AV. SÃO JOÃO, SÃO PAULO, 1936 © THEODOR PREISING

Fonte: Catálogo da Exposição São Paulo: sinfonia de uma metrópole. SP. 2018.

-

³⁵ A exposição de curadoria de Rubens Fernandes Júnior reuniu 61 imagens em preto e branco registradas entre 1925 e 1940, além de revistas e cartões-postais da época (N.A.).

Figura 16: Theodor Presing. Colheita do café. s/l. s/d



Fonte: Catálogo da Exposição São Paulo: sinfonia de uma metrópole. SP. 2018.

Figura 17: Theodor Preising. s/n. São Paulo, SP. s/d.



Fonte: Catálogo da Exposição São Paulo: sinfonia de uma metrópole. SP. 2018.

É o que sugerem, também, os retratos em formato 3 x 4 (Figuras 18 e 19) – estes, também, tornados públicos em exposições bastante recentes –; a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) de 1943, tornou o registro fotográfico item obrigatório na Carteira Profissional (CP), atual Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS). Ação que além de garantir seguridade social aos trabalhadores urbanos, os incluiu na narrativa de fortalecimento da nação e, ainda, certificou a inscrição de uma identidade social a essas pessoas, impondo-lhes, sutilmente, um modelo de representação: corpos higienizados, roupas alinhadas, cabelos bem penteados ou bem cortados, expressões graves ou solenes.

Figuras: 18 e 19. Assis Horta. 3 x 4. Diamantina, MG. 1943.





Fonte: Catálogo da Exposição A democratização do retrato fotográfico através da CLT. Brasília. 2014.

Mas, a alteração das estruturas do texto metafórico orientador da moderna cultura estadonovista antecede em muito o ano de 1943. E, muito antes disto, durante o século XIX, inúmeros fotógrafos já retratavam pessoas às margens dos círculos pré-aprovados de representação, fosse em seus studios photográphicos ou em suas atividades de itinerância. Então, o que mudou? O que há de tão representativo ou significativo nos retratos elaborados durante o Estado Novo (1937-1945) em comparação, por exemplo, com os

retratos oitocentistas de Militão Augusto de Azevedo³⁶ ou de Generoso Portela³⁷? Bem, a narrativa mudou. E, com ela, todo o universo de significados da própria fotografia.

De acordo com o pesquisador Boris Kossoy (2014), durante o Estado Novo (1937-1945), a produção de fotografias dos mais variados temas – natureza, cidades, transporte, indústria, comércio, miséria, conflitos sociais – intensificou-se. Segundo o historiador Nelson Schapochnik (1998), isso se deu porque 1930 marca a data de introdução no Brasil das câmeras *Leika* – a *Kodak* e a *Brownie* já disputavam o mercado brasileiro desde 1910 –, mais modernas e tecnológicas e, talvez por isso, a impulsão do retratismo amador (espontâneo, intuitivo, sem preocupações técnicas, informal) em contraposição ao retratismo profissional (pensado, estudado, formal). Foi também neste período que bancos de imagens e organizações que mantinham arquivos de fotos foram fundados com vistas a atender, por exemplo, agências de publicidade, empresas de turismo, ou mesmo as seções do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) ou as Coordenadorias Regionais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Havia, portanto, uma aura em torno da produção fotográfica, diferente daquela do século anterior. Logo, a representação de si como um outro para o outro também se alterou. Não há mais, neste entretempo, necessariamente, a representação como "o gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito de seu fundador" — embora a elaboração dos retratos ainda se oriente pela estética do retrato oitocentista —, mas o registro de uma fatia do tempo fixado em imagens de um indivíduo ou de um grupo que quer recordar e ser recordado, fazendo perdurar a memória para além da própria existência física, para um futuro que eles mesmos desconhecem.

³⁶ Considerado um dos mais importantes fotógrafos da segunda metade do século XIX, autor da primeira grande documentação visual da cidade de São Paulo, tendo produzido algo em torno de 12500 retratos ao longo de sua carreira. Cf. KOSSOY, Boris. 2002.

³⁷ Fotógrafo itinerante do interior da Bahia na década de 1880. Cf. KOSSOY, Boris. 2002.

³⁸ À exceção das primeiras gerações de imigrantes erradicados no Brasil, ou de migrantes internos, para quem os retratos eram também postais, uma maneira de reiterar laços de consanguinidade, amizade ou saudades. Cf. SCHAPOCHNIK, Nelson. 1998.

Sobre este aspecto, é significativa a afirmação de Fabris (2004):

[...] 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. Ao folhear os álbuns, o indivíduo é colocado diante de um repertório codificado de atitudes gestuais, que impõem a pose mais digna [...] Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade e a vestimenta usada para a ocasião [grifo nosso] (FABRIS, 2004, p. 35-36).

Trata-se, portanto, de um ritual. Um exemplo visual de virtudes e comportamentos partilhados pela sociedade. Por isso, pode-se observar certa uniformidade na representação dos grupos familiares nos retratos produzidos durante este período – e em décadas anteriores e nas subsequentes –, mesmo quando os grupos familiares pertencem a estratos sociais diferentes. Inscreverse num sistema simbólico é deixar-se moldar pelo processo sociocultural no qual o indivíduo está inserido, ou seja, é reproduzir – excluindo-se as tensões da realidade – em imagens a hierarquia estabelecida entre pais e filhos, homens e mulheres, primogênitos e caçulas. O que se estende às hierarquias sociais, políticas e institucionais.

Posar ou representar uma versão de si para a produção do retrato fotográfico, sob esta perspectiva, é adequar-se, é combinar horizontal e desproporcionalmente suas subjetividades e expectativas com as subjetividades e perspectivas do outro – ambas inseridas num determinado complexo cultural –, cujo compromisso ultrapassa os limites do acordo conscientemente firmado com a estética do arranjo de textos que compõem a cultura. É submeter-se a ser notabilizado como belo. É deixar-se apresar como uma forma entre tantas outras formas já inscritas no tecido espaço-temporal e, ainda assim, destacar naquilo que parece homogêneo a diferença.

A pose, como foi dito anteriormente, é o elemento central do retrato. Ela constitui-se como o lugar do retrato fotográfico onde as narrativas delicadamente se tocam, enquanto negociam seus espaços subjetivos de representação. Do cenário fixado ao fundo, aos olhos do fotógrafo e de volta em direção ao modelo, tudo converge para a pose, para a encenação. O que

permite analisar o retrato pela perspectiva da interpretação, ou seja, pelo viés da tradução cultural. Porque a tradução é uma forma, um acordo, uma montagem. Nas palavras de Benjamin (2013):

Da mesma forma que os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mais íntimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2013, p. 115).

Assim como os cacos de um vaso se encaixam sem serem iguais para recomporem o vaso, revelando-se ainda como cacos, as diferentes perspectivas se acomodam na elaboração do retrato fotográfico, deixando que sejam reconhecidas ainda que como partes diferentes, intraduzíveis, de um mesmo tecido cultural. São pequenas narrativas, outras histórias, dominadas por gestos triviais, às vezes acidentais – "a centelha do acaso" –, que resistem à negociação apesar de todos os esforços de colaboração mútua para a construção de uma imagem.

O retrato pressupõe a tradução fiel do contorno e do relevo do retratado, sem excluir, no entanto, a possibilidade de idealização ou dramatização. Então ele, o fotógrafo, transcria procurando ressaltar o que há de mais significativo naquela personalidade difusa que pode emergir no ato fotográfico. É o *punctum* barthesiano³⁹. Aquele modo sensível por meio do qual a fotografia nos atinge de imediato e com força quando da sua observação, mas que pode ser sentido pelo fotógrafo e pelo retratado no clique da foto, transformando simultaneamente os dois, já que o retrato surge da negociação entre as subjetividades dos envolvidos. Durante a elaboração do retrato, algo muda, de um e de outro lado. Talvez, irreversivelmente.

³⁹ Cf. BARTHES, Roland. 2012, p. 47-49.

2.1.1 ASSIS HORTA: PERSPECTIVAS CULTURAIS EM DIÁLOGO

A professora Eneida Maria de Souza (2019), em recente artigo publicado na revista *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sobre os quase 200 retratos fotográficos exibidos na Exposição *Assis Horta: retratos*⁴⁰, afirma que este conjunto de imagens elaboradas pelo fotógrafo diamantinense Assis Horta "valoriza imagens do homem comum, registra cenas de família e contribui para o avanço dos estudos marginais sobre povo, nação e cidadania" (SOUZA, 2019, p. 228), podendo ser lido, por isso mesmo, como uma interpretação da sociedade pelo registro fotográfico.

Algo que se aproxima das considerações de Souza (2019) circulou em vários veículos midiáticos do país quando das exposições que ocorreram entre os anos de 2013 e 2017: o jornal *O Estado de Minas*, por exemplo, em edição de 1º de maio de 2013, na capa do caderno *Cultura*, traz em caixa alta, logo abaixo de seis retratos em formato 3 x 4 horizontalmente perfilados, os dizeres *A cara do Brasil*, em alusão à exposição *Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico*⁴¹, enquanto o jornal *O Estado de São Paulo*, de 19 de maio de 2013, no caderno *Aliás*, em referência à mesma exposição, traz *O povo bem na foto*; o jornal *O Globo*, de 13 de março de 2017, na coluna de Ancelmo Gois, declara *Retrato sem retoque do brasileiro*, referindo-se à exposição *Assis Horta: retratos*⁴²; a *Revista ZUM*, do Instituto Moreira Sales (IMS), em edição de 22 de dezembro de 2014, por sua vez, dá o título de *O clique único de Assis Horta* a uma entrevista concedida pelo fotógrafo à jornalista e documentarista Dorrit Harazim (2014).

As declarações destacadas anteriormente são bastante reveladoras de um consenso: Horta é um intérprete da sociedade brasileira das primeiras

⁴⁰ Exposição Assis Horta: retratos – Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte/MG, abril-junho de 2015.

⁴¹ Exposição Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT – Centro Cultural e Turístico da FIEMG, Ouro Preto/MG, 2013.

⁴² Exposição Assis Horta: retratos – Espaço Cultural do BNDS, Rio de Janeiro/RJ, março/maio de 2017.

décadas do século XX. Aqui, seguindo orientação *derridiana*, arrisca-se dizer: Horta é um tradutor da sociedade brasileira. Mas, quem foi esse sujeito histórico dotado de sensibilidade tão assertiva? O que há de tão subjetivamente valioso em suas elaborações fotográficas que não pode ser encontrado em retratistas contemporâneos seus? Quem foi esse fotógrafo, cuja originalidade se revela no diálogo com as fontes nas quais bebeu? Por fim, quando se diz *tradutor*, faz-se uso de força de expressão ou a produção fotográfica de Horta pode ser lida como uma tradução – entre tantas outras traduções – de textos virtuais norteadores de valores éticos e estéticos, pilares de um projeto de modernização da cultura brasileira das décadas de 1930 e 1940?

Assis Horta, como foi sinalizado no capítulo anterior, nasceu na cidade de Diamantina, no interior do estado de Minas Gerais, no ano de 1918. Começou a fotografar bastante jovem, inspirado por Celso Werneck Tavares de Macedo, respeitado fotógrafo da região e proprietário do estúdio fotográfico que viria, mais tarde, a se tornar o *Photo Assis - Materiaes Photográficos das Principais Marcas e Cinematográficos Para Amadores e Collegios.* Uma vez inserido na rede de sociabilidade do ofício, Horta aprende muito rápido, chegando mesmo a se destacar, ainda muito jovem, entre os fotógrafos daquele tempo. Sob a influência de grandes fotógrafos, como os já citados Celso Werneck, Chichico Alkmin, Paul Spangler e Laplaige, ele apura seu olhar e explora as peculiaridades da iluminação que somente uma cidade localizada no alto da Serra do Espinhaço⁴³ pode oferecer.

Conciliando elementos de composição dos retratos oitocentistas com as referências visuais de seu tempo, sobretudo àquelas associadas à produção

-

⁴³ A Serra do Espinhaço está localizada no Planalto Atlântico, estendendo-se pelos estados de Minas Gerais e Bahia. Seus terrenos contêm jazidas de ferro, manganês, bauxita e ouro, o que explica o comportamento da luz natural se revelar diferente de outras localidades (N.A).

artística⁴⁴ de seu tempo, Horta registra em imagens suas percepções acerca da dinâmica sociocultural dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. A pedido da comunidade católica⁴⁵, fotografava cortejos religiosos, casamentos, batizados e eucaristias. Em atividades de itinerância, fazia o registro fotográfico de crianças mortas, os chamados "anjinhos" (Figura 20), retratos de crianças posando sobre uma carroça puxada por um carneiro (Figuras 21 e 22), e retratos de familiares dentro da melhor tradição de fotógrafos itinerantes. Sob a encomenda de empresas de mineração, registrou o trabalho de garimpeiros (Figura 23). Para atender à crescente demanda turística, produziu vistas da cidade e fotografias de festas e eventos sociais e religiosos para vender aos turistas. Para atender às exigências do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC), retratos em formato 3 x 4.



Figura 20: Assis Horta. Anjinho. Diamantina, Minas Gerais. Década de 1940.

Fonte: Catálogo da Exposição Diamantina 360°. Diamantina. 2008.

⁴⁴ Em entrevistas concedidas ao pesquisador Cleber Soares da Silva (2017), da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), entre junho de 2016 e março de 2017, Isnard Horta, filho do fotógrafo, afirmou que seu pai era um assíduo leitor de catálogos e de revistas de fotografia (principalmente de volumes antigos como o *Annuaire Générale de Photographie*, de fins do séc. XIX), livros de artes visuais e, posteriormente, da Revista do Patrimônio e da revista Manchete (já na década de 1950).

⁴⁵ Horta era devoto de Nossa Senhora do Carmo, chegando mesmo a se declarar, em palavras e ações, irmão do Carmo-Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo de Diamantina, ou Ordem Terceira do Carmo. Cf. SILVA, Cleber Soares. 2017.

Figura 1: Assis Horta. Crianças em carroça puxada por carneiro 1. Diamantina, MG. Década de 1940



Fonte: Catálogo da Exposição Diamantina 360°. Diamantina, 2008.

Figura 2 : Assis Horta. Crianças em carroça puxada por carneiro 2. Diamantina, MG. Década de 1940



Fonte: Catálogo da Exposição Diamantina 360°. Diamantina, 2008.

Figura 23: Assis Horta. Mineração – apuração de ouro. Diamantina. Década de 1930.

Fonte: Catálogo da Exposição Diamantina 360°. Diamantina. 2008.

Cada um destes registros fotográficos (Figuras 20, 21, 22 e 23) é revelador do diálogo estabelecido entre os textos culturais locais mais evidentes em circulação à época. Do retrato "Anjinho" (Figura 14), por exemplo, onde na superfície se vê o triste registro de uma criança observando outra criança, morta em seu esquife (irmãos?), zelosamente posicionada, vestida e adornada para um último adeus, em outro nível, observa-se a fixação do instante em que o "anjinho" estava em pleno gozo de sua vida, em contraposição ao estado de sobrevivência do menino que seguirá vivo. O efeito flou⁴⁶ que envolve o "anjinho" com uma aura esfumaçada e o local onde a criança está disposta – provavelmente a sala principal da casa, com os pés voltados para uma janela ou porta, recebendo iluminação natural "de baixo para cima" – deixam entrever aquilo que não é dito imediatamente pelo retrato.

O retrato de um finado pode indicar, por exemplo, que aquela foi a única e última oportunidade de registro visual do morto, seja por limitações financeiras, dificuldades de deslocamento ou outro motivo qualquer. Retratos de "anjinhos", produzidos entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX, fazem referência, também, aos altos índices de mortalidade infantil⁴⁷ no Brasil daquele período em decorrência das péssimas condições de saneamento e das limitações de acesso aos cuidados com a saúde, além de sugerir uma alteração nas práticas culturais relativas às formas de se lidar com a morte e à conservação da memória familiar, principalmente, nas cidades do interior dos estados brasileiros.

Diferentemente do retrato "Anjinho" (Figura 20), os retratos "Crianças em carroça puxada por carneiro 1 e 2" (Figuras 21 e 22) representam não somente crianças em cima de uma carroça puxada por um carneiro⁴⁸, mas indicam, por exemplo, que a procura por retratos no estúdio, por algum motivo, naquele

⁴⁶ Efeito artístico especial que torna os contornos de uma imagem incertos. Cf. HEDGECOE, Jonh. s/d.

⁴⁷ Segundo o Jornal Valor Econômico, de 28 de novembro de 2019, a taxa de mortalidade infantil era de 146,6 mortes para cada 1000 crianças nascidas vivas na década de 1940. Número reduzido a menos de 1/3 na década de 1990 (45,1 por 1000).

⁴⁸ O uso de animais nos cenários fotográficos remonta aos retratos de elite de fins do século XIX. Cf. KOSSOY, 2002.

momento, diminuíram bastante – daí a necessidade de sair em busca de novos clientes –, além de revelar a assimilação de técnicas cenográficas típicas dos retratos oitocentistas, estrategicamente utilizadas pelo próprio fotógrafo para atrair sua clientela em suas atividades de itinerância. Nestas imagens são representadas crianças simulando uma atividade econômica bastante comum em cidades do interior dos estados brasileiros até os dias de hoje: os carroceiros.

Nos dois retratos (Figuras 21 e 22), a elaboração foi bastante estudada: a distribuição das personagens, o cenário, a iluminação, o ângulo etc. Observe o retrato "Crianças em carroça puxada por carneiro 1" (Figura 21). Nele, três figuras femininas em trajes claros posam na parte de trás da carroça – duas meninas no interior da carroça, enquanto uma moça mantém-se de pé ao lado da menina mais nova (mãe, irmã mais velha, uma prima, talvez?) –, dois meninos com roupas mais escuras posicionados de um e de outro lado do carneiro que "puxa" a carroça, enquanto dois outros meninos, em trajes claros, foram dispostos sentados a pouca distância, em pedras que parecem estar à margem de um riacho ou de um pequeno cânion. Imediatamente atrás das meninas e da moça, vê-se o que parece ser uma ponte bastante rústica que dá acesso a um portão de madeira. Para além do portão, uma trilha ascendente. Uma cerca, uma mata.

A primeira impressão que se tem é a de que esses dois meninos sentados sobre as pedras estão desconectados do restante do grupo representado no retrato, mas uma observação mais atenta revela que Horta os colocou ali para equilibrar a imagem a partir do alinhamento diagonal que fazem com a moça de pé ao lado da carroça. Duas outras linhas imaginárias também podem ser observadas neste retrato: entre o mourão esquerdo do portão ao fundo, passando pelo menino sentado sobre as pedras em direção ao menino que "guia" o carneiro, há uma linha; entre o mesmo mourão, passando pela moça de pé, chegando até a menina do lado direito da parte traseira da carroça, outra linha. Ou seja, para alcançar o equilíbrio entre as personagens do retrato, o cenário e a luz, Horta lança mão de recursos da proporcionalidade geométrica, estratégia largamente utilizada na harmonização dos elementos de composição dos retratos pictóricos desde o Renascimento.

No retrato "Crianças em carroça puxada por carneiro 2" (Figura 22), por sua vez, apesar de Horta se utilizar do mesmo cenário (carroça puxada por carneiro) e dos mesmos recursos de harmonização (proporcionalidade geométrica), o retrato foi composto de maneira bastante diferente: frontalidade absoluta; somente crianças compõem o retrato; e o ambiente parece ser mais próximo do centro urbano (há um poste de luz ao fundo). Há cinco crianças no retrato: três delas com roupas mais claras são posicionadas em diagonal, traçando uma linha que sai do lado esquerdo da parte de trás da carroça, passando pelo centro e seguindo pelo lado direito do carneiro em direção à menina de vestido branco que sorri alegremente (diria até espontaneamente). As outras duas crianças, com roupas mais escuras, são colocadas em sentido oposto: a menina à direita na parte de trás da carroça e o menino sorridente do lado esquerdo do carneiro, formando uma linha mais curta, também na diagonal. As duas linhas se cruzam formando um "x" imaginário que passa sobre a criança mais nova no centro do retrato, o ponto de equilíbrio da imagem. Ao fundo, vê-se parte da Serra do Espinhaço, cuja visibilidade é interrompida pelos telhados das casas que continuam para além do retrato, como as jovens vidas diamantinenses representadas ali.

O retrato "Mineração – apuração do ouro" (Figura 23), por sua vez, onde se vê representado um homem garimpando na região do rio Paraúna, distancia-se um pouco dos retratos elaborados por Horta em suas atividades de itinerância. Nesta imagem, "não há pose para o retrato". Não necessariamente. Há um homem trabalhando, ele sabe que está sendo fotografado, mas sabe também, de alguma maneira, que a bateia⁴⁹ é o "alvo" da imagem, já que nessas fotos os equipamentos e procedimentos utilizados na atividade do garimpo eram tudo o que realmente importava.

No entanto, as escolhas do fotógrafo na composição da imagem valorizam as linhas perpendiculares e o arranjo geométrico. Do lado direito da foto se concentram os elementos mais escuros da imagem em contraposição ao vazio do lado esquerdo. O homem olha para um ponto fixo fora da foto – um

-

⁴⁹ A bateia é um utensílio usado na mineração, geralmente em depósitos de sedimentos e em cursos de água (N.A.).

recurso muito utilizado em fotografias de estúdio na época – enquanto sua mão pende delicadamente sobre a bateia, de onde escorre um fio d'água em direção ao depósito de sedimentos, revelando o pé descalço e firme do garimpeiro. A sombra reta da bateia e do braço do homem formada sobre a água denuncia o horário em que a foto foi tirada: o sol "estava a pino", como se diz nas cidades do interior de Minas Gerais. O que quer dizer que, naquele entretempo, a atividade do garimpo não parava, ou não podia parar, mesmo quando o sol e o calor castigavam.

Mas, o que estas quatro imagens fotográficas têm em comum? Além, é claro, de terem sido produzidas pelo mesmo fotógrafo e na mesma cidade entre as décadas de 1930 e 1940. Elas foram produzidas com intencionalidades diferentes, mas anunciam, todas elas, que apesar do passado que entrava – o chão de terra batida, o transporte de tração animal, o trabalho braçal – e do acaso que momentaneamente separa – a morte –, o futuro pode ser construído, porque pode ser controlado, portanto, projetado. Mesmo no retrato *Anjinho* (Figura 20). Ali, vida e morte não se opõem, mas se aproximam e se afastam, melhor dizendo, se aproximam enquanto se afastam, uma vez que aquele é o destino de todos os homens – de acordo com a crença cristã católica, a inevitável morte do corpo físico e a libertação da alma imortal, que passa a existir num plano superior. Ou inferior. Tudo depende de suas ações.

De qualquer maneira, o que se observa nestes retratos (Figuras 20, 21, 22 e 23) é representação de um imaginário em imagens – não há imagem sem imaginação – o que é bastante revelador da dinâmica sociocultural daquela localidade. O carroceiro (encenado nas Figuras 21 e 22) e o garimpeiro (representado na Figura 23) são interpretações, projeções negociadas de si como *outro* para o *outro*. Mesmo no retrato *Mineração – apuração do ouro* (Figura 23). Há ali um homem exercendo sua atividade de garimpeiro, mas ele é muito mais que isto, então ele posa, exibindo qualidades orientadas que talvez não lhe sejam inerentes. Talvez, por isso, aquela concentração tranquila inscrita em seu rosto, em contraposição à tensão que escapa de seu corpo.

As formas de ver e representar em imagens o mundo visível partem sempre de uma concepção orientada por diferentes referências visuais, textuais e virtuais. Horta não é uma exceção, e, provavelmente, o agenciamento de suas fotografias para o SPHAN aguçou ainda mais sua percepção estética, potencializando seu olhar singular e contribuindo para lhe abrir outras portas de acesso às próprias percepções, como também às pessoas e aos lugares mais importantes da região e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁵⁰.

É por isso que este trabalho considera a possibilidade de os retratos fotográficos produzidos por Horta nos decênios de 1930 e 1940 serem lidos como tradução, ou seja, como o ajuntamento sutil de adaptações de textos virtuais que orientavam a tradição fotográfica oitocentista e os textos metafóricos norteadores dos valores modernistas nacionalistas defendidos pelos intelectuais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Isso ocorre talvez porque Horta fez do retrato o entrelugar de representação do real circunstanciado por fatores socioculturais e políticos que vão desde os cânones do retrato fotográfico de fins do século XIX até as políticas públicas de modernização da cultura brasileira implantadas pelo governo Vargas a partir de 1930.

A forma como o fotógrafo associa os elementos de composição de seus retratos revela o diálogo estabelecido com as referências socioculturais de seu tempo: a religiosidade, a esperança e as tradições, tão presentes nas manifestações estéticas e culturais da cidade de Diamantina e dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, misturam-se na perspectiva artística de Horta. Com a chegada do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a introdução de outras maneiras de ver, essa bagagem subjetiva foi tocada, ajuntando-se a ela narrativas elaboradas pelas vanguardas modernistas. Com isso quer se dizer que suas representações do mundo visível carregam o

⁵⁰ Segundo as já citadas pesquisadoras Brenda Coelho Fonseca e Telma Soares Cerqueira (2013), Horta está entre os 41 fotógrafos mais produtivos, entre os 353 fotógrafos contratados para trabalhar durante a "fase heroica" do SPHAN (1937-1967). De acordo com este levantamento preliminar, 207 fotografias são atribuídas à Horta e outras tantas ainda aguardam por identificação. Cf. FONSECA, Brenda Coelho. CERQUEIRA, Telma Soares. 2013.

invisível do texto metafórico proposto pelo SPHAN e seus intelectuais. Talvez, por isso, seus retratos sejam capazes de transmitir algo de sublime e belo, alguma coisa admiravelmente diferente que, de alguma forma, resiste à explicação. Mas é preciso tentar.

CAPÍTULO 3

O TEMPO, O TEXTO E AS MARGENS

A arte não é a imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte volta a nos por em comunicação.

Jacques Derrida, 2002, p.153.

As novas tecnologias de registro visual, chegadas ao Brasil ainda na primeira metade do século XIX, não significam apenas uma diferença técnica e material frente aos meios de representação da cultura letrada, oral e pictórica, mas como essência mesmo de um longo e complexo processo de modernização sociocultural. Desempenhando um papel importante no desvelamento do mundo – da nova configuração social, urbanística e paisagística do mundo –, a fotografia rapidamente deixou de ser percebida apenas como um instrumento de representação para tornar-se uma ferramenta de notabilização do visível. Cito Barthes (2012):

[...] o fotógrafo, como um acrobata, deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância, deve desafiar as do interesse: a foto se torna "surpreendente" a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; qual motivo e qual interesse para fotografar um nu, contra a luz no vão de uma porta, a frente de um velho automóvel na grama, um cargueiro no cais [...] Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O "não importa o quê" se torna então o ponto mais sofisticado de valor (BARHES, 2012, p. 38).

O que Barthes (2012) aponta como sendo notabilizável não se aplica somente às coisas, paisagens ou ângulos, se estende também às pessoas. Sobretudo às pessoas comuns. Sujeitos que, como fios elementares de um tecido estruturado, bem conformado, são de longe invisíveis, sendo necessário então deslocá-los, destacá-los, ainda que muito rapidamente, da malha que compõem, para serem percebidos como indivíduos depositários de alma, de tradições, de sonhos e expectativas. Sujeitos únicos e múltiplos, ao mesmo tempo.

O retrato fotográfico, neste contexto de evidenciação daquilo que à distância parece imperceptível, funciona como uma forma de arquivamento do visível, como a retenção espaço/temporal de um gesto mais ou menos encenado somado a uma composição predeterminada. Mas, o retrato conserva mais que o que se pode ver. Ele preserva as expectativas do que as imagens podem vir a significar, porque sempre estiveram – e mantêm-se – inclinadas para o futuro. Como uma garantia do prolongamento das memórias da direção de uma empresa, dos administradores de uma instituição, dos componentes de certo grupo religioso, dos membros de uma família etc.

Examinar ou reabilitar retratos antigos faz com que as atenções se voltem não apenas para as marcas do que passou – pegadas gravadas em sua superfície –, mas, principalmente, para os rastros de um futuro desejado, tornando observável um *porvir* imaginado a partir da assimilação de um conteúdo comum, sugerido no interior de um texto cultural específico. Como os fotógrafos definiam seus cenários para a composição de retratos de estúdio ou de itinerância; como eles alinhavam ou enfileiravam seus retratados; a maneira de compor, preparar, conferir, ajustar, acertar, tudo parece indicar uma tentativa deliberada ou involuntária de aperfeiçoamento do sujeito que se submete à pose.

O fotógrafo escolhe. Mas o faz a partir de conceitos ou de pontos de vista sugeridos no interior de seu ofício. Ofício este notadamente inserido na trama oriunda do contato entre textos culturais diferentes e intercomplementares permeados, cada um deles, por intencionalidades específicas. Sob este aspecto, o fotógrafo traduz. Melhor dizendo, transcria. Porque o fotógrafo compreende tudo aquilo o que viu, ouviu e sentiu, num processo de negociação ou diálogo subjetivo, para só então transladar essas informações no formato parcialmente legível de uma imagem fotográfica.

Os retratos elaborados por Assis Horta, quando observados em conjunto, são reveladores de um padrão de representação partilhado entre os fotógrafos daquele período. Nos retratos de família ou de grupos produzidos em estúdio e em atividades de itinerância, predomina certo código gestual – como a aparência convencional (vestimentas, penteados, adornos) e a

distribuição dos retratados segundo idade, estatura, cores das vestimentas e os papéis socialmente definidos fora do estúdio – a presença de um mobiliário variado – cadeiras, poltronas, mesas, aparadores, banquetas –, além de acessórios – tapetes, cortinas, painéis, biombos e telões pintados, colunas, quadros, vasos, flores –, que serviam para criar certa espacialidade, reposicionando o retratado para cenários pitorescos e induzindo observadores à associação de ideias assimiláveis, mas nem sempre dizíveis.

Mulheres, por exemplo, são nestes retratos comumente representadas ou celebradas neste entretempo – e por muito tempo, até os dias de hoje – como permanentemente disponíveis, seja na figura da mãe que carrega o filho no colo, seja na figura da matriarca rodeada por filhos e netos. Tudo remete ao cuidado, ao zelo e, por conseguinte, à renúncia, destino anunciado para toda mulher. Homens, por outro lado, são comumente representados como portadores de uma dignidade inabalável, donos de si e responsáveis por todos os outros, suas poses remetem às suas posses e à conscienciosa ação, mesmo nos momentos de repouso.

São padrões acordados de representação. Um esforço para a manutenção do que parece estar definido fora do estúdio. Nos retratos de família ou de grupo, de acordo com Schapochnik (1998), pode-se observar:

[...] certa uniformidade na representação dos grupos familiares de diferentes procedências e níveis econômicos. A padronização não era fortuita, pois aparecia como decorrência do ritual de tirar retrato, que implicava tanto a seleção dos trajes quanto as atitudes de distinção das pessoas que sabiam estar sendo fotografadas (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 465).

Estes códigos padronizados fornecem os detalhes que formarão e reforçarão as primeiras impressões acerca da sociedade ali representada. A indumentária, os arranjos de cabelo, bigodes, barbas, os cenários, os acessórios e até as expressões faciais denunciam o período em que os retratos foram elaborados, apontam para certa organização socioeconômica, mas não são reveladores da dinâmica sociocultural profunda. Para ter acesso a ela, ou à parte dela, é necessário identificar suas amarras históricas, as condições de sua produção, circulação, consumo e formas de agenciamento (quando há).

Os retratos de Horta que serão examinados aqui foram produzidos num contexto histórico, político e cultural bastante peculiar: o Estado Novo (1937-1945), que, do ponto de vista cultural, propunha, a partir de um empreendimento estético radicalmente outro, a ressignificação do passado colonial brasileiro e, ato contínuo, o rearranjo das relações há muito estabelecidas entre o indivíduo, a sociedade e o Estado.

São muitas as concepções que permearam o complexo texto cultural do Estado Varguista. Dentre elas, destaca-se o modernismo, que, mais que um movimento estético, consolidou-se como um ajuntamento de projetos, cujo programa, grosso modo, era a construção de um país moderno a partir do reconhecimento e, ato contínuo, da unificação de suas bases empíricas: a saber, a cultura. Suas ações mais profícuas, pode-se afirmar, foram concretizadas por meio do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), liderado, a partir de 1934, por Gustavo Capanema, gabinete que produziu e abrigou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), uma pasta que, desde a sua implantação em 1937, se manteve em contato direto com os sujeitos referências em cada localidade em que atuou.

Horta era um destes sujeitos referências. Era o fotógrafo da cidade. Bisneto do comendador de diamantes Serafim Moreira da Silva⁵¹ e filho de dona Maria das Dores Moreira Horta, administradora e proprietária do Grande Hotel de Diamantina, e do comerciante José Alves Horta. O fotógrafo vivia às voltas, desde muito jovem, com os mais relevantes líderes políticos, religiosos e comunitários da cidade. A confiabilidade que Horta inspirava nos diamantinenses para retratá-los, em parte, advinha do *status* de que sua família gozava. A maior parte, no entanto, incidia sobre sua postura desenvolta e desprendida no trato com as pessoas.

⁵¹ O comendador Serafim Moreira da Silva foi, na segunda metade do século XIX, portanto, durante duas graves crises subsequentes no mercado de diamantes, um dos maiores e mais rentáveis mineradores de Diamantina. Negociava com a conhecida casa dos Srs. Luiz de Rezende & Cia, do Rio de Janeiro, representando capitais ingleses, franceses e holandeses. Cf. MARTINS, Marcos Lobato. 2008.

Dotado de um olhar único, Horta começou a fotografar, como já foi dito, por influência direta do fotógrafo Celso Werneck, amigo da família Horta. Em entrevista concedida a Silva (2017), em 24 de maio de 2014, Horta diz:

[...] eu aprendi fotografia muito depressa. O seu Werneck... ele chegou em Diamantina eu tinha 9 anos e olhou pra mim e disse: como é que você chama? Eu chamo Assis. Ele [...] vai tirar um retrato meu. Retrato? Com o quê eu vou tirar? Eu não sabia o que era retrato. E foi e pegou a máquina dele, colou a chapa e me deu pra puxar o chassi e bater. Só bater. Ele ficou na minha frente lá e eu bati mas a chapa não ficou totalmente aberta, não puxei todo o chassi, a tampa. [...] Foi o primeiro trabalho dele, que eu fiz com ele. Ele ficou entusiasmado comigo. Eu aprendi fotografia com ele (SILVA, 2017, p. 273).

Por meio da rede de sociabilidade do ofício, Horta manteve-se em estreito contato com o já citado mestre Chichico Alkmim, de quem se tornou amigo e compadre⁵², além dos fotógrafos Paul Spangler e do francês Laplaige⁵³. Essas primeiras referências foram muito importantes na formação inicial do fotógrafo. Com eles, Horta aprendeu a manejar a câmera de fole, a observar como incidia a luz sobre a Serra do Espinhaço, e como esta mesma luz envolvia objetos e pessoas no vale.

Vivendo no Grande Hotel com sua mãe, Horta, desde criança, estava sempre em contato com "forasteiros". Pessoas que pousavam no hotel em busca de descanso, empresários à procura de bons negócios, aventureiros à caça de diamantes, estudiosos em pesquisa de campo. Horta, muito curioso e desembaraçado, sempre procurava conversar com todos: queria saber de onde vinham, por que, o que faziam, e, em contrapartida, divertia os hóspedes com os "causos" locais. Foi no Grande Hotel que Horta e Rodrigo M. F. de Andrade se conheceram. A história deste encontro foi narrada pela jornalista Dorrit Harazim (2014):

⁵³ Segundo entrevista concedida por Isnard Horta, filho de Assis Horta, ao pesquisador da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Cléber Soares da Silva, em 19/02/2017, na segunda metade da década de 1930, com o falecimento de Laplaige, Horta comprou os negativos e a agenda de anotações do fotógrafo da viúva. Laplaige havia feito fotos da cidade, de eventos e retratos também. Cf. SOARES, Cléber Soares da. 2017, p.295.

-

⁵² Horta batizou José Alkmim, filho de Chichico. Cf. SILVA, Cleber Soares da. 2017.

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, que procurava um prestador de serviços gerais com noções de fotografia para ajudá-lo a fotográfico fazer o levantamento de Diamantina (HARAZIM, 2014, p. 34).

O ano era 1937. Ano que assinalava o fim do período constitucional (1934-1937) e o início do Estado Novo e, com ele, o estabelecimento de instituições de controle e gerenciamento cultural. Horta foi contratado por Rodrigo M. F. de Andrade para trabalhar para o SPHAN como fotógrafo freelancer, ou pró-labore, como se dizia à época. Assim, de posse de uma planta baixa e de uma câmera *Leica*, percorreu toda a cidade, fotografando ruas, becos e vielas, fontes, residências, comércios, igrejas, órgãos públicos, com atenção especial aos detalhes arquitetônicos. Toda a ação orientada, no começo, diretamente por Rodrigo M. F. de Andrade. Mas Horta pôde contar com a ajuda de seu eterno mestre Werneck, como conta Isnard Horta em entrevista concedida ao pesquisador Silva (2017) em 28 de julho de 2016:

No início do Patrimônio [...] Assis recebia orientações diretamente de Rodrigo. Naquela época o Patrimônio funcionava muito precariamente; era tudo muito novo. Não havia equipe formada para cada estado. Assis também era novato em matéria de levantamento fotográfico para aquela finalidade. Celso Werneck Tavares Machado – projetista, construtor e fotógrafo, com quem Assis trabalhou de 1936 a 1939 – o ajudou, no início, e também prestou serviços para o SPHAN. Assis se reportava também a Judith Martins, secretária de Rodrigo, que se tornou, posteriormente, pesquisadora do SPHAN [...] (SILVA, 2017, p. 281).

Em outro trecho da entrevista, Isnard Horta continua:

[...] não havia norma ou regra para os registros fotográficos. No início, o próprio Rodrigo orientava como deveriam ser as fotos, fossem de conjuntos urbanos, prédios particulares, prédios públicos ou igrejas, interiores e detalhes. Em função das fotos que eram enviadas ao Patrimônio, novas solicitações de complementação retornavam, segundo as orientações de outros técnicos do SPHAN (SILVA, 2017, p. 281).

Os dois trechos transcritos anteriormente revelam algo bastante importante com relação às imagens produzidas para o acervo do SPHAN: apesar de não haver uma regulamentação formal ou oficial – somente em 1948 foi publicada uma portaria pelo SPHAN regulamentando normas e instruções para a produção de fotografias para inventário e acervo –, havia uma orientação para a composição das fotografias, e estas partiam, a princípio, dos altos escalões da intelectualidade modernista nacionalista que compunham o projeto governamental.

As atividades de Horta dentro do SPHAN não se restringiram somente à fotografia. Era ele quem sempre acompanhava intelectuais e artistas em visitas à Diamantina, desde fins dos anos 1930, por recomendação do próprio Rodrigo M. F. de Andrade e de Sylvio de Vasconcellos. Ali Horta passou a ter contato com outros intelectuais e artistas – ilustradores como Percy Lau e Wasth Rodrigues, escritores como Luiz Jardim e Carlos Drummond de Andrade, e fotógrafos do porte de Erich Hess, Marcel Gautherot e Hans Peter Lange – e, por conseguinte, acesso a outras percepções ou intuições acerca do mundo visível. Este contato, provavelmente, perturbou os cálculos estéticos de Horta, já que, dali em diante, o debate em torno de temas como histórico, estético, original, exemplar e monumental envolveu o seu cotidiano, manifestando-se em suas elaborações fotográficas.

O seu olhar acerca daquela luz especial que banhava o vale, e tudo o que ela tocava, se alterou sensivelmente. Principalmente porque o contato que Horta estabeleceu com os mais proeminentes membros do SPHAN não se restringiu à esporadicidade da repartição. Horta e Rodrigo M. F. de Andrade tornaram-se amigos, de acordo com entrevista concedida por Isnard Horta a Silva (2017) em 28 de julho de 2016:

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

Rodrigo já não era mais diretor do IPHAN, Assis já se aposentara e morava em BH. Ficaram boas horas de conversa. Ao retornarem ao hotel, ele e a esposa receberam a notícia, pela própria Graciema, da morte de Rodrigo (SILVA, 2017, p. 282).

Judith Martins, secretária de Rodrigo, tornou-se tão próxima de Horta que batizou um de seus filhos, e Carlos Drummond de Andrade costumava se encontrar com o fotógrafo para além dos arquivos do SPHAN, sempre que Horta ia ao Rio de Janeiro.

A exposição das estreitas relações pessoais que Horta manteve com estes intelectuais permite inferir que perspectivas orientadas por ideias e ideais modernistas nacionalistas foram ajuntadas às suas. Admite, também, supor que sua percepção estética tenha marcado, ainda que de maneira fugidia, estes intelectuais. Além de outras pessoas. Clientes seus, por exemplo. Sujeitos cujas histórias que se desenrolavam paralelamente à do fotógrafo foram fraternalmente enquadradas pelas lentes de uma máquina de fole 13 x 16⁵⁴, no melhor estilo oitocentista revisado de produção de retratos.

3.1 RETRATOS DE FAMÍLIA: UM LUGAR DE FALA?

Retratos de família são produções antecipadas de memória. A todo o momento eles parecem repetir a existência de um tempo, de lugares, mas, principalmente, de pessoas que acentuam e reforçam a coesão social e o sentimento de pertença a uma comunidade afetiva. As imagens, quase sempre compostas por grandes grupos formados por pais, filhos, avós, madrinhas, tios, primos e amigos reposicionados num determinado ambiente - como a casa em que cresceram, a viagem que fizeram, o estúdio fotográfico -, constituem um arquivo de recordações pessoais.

A elaboração destes retratos obedece sempre a uma lógica estabelecida no intervalo entre o acaso e a decisão, entre a vontade de esconder e de exibir algo, mas, principalmente, de preservar um determinado momento. São, quase

⁵⁴ Câmera Compur de fole com lentes Voigtlander Braunschwig Heliar. Utilizada pelo fotógrafo em seus registros fora da repartição. Quando fazia as fotografias para o SPHAN, se utilizava de uma câmera Leica, uma exigência para o registro patrimonial (N.A.).

sempre, produzidos em ocasiões e situações propícias — o casamento do primo, o batizado dos filhos, o primeiro aniversário, o 15º aniversário (para as meninas), o alistamento nas forças armadas (para os meninos), a comemoração pela formatura etc. —, momentos em que a continuidade e a coesão da família podem ser confirmadas, sugerindo que aquele registro deve se tornar objeto de rememoração pela posteridade.

Mas, é preciso considerar: retratos de família, como arquivos, são também compostos por lacunas. Em primeiro lugar, porque há uma espécie de seleção que antecede o retrato — quem posará, a vestimenta usada, os adornos, penteados, os itens escolhidos para melhor representar os membros daquele grupo etc. Em segundo lugar, porque sobre os corpos que posam se inscrevem textos culturais, como uma segunda pele feita de imagens dos mais diferentes referenciais, que devem ser camuflados na representação. Tarefa do fotógrafo: *transcriar*, a partir da negociação entre os olhares envolvidos, uma composição plástica e social desejável a um só tempo.

Quem posa quer conferir a si, para a posteridade, uma identidade retórica, quando não fantasiosa, voltada para o futuro. Para tanto, fotógrafo e retratados recorrem ao artifício da *mimesis*⁵⁵, ou seja, ao desejo compartilhado de se criar a imagem de um *outro* assemelhado, mas reconhecível, como o portador de uma diferença que se oculta sem deixar de estar ali, expondo-se parcialmente. Sob este aspecto, o retrato é um campo de forças desproporcionais negociadas, onde o texto cultural que prevalece é sempre o do fotógrafo: entrelugar de expressão e representação sugeridas, de elaboração de versões autorizadas de *um* como *outro* para o *outro*. Não à toa, os estúdios fotográficos disponibilizavam em suas vitrines e antessalas propostas de representação, como pode ser observado no retrato em plano médio do estúdio *Photo Assis* de 1936 (Figura 24).

O *Photo Assis* – como todos os estúdios fotográficos daquele entretempo, e muitos outros que vieram nas décadas subsequentes, até os dias de hoje –, por meio da exposição de pequenas narrativas imagéticas permeadas por códigos gestuais padronizados e triviais, recomendava as

-

⁵⁵ Cf. BHABHA, Homi k. 2007, p.129-138.

formas que um retrato deveria ter. Retratos de crianças em variados formatos, mulheres e homens em *close up* ou plano fechado⁵⁶, grandes e pequenos grupos familiares em *medium shot* ou plano médio⁵⁷, retratos em formato 3 x 4. As imagens fotográficas exibidas na antessala e nas vitrines do estúdio, geralmente com a autorização prévia dos modelos, simultaneamente, ensinavam a ver e a representar, mas, principalmente, asseguravam ao cliente que o olhar certo seria capaz de destacar suas virtudes e disfarçar possíveis "falhas".



Figura 24: Anônimo. Assis Horta no Photo Assis. Diamantina (MG). 1936.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: a democratização pelo retrato fotográfico. Rio de Janeiro. 2012.

⁵⁶ Quando a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços a sua volta. Cf. HEDGECOE, Jonh, s/d.

-

⁵⁷ Quando o objeto é enquadrado por inteiro, com "um pouco de ar" sobre o topo e "um pouco de chão" sobre a base. Cf. HEDGECOE, Jonh, s/d.

Convencidos de que ofereceriam à câmera algo mais que a reflexão da luz sobre seus corpos, os retratados agora negociam com o fotógrafo sua maneira de entender o espaço material e social no qual estão todos inseridos. Operação complexa: após breve conversa, o fotógrafo posiciona seus modelos no "palco" do estúdio; ajusta o filme; olha pelo visor; faz a troca das lentes da objetiva; regula o diafragma; reposiciona seus modelos; olha pelo visor; acerta o diafragma; adequa a velocidade do obturador; chama a atenção dos modelos pra si e dispara. Um clique e obtém um exemplar material de uma projeção pela qual os retratados serão reconhecidos e lembrados.

Talvez aquele retrato receba uma moldura e seja exibido na sala de visitas, talvez seja caprichosamente posto na mesa de cabeceira. Talvez seja incorporado ao álbum da família ou enviado para um ente querido distante. Pouco importa. O que interessa é o efeito que, possivelmente, a experiência fotográfica poderá causar aos retratados e aos espectadores daquela imagemarquivo – principalmente, sobre aqueles sujeitos que ainda não haviam "se contaminado" pela relação já estabelecida entre fotografia e modernidade. Nos retratos produzidos por Horta pode-se observar modelos tímidos e reservados, às vezes curiosos e estimulados, mas sempre exibindo marcas individuais suave e parcialmente encobertas pela composição cuidadosa do fotógrafo.

O cuidado talvez defina bem as produções fotográficas de Horta. E não se trata apenas de suas virtudes técnicas – ângulos, planos, lentes, perspectiva –, mas, fundamentalmente, do aparente clima criado com o modelo, que faz com este colabore na construção de sua imagem-arquivo. O fato de, na maioria das composições, os retratados posarem de frente para o fotógrafo indica isto. De acordo com Fabris (2004), a posição de frontalidade absoluta – recurso retórico durante muito tempo utilizado nos retratos policiais – significa apresentar-se ao outro sob seu melhor ângulo, sugerindo uma relação de respeito estabelecida entre os sujeitos envolvidos na elaboração do retrato. Sobre este aspecto é bastante significativa a narrativa de Harazim (2014) produzida a partir de entrevista com Horta:

Toda sessão começava com a mesma pergunta: "Como o senhor ou a senhora quer tirar retrato?". Cabia a cada um

decidir se preferia permanecer de pé, sentado ou fazendo pose (HARAZIM, 2014. p. 39).

Ou seja, os retratados demonstravam bastante confiança no fotógrafo, a ponto de escolherem, na maior parte das vezes, a posição frontal. E não é só isso. Ainda segundo Harazim (2014), Horta mantinha em seu estúdio um pequeno guarda-roupa com peças-chave que atenderiam aos desprevenidos, mas também aos desprovidos. O que quer dizer que Horta não fazia distinção sobre quem poderia ou não ter sua projeção imortalizada pelo retrato fotográfico. Cito Harazim (2014):

[...] no interior do estúdio ele [Horta] montou um guardaroupa masculino básico para uso gratuito de clientes em apuros – camisa, paletó, chapéus, gravatas e lenços de bolso variados. As mulheres raras vezes careciam de ajuda – já se apresentavam com o garbo desejado. Um amplo painel de tecido pintado por três artistas locais servia de pano de fundo único. Um oportuno espelho portátil permanecia à disposição para tirar eventuais dúvidas (HARAZIM, 2014, p. 39).

Essa atenção no trato com a clientela, composta em sua maioria por pessoas simples, trabalhadores que nunca haviam posado antes – exceto, talvez, para a produção do retrato em 3 x 4 para a Carteira Profissional –, resultou em mais que o congelamento da fração de um segundo do tecido do tempo. Seus retratos podem ser lidos como espaços liminares de representação, já que

"Semelhança" e "diferença" imbricam-se necessariamente no retrato, uma vez que ele pode afirmar tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagem com traços de outros modelos) quanto a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir) (FABRIS, 2004, p. 57-58).

Pessoas são obras abertas, sempre sujeitas à assimilação de formas de representação ou à reformulação da(s) crônica(s) de si. O que permite pensar sobre o cotidiano público e sua relação ou interferência na esfera privada. De acordo com Didi-Huberman (2012), toda imagem é uma potência de significação alicerçada na dupla interrupção: interrupção do saber (algo do que se sabia ou pensava é temporariamente suspenso) e interrupção do caos (ao

conhecimento prévio em suspensão, ajuntam-se outras percepções, originando algo novo)⁵⁸. Um retrato fotográfico – à primeira vista uma montagem gratuita, aparato da memória ameaçada pelo esquecimento – lido a partir da perspectiva do par interrupção do saber/interrupção do caos é capaz de revelar que ali, naquela fração de segundo, em um ponto infinitamente pequeno de contato entre textos culturais anacrônicos e heterogêneos, outro texto emerge, mas sem silenciar as referências textuais nas quais retratados e fotógrafo estiveram imersos.

As referências textuais de Horta são conhecidas. Ao menos, boa parte delas: homem branco, de boa família, católico que manteve estreitas relações com os mais destacados fotógrafos da região e com intelectuais de peso do Movimento Modernista. Quais os referenciais textuais de seus retratados? Impossível afirmar. Sobre estes, pode-se apenas inferir: são negros (em sua maioria); carentes, abastados, não há como saber; católicos, provavelmente, dada a prevalência da religião em Diamantina até os dias de hoje. E é só. Mas, ainda assim, algo que foi negociado entre o fotógrafo e os retratados pode ser percebido nos retratos em que estas pessoas posaram. Algo que não pertence aos referenciais de Horta e que escapou, inconscientemente, à perícia e/ou ao desejo de contribuição do fotógrafo-retratista-arquivista para a construção de um Estado forte, alicerçado numa sociedade moderna que se sentia, agora, (re)conectada a um passado digno de restauração, preservação e apreciação.

O retrato *Família 1* (Figura 25), o primeiro desta série de decomposição para análise, é uma imagem produzida em estúdio, o que pode ser atestado pelo painel pintado ao fundo e pelo tapete posto no chão. O retrato é composto por seis pessoas: cinco crianças (irmãos, primos?) e uma mulher adulta (mãe das crianças, tia, madrinha?). A mulher negra foi posicionada sentada ao centro. Aparentemente jovem, ela traja um belo vestido floral de fundo claro, com mangas francesas e uma discreta gola xale. Nas orelhas, pequenos brincos pendulares. Não há outras joias aparentes. Seus sapatos são encobertos pelo longo vestido de batismo da criança que repousa em seu colo, envolvida por seus braços fraternos. À sua esquerda, duas meninas com trajes

_

⁵⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, 2012. p.214.

iguais, vestidos claros, sapatos pretos, meias brancas e laço xadrez nos cabelos. A menina menor foi posta à frente, de pé ao lado do bebê recémbatizado. A menina maior, colocada ao fundo. Seu braço direito é encoberto pelo ombro esquerdo da mulher.



Figura 25: Assis Horta. Família 1. Diamantina (MG). 1943.

Fonte: Catálogo Assis Horta: retratos. Belo Horizonte. 2015.

À direita da mulher, três meninos: o maior deles, ao fundo, trajando o que parece ser um paletó escuro sobre uma camisa branca, cuja gola se destaca iluminando seu rosto, deixando perceber o esmero com o qual seus cabelos foram cortados e penteados para aquela ocasião. À sua frente, um menino de estatura menor, com cabelos igualmente bem penteados, veste uma camisa branca de mangas curtas e o que parece ser um grosso suspensório ou as alças de uma jardineira de tecido escuro. Por fim, como que terminando um movimento circular que leva o espectador de volta ao bebê, um menino pequeno, trajando roupas e sapatos claros, é apoiado pela mão miúda do menino posicionado atrás dele.

A luz incide sobre todos pelo lado esquerdo do retrato, como que entrando por uma janela, conduzindo, sem reter, o olhar do espectador para o canto direito do retrato – há flores pintadas naquele canto do painel. O estilo geométrico de Horta é perceptível. Os modelos preenchem proporcionalmente todo o espaço do retrato. Os olhares curiosos das crianças, apontados diretamente para as lentes da câmera, e o posicionamento dos braços de todos indicam certa estranheza. Talvez, fosse a primeira vez que posassem. O momento é importante (batizado) e merece registro. A mulher ao centro assume uma postura solene. Ela olha diretamente para a câmera, mas não parece estar confortável – os referenciais inscritos em seu corpo a importunam? A acomodação textual proposta por Horta lhe causa algum desassossego? Não há como saber. Mas, há, ali, algo que resiste à descrição ou explicação.

O retrato Família de velho trabalhador (Figura 26) é uma imagem que comporta proporcionalmente oito pessoas – cinco mulheres e três homens, todos adultos, em trajes domingueiros, que são, provavelmente, membros da mesma família, dada a semelhança física – num cenário que só se assemelha ao do retrato Família 1 (Figura 25) pelo painel pintado ao fundo. Observe que o tapete foi retirado e um antigo telefone aparece no retrato (canto superior esquerdo), mas, não parece compor intencionalmente aquela encenação.



Figura 26: Assis Horta. Família de velho trabalhador. Diamantina (MG). 1943.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: retratos. Belo Horizonte. 2015.

O velho senhor é posicionado no centro do retrato sentado numa cadeira. Seus trajes são simples, mas elegantes. Ele veste um terno branco, provavelmente de linho, camisa xadrez e gravata com listras diagonais. Seus sapatos são rotos, assim como suas meias (grossas e volumosas). As calças revelam uma bainha larga, o que indica que elas não foram feitas sob medida para ele. Sobre os joelhos repousam suas mãos calejadas: no dedo anelar da mão esquerda, uma aliança indicando união matrimonial (onde está sua esposa?); na mão direita, chama atenção a ausência das falanges média e distal de seu dedo médio (acidente de trabalho?). Seu olhar traz consigo o cansaço dos anos de labuta. Ele olha para o chão, se esquivando das lentes do fotógrafo.

Os rapazes e as moças são posicionados de forma intercalada imediatamente atrás do velho senhor, como que o reverenciando ou o amparando, o protegendo, como o pilar – agora frágil, pela ação do tempo – de sustentação daquela comunidade afetiva. A ordem de equilíbrio da imagem parece se basear tanto no gênero quanto na cor das roupas, já que eles

apresentam pouca variação de estatura. As moças, penteadas com esmero, trajam vestidos estampados com mangas francesas e decotes comportados, assim como o comprimento de suas saias. Elas calçam sapatos de saltos baixos, algo mais apropriado para quem talvez tenha de se deslocar a pé pelas ruas de calçamento e de terra batida da cidade de Diamantina.

Interessante observar que duas das moças apresentam-se na imagem quase como o espelho uma da outra: seus vestidos têm a mesma estampa e cortes parecidos, os cabelos sustentam o mesmo penteado e as duas ostentam as mesmas joias (um colar de pérolas e pequenos brincos, quase imperceptíveis). A postura corporal das duas é, também, bastante semelhante, e, embora suas expressões faciais sejam diferentes, as duas olham diretamente para as lentes da câmera. O reconhecimento, a cumplicidade e a solidariedade entre as duas moças apresentam-se esboçados no espelhamento imagético.

Há ainda três moças na imagem. Uma delas, posicionada atrás do velho senhor, aparece desfocada no retrato. Talvez tenha se movido na hora derradeira⁵⁹. Mas seu olhar foi captado, e ele se assemelha ao do velho senhor: é esquivo, parece evitar o contato direto com a câmera. As outras duas jovens moças, usando vestidos estampados por bolinhas, apresentam posturas diferentes na imagem: uma (de vestido branco com bolinhas pretas) está à direita do retrato, braços cruzados à frente do corpo, pernas entreabertas e olhar enviesado em busca das lentes da objetiva; a outra (de vestido preto com bolinhas brancas), à esquerda do velho senhor, pousa suavemente suas mãos sobre o ombro dele – como quem diz "estou aqui" – e seus olhos parecem curiosos como os de uma criança.

Os rapazes trajam ternos escuros. Os largos paletós usados pelos dois indicam que não foram feitos sob medida para eles, como parecem ter sido os vestidos das moças. Os dois apresentam um olhar parecido, são cautelosos, não encaram as lentes de Horta e a postura rígida indica certo desconforto.

5

⁵⁹ O tempo de pose era tão longo neste período que "os deslocamentos, pura e simplesmente, não se inscrevem na superfície sensível, ou se esfumam, diluem, apagam relativamente. O movimento é rápido demais e a película demasiado lenta. Nada subsiste do tempo que passa, senão às vezes um halo, uma aura singular." Cf. DUBOIS, Philippe. 2012, p.181.

Talvez porque seja a primeira vez que posem para um retrato, ou talvez seja o primeiro registro imagético da grande família – conflitos e fissuras familiares não podem transparecer –, talvez as roupas lhes incomodem (emprestadas ou adquiridas num bazar?). Mas o código gestual é obedecido. E a continuidade geracional perpetuada pela fotografia.

O retrato em plano médio e com as lentes na linha dos olhos do velho senhor em destaque, suavemente, conduz os olhares dos demais para baixo, como num sutil *contra-plongée*⁶⁰. Técnica reveladora de um conceito bastante utilizado na produção de imagens para o arquivo do SPHAN que agora invade o estúdio de Horta. O velho senhor está sentado, ele é a base, o centro, o pilar. Os jovens adultos que o cercam estão todos de pé, eles são a continuidade da família, que, apesar dos possíveis percalços, se mantém sólida, altiva, próspera e orgulhosa de si. A proposta é que se observe o grupo familiar de baixo para cima, da base para o topo. Como se observa, admira e celebra um monumento arquitetônico.

O retrato *Mãe e filho* (Figura 27) diverge dos dois retratos expostos anteriormente (Figuras 25 e 26). Em primeiro lugar, porque a família está sendo representada por apenas dois membros – supondo que sejam mesmo mãe e filho –, o pai não está presente na imagem, não há avós paternos ou maternos, tios, primos, padrinhos. Somente os dois. Em segundo lugar, porque se trata de pessoas de pele clara (não negros). Em terceiro lugar, mas não menos importante, o plano escolhido é diferente dos demais: os modelos foram enquadrados a partir da cintura da mãe e da perna direita do garoto, sobre a qual repousa sua mão, numa espécie de *meio primeiro plano*⁶¹ (MPP).

Ambos são iluminados por uma luz que adentra o estúdio pela esquerda da foto. O menino, muito bem vestido e penteado, foi posicionado à frente, envolvido pelas mãos de sua mãe, que o sustentam e apoiam. Seus curiosos olhos estão fixados em um ponto fora do retrato e acompanham o esboço de um sorriso. A mulher, disposta imediatamente atrás do menino, veste um

_

⁶⁰ Com o sentido de contra-mergulho, quando a câmera está abaixo da linha dos olhos, voltada para cima. Cf. HEDGECOE, Jonh, s/d.

⁶¹ Quando figuras humanas são enquadradas da cintura para cima. Cf. HEDGECOE, Jonh, s/d.

vestido escuro com mangas francesas e decote discreto de onde pende algo que se parece um pomposo broche. Seus cabelos estão impecáveis, suas mãos estão adornadas com anéis e revelam unhas bem-feitas. Nas orelhas, brincos. Na boca, um discreto batom destaca seu sorriso e acentua uma expressão de regozijo. Seus olhos se entregam à câmera, quase desnudos, como se aquela experiência não fosse a primeira, como quem está habituada às negociações que antecedem o retrato.



Figura 27: Assis Horta. Mãe e filho. Diamantina (MG). 1940.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: retratos. Rio de Janeiro. 2017.

Mãe e filho preenchem todo o quadro, mas sem bloquear totalmente a visão do painel pintado à mão que ornamenta o "palco" do *Photo Assis*. Alguns dos referenciais culturais trazidos pela família para a composição do retrato são

perceptíveis. Há nesta cena traços que indicam e reforçam os estereótipos sociais acerca dos papéis masculino e feminino: a um só tempo, são exaltados o matrimônio, a virilidade do marido, a fertilidade da mulher e reafirmadas suas atribuições de cuidados com o filho, que, por sua vez, cresce saudável e feliz. As lentes posicionadas num ângulo reto, no nível dos olhos da mãe, e a abordagem visual delineada pela proximidade da tomada da foto e pelo tipo de enquadramento indicam que o fotógrafo e os retratados integram comunidades bastante próximas, ou o resultado das negociações pré-retrato, que ocorreram, desse modo, sem grandes divergências ou necessidades de intervenção e condicionamento de seus corpos. Eles se apresentam já ajustados, encaixados, portanto, são um modelo a ser seguido pelos demais.

Figura 28: Assis Horta. Família de garimpeiro. Bairro da Palha, Diamantina (MG). Década de 1930.



Fonte: Catálogo da Exposição Diamantina 360°. Diamantina. 2008.

O retrato *Família de garimpeiro* (Figura 28) não foi produzido em estúdio. Ele faz parte de uma série de retratos realizados em atividades de itinerância. São imagens muito potentes do ponto de vista estético – o jogo entre claro e

escuro, a geometrização que garante a proporcionalidade etc. –, mas, principalmente, do ponto de vista político e cultural, uma vez que sinalizam a busca pelo registro em imagens de grupos historicamente segregados e marginalizados, mas sem a espetacularização ou o exotismo de um Alberto Henschel ou de um Christiano Junior⁶² para a representação destes grupos.

O retrato é composto por cinco crianças negras: três meninas dispostas à frente, em primeiro plano, e dois meninos posicionados em segundo plano. Ao fundo, a parede exterior de uma casa tosca. No canto esquerdo, um mourão torto e uma brecha que permite entrever "o lado de fora" do retrato, expondo a relação do fora com o dentro

[...] que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma "presença virtual", como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali como excluído. O espaço off, não retido pelo recorte, ao mesmo tempo que ausente do campo de representação, nem por isso deixa de estar marcado originariamente por sua relação de contiguidade com o espaço inscrito no quadro: sabe-se que este ausente está presente, mas fora de campo [...] (DUBOIS, Philippe, 2012, p. 179).

Este "lado de fora" do retrato constitui-se na parte essencial e inevitável da elaboração do próprio retrato. Aquela brecha, aquela fenda formada entre o mourão e o limite material da imagem — a borda do retrato —, faz alusão ao escape do controle da encenação proposta pelo fotógrafo, uma vez que desvenda, ou sugere, as opacidades envolvidas no processo de transcriação. As orientações textuais vêm de fora, do lado de fora do retrato, e se encontram no limiar da representação originando algo novo, mas deixando enxergar ainda os textos em negociação. Como num vitral embaçado pela poeira e pela ação do tempo, que permite entrever o que está dentro ao mesmo tempo em que reflete o que está fora.

As crianças estão descalças. Seus pés nus, que tocam o chão de terra batida sem aflição, contrastam com seus trajes domingueiros e cabelos bemarrumados. A menina de vestido escuro e chapéu de palha é colocada no

-

⁶² Cf. Kossoy, Boris. 2002.

centro da imagem, sentada sobre uma cadeira ou banquinho. Suas pernas ficam sem apoio e suas pequenas mãos indecisas seguram o tecido do vestido na altura do umbigo. Seu olhar desconfiado encara as lentes da câmera, denunciando o lugar que o fotógrafo escolheu ficar, ele mesmo, para fazer o clique.

As duas meninas dispostas de pé, cada uma de um lado da pequenina de vestido escuro, usam o mesmo traje de cor clara e gola boneca. Elas repousam suas mãos sobre o assento da cadeira, seus olhos semicerrados se dirigem sem disfarce para as lentes de Horta, mas com uma expressão diferente da pequenina. Parecem mais curiosas que receosas. Seus braços pendem ao lado do corpo, suas pernas imitam um movimento adulto, se cruzando (menina à direita da foto) e se encolhendo (menina à esquerda da foto).

Atrás das meninas, um arranjo curioso. Os meninos, com estaturas bem diferentes entre si, vestindo bermuda, camisa e paletó são posicionados, os dois, um ao lado do outro. O menor, atrás da menina de pé à esquerda do retrato, segura com as duas mãos um chapéu pelas abas à frente do corpo. O maior, atrás da cadeira onde a pequenina foi acomodada, também segura um chapéu pelas abas, mas com apenas uma das mãos e ao lado do seu corpo. Teria o menino a intenção de exibir seu bonito chapéu? Pouco provável. Tratase de gesto orientado pelo fotógrafo. O chapéu preenche uma lacuna, equilibra a forma desejada para a composição da imagem. Esta ação expõe a busca de Horta pelo belo a partir do equilíbrio geométrico e do objetivismo, mesmo que, a princípio, não faça sentido para os retratados ou espectadores desavisados.

De volta ao estúdio. O retrato *Família 2* (Figura 29) constitui o registro de uma família completa⁶³: pai, mãe, filho mais velho e filho(a) mais novo(a), todos estão presentes na composição geométrica do retrato. O grupo é posicionado de modo que todo o cenário possa ser visualizado por qualquer possível espectador. A mãe, sentada numa cadeira à direita da imagem, posa elegantemente para as lentes da objetiva. Sua postura é firme, sua silhueta

_

⁶³ Por *completa* quer se dizer tradicional, conservadora e heteronormativa, nos moldes do que se entendia por *família* nas primeiras décadas do século XX (N.A.).

esguia e suas pernas se entrecruzam delicada e recatadamente. Ela usa um vestido de tecido leve e escuro, com um discreto decote em "V" reduzido pelo uso de um broche de flores. Seus brincos de argola são as únicas joias aparentes em toda a composição do retrato.



Figura 29. Assis Horta. Família 2. Diamantina (MG). 1943.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: retratos. Belo Horizonte. 2015.

Do seu colo e amparada em seus braços, uma criança pequena de pé trajando vestido e sapatos brancos, cabelos penteados e uma chupeta na boca encara o fotógrafo. Ao seu lado, assentado numa banqueta baixa, um menino apenas um pouco mais velho que a criança no colo. Ele veste *short* e camisa em tons claros que contrastam com seu gorro escuro. Em suas mãos, há um brinquedo (uma bola) e um de seus pés está descalço (onde estará o outro sapato?). A expressão em sua face assim como em seus olhos é de descoberta; tamanha é a curiosidade que eles são capazes de expressar.

Por último, o pai, um homem de pé posicionado imediatamente atrás das duas crianças. Ele está vestindo um terno e camisa branca sem gravata. Suas calças estão vincadas, o que indica que foram passadas a ferro com muito cuidado e contrastam com seu paletó, largo demais, sugerindo que não foi feito sob medida para ele. Seus braços pendem ao lado do corpo e a expressão em seu rosto deixa entrever algo entre o orgulho e o constrangimento. Orgulho, talvez, pela ação participativa de retratar-arquivar uma fração de segundo da memória familiar. O constrangimento, por sua vez, pode estar emergindo da própria encenação, negociação irresolvida entre os referenciais culturais em cena.

Neste retrato *Família 2* (Figura 29), vale o que foi dito sobre o retrato *Mãe e filho* (Figura 27): há nesta cena traços que indicam e reforçam o lugar comum acerca dos papéis masculino e feminino fora do estúdio. A mãe sustenta carinhosamente o filho no colo – é a ela que cabem os cuidados com os filhos – enquanto o pai se mantém de pé, é o guardião, o provedor, aquele que se submete à falta material, se necessário for, para suprir as necessidades, também materiais, da família. As lentes posicionadas no nível dos olhos do pai submetem todos os outros a voltarem seus olhos suavemente para cima, conduzindo o espectador a ver a figura do pai como a mais importante para além do retrato. Porque sua imagem não retém a atenção, mas a ideia de que tudo acontece por obra ou vontade dele, sim.

O retrato *Amigos ou irmãos 1* (Figura 30) foi realizado em 1943. Trata-se de uma elaboração interessante. Em primeiro lugar, porque estão posicionados numa pose de meio perfil, em contraposição à frontalidade absoluta observada

em outras elaborações. Em segundo lugar, porque destoam da imagem de família que outros retratos da época suscitam. Apenas dois jovens rapazes, de idade aproximada, compõem o retrato. Não há como afirmar se são amigos ou se são irmãos. A imagem apenas sugere que são pessoas próximas, íntimas a ponto de desejarem arquivar um instante da efemeridade do tempo que passaram juntos para a posteridade. Família, portanto.

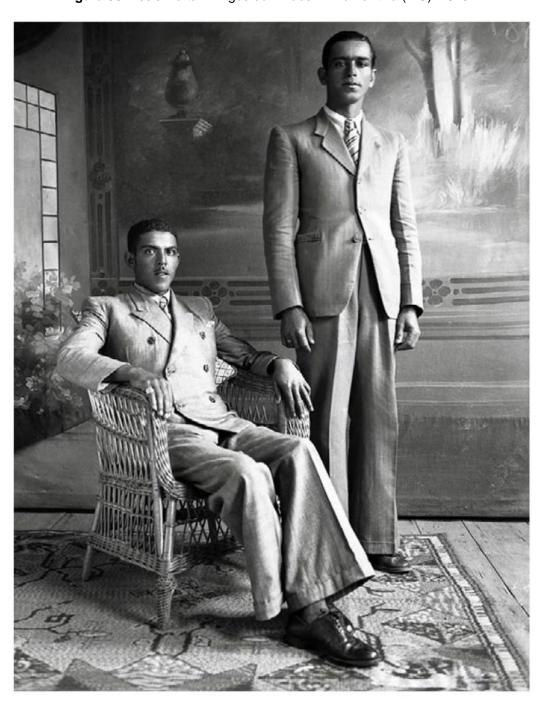


Figura 30: Assis Horta. Amigos ou irmãos 1. Diamantina (MG). 1943.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: retratos. Rio de Janeiro. 2017.

Em terceiro lugar, chamam a atenção suas vestimentas: ambos trajam ternos bem cortados em tecido estruturado, o que indica que ou foram feitos sob medida, ou um bom alfaiate fez as intervenções necessárias em ternos já prontos para que passassem esta impressão. No entanto, se observado mais atentamente, percebe-se que as calças destoam dos paletós, não por estarem excessivamente largas ou gastas, mas porque apresentam bainhas grossas e aparentes, sugerindo reparo recente. Seus sapatos são rotos, apesar do engraxe, e usados sem meias (rapaz sentado).

Outro ponto importante a ser destacado nesta representação são as posturas contrastantes entre os retratados. Enquanto o rapaz que se mantém de pé apresenta uma expressão confiante, diria até solene, braços postos ao longo do corpo deixando entrever o que parece ser uma aliança de noivado, o rapaz que está sentado na cadeira parece desconfortável, ele não desabotoou o paletó para se sentar, seus braços parecem rígidos demais — ele quer destacar seu grosso anel no dedo mínimo —, e suas pernas entrecruzadas sugerem alguma hesitação. Sua postura trai o *status* social que encenam. Mas o protocolo para a produção do retrato é seguido e as projeções que os jovens rapazes fazem de si para o futuro, naquela cálida atmosfera dos anos 1940, eternizadas.

As lentes de Horta estão posicionadas a meio caminho da linha dos olhos dos dois rapazes, obrigando-os a procurarem pela objetiva — um olha para cima, o outro para baixo — num movimento de convergência com o olhar do próprio fotógrafo, indicando concordância na negociação entre os termos, textos e territorialidades envolvidos no processo de transcriação. Estratégia sutil, mas que confere ao retrato a objetividade buscada por todos os envolvidos. Afinal, os rapazes provavelmente queriam algo mais que a reflexão da luz sobre seus corpos. Queriam registrar que entendiam o espaço material e social em que estavam inseridos e que prosperavam, apesar dos percalços.

Retrato similar a este, ao menos em sua composição básica, *Amigos ou irmãos 2* (Figura 31) apresenta duas pessoas, dois homens negros de idades distintas, muito bem vestidos, um permanecendo de pé e o outro sentado numa cadeira. Talvez sejam irmãos, talvez sejam amigos. Mas o que pode ser

afirmado é o desejo mútuo de produção de uma imagem-arquivo que os representasse na intersecção entre quem eram e a idealização que faziam de si inscrita no minucioso contorno e relevo de seus corpos captados pelas lentes da objetiva.



Figura 31: Assis Horta. Amigos ou irmãos 2. Diamantina (MG). 1943.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: retratos. Belo Horizonte. 2015.

O rapaz está sentado numa cadeira. Ele veste um elegante terno claro em tecido leve, com ombreiras largas e gravata curta com discretas listras diagonais. No bolso de seu paletó, um lenço dá o acabamento visual. Em contraste com seu terno, o jovem traz nos pés grosseiras botas engraxadas com cuidado. Seus cabelos estão bem cortados e bem penteados. A expressão em seu rosto é séria, ele olha fixamente para câmera – não quer perder o clique – enquanto repousa suavemente suas mãos sobre suas pernas cruzadas.

Atrás do rapaz, um homem um pouco mais velho. Seus trajes são semelhantes ao do jovem, à exceção de sua gravata (mais longa e estampada), do chapéu do tipo *fedora*, dois ou três tons mais escuros que suas roupas, levemente inclinado para a esquerda, e sapatos de bicos finos. Ele posa elegantemente para Horta. Seu queixo erguido passa a impressão de segurança e determinação, apesar de suas mãos estarem ocultadas nos bolsos. Seu olhar é forte e sublinhado pela luz que reflete em suas roupas.

A estrutura geometrizante, um traço bastante forte nas revisões dos retratos em estilo oitocentista de Horta, é bastante perceptível. O uso do plano médio favorece a distribuição simétrica dos retratados a partir da exploração do cenário e da incidência de luz no ambiente. Neste retrato (Figura 31) pode-se ver o rebatedor à direita da imagem, um recurso muito utilizado para a produção de retratos em estúdio, para equilibrar a distribuição da luz sobre o objeto ou sobre as pessoas fotografadas. Horta, como se pode observar, apregoou sua expressão estética à utilização da luz natural vinda de uma janela sempre à esquerda do "palco" de seu estúdio. O uso consciencioso dessa luz suavizou a relação entre claro e escuro, imposta pelas vestimentas e cor da pele de seus clientes, criando uma composição harmônica que suscita a unicidade dos sujeitos na multiplicidade dos textos orientadores de suas projeções ou idealizações.

Algo semelhante, no que se refere à composição e ao uso da luz, pode ser observado no retrato *Casal* (Figura 32). Nesta produção há um homem jovem sentado numa cadeira e uma mulher, também bastante jovem, posicionada de pé ao seu lado. O homem se apresenta muito bem vestido, usa

um terno escuro de tecido leve, gravata lisa na mesma cor e camisa branca. No bolso do paletó, um lenço branco conversa com sua camisa. Na cabeça, veste um chapéu do tipo *fedora*, conferindo-lhe um ar de seriedade e certo requinte. No entanto, seus pés traem todo o esforço de montagem para a representação: seus sapatos são rotos e o uso de meias brancas desarmoniza todo o traje.



Figura 32: Assis Horta. Casal. Diamantina (MG). 1942.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: retratos. Belo Horizonte. 2015.

O homem está sentado. Pernas cruzadas e mãos postas sobre o joelho. Ele parece confiante, altivo, como alguém que incorpora a expressão de uma realidade ou determinada concepção dela. Algo que sugere que durante as breves, mas intensas negociações textuais, suas referências tenham sobrepujado as do fotógrafo, ou que a assimilação do proposto, eventualmente, por Horta tenha se dado de forma tal, que a impressão que se tem é a de que os referenciais culturais básicos para a elaboração do retrato situem-se no retratado, partam dele.

A mulher, por outro lado, aparece na imagem como o contraponto da representação. Seus trajes são notadamente modestos, ela usa um vestido em tecido floral de fundo claro, de mangas curtas e gola xale. Nos pés, sandálias pretas de fivela e salto baixo. Seus cabelos estão bem penteados, deixando à vista as orelhas de onde decaem brincos pendulares (únicas joias aparentes no retrato). Ela está de pé, pernas entreabertas, braço direito rente ao corpo, mão esquerda pousada sobre o ombro direito do homem. Ela parece desconfortável, sua cabeça se inclina discretamente para baixo, talvez em busca das lentes da objetiva localizada entre a linha dos olhos dos dois, mas seu cenho franzido indica certa preocupação ou insegurança. Posar para um retrato, talvez, não seja algo a que esteja familiarizada.

A posição da mulher com relação ao homem no retrato, somada às expressões corporais e faciais de ambos, sugere, mais uma vez, o reforço dos papéis masculino e feminino fora do retrato: a mulher parece atenta para servir ao homem, a postos para atender-lhe qualquer pedido, imediatamente, enquanto ele se mantém sentado, decidindo e deliberando — a conscienciosa ação. Sob esta ótica, tudo o que viram, ouviram e sentiram escapa à camuflagem proposta no retrato. A luz que entra pela esquerda da foto, e reflete no rebatedor à direita, acolhe igualmente os dois, mas é ela, a mulher, quem se destaca. Isso porque seu semblante perturba, está cercado de um ruído inaudível que não cessa de falar, mas, não se dá conta do que diz nem distingue a quem está endereçado este assopro.

Este ruído inaudível, mas persistente, diria até sobrevivente, se assemelha àquilo que na tradução de textos literários Benjamin (2013)

caracteriza como sendo o momento fronteiriço da tradução. Mais adequado, no entanto, a uma análise de um produto cultural como o retrato – onde os textos em negociação não são físicos, mas virtuais –, são os termos cunhados por Bhabha (2007) e Nascimento (2013). Respectivamente, diferença cultural e restos de tradução ou opacidade. No momento da tomada da foto, no instante exato do clique de Horta, todo o repertório de vida da moça, como rumores, emergiu potente, denunciando uma faceta desarmônica da realidade que precede e sucede o retrato.

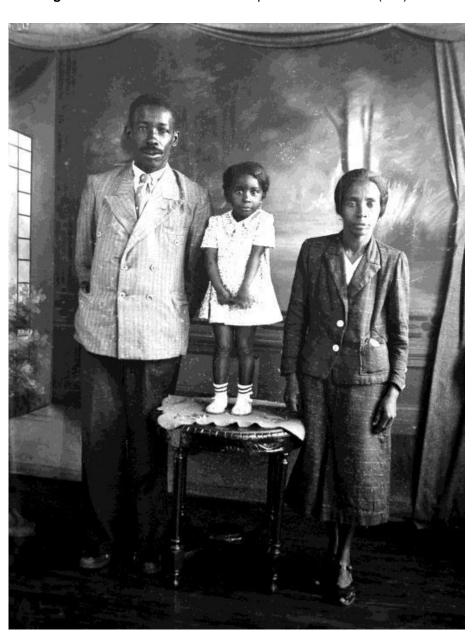


Figura 33: Assis Horta. Família de operário. Diamantina (MG). 1943.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: retratos. Belo Horizonte. 2015.

O retrato *Família de operário* (Figura 33) diz algo bastante diferente. A elaboração é simples, como o são todas as outras, ficando a beleza da imagem mais a cargo do uso que o fotógrafo faz da luz que banha o cenário e dos modelos. O retrato é composto por três pessoas negras, um homem, uma mulher e uma menina, todos vestidos a caráter para a ocasião. O "palco" montado traz algumas diferenças, se comparado ao dos retratos anteriores: o tapete foi retirado e o painel ao fundo é emoldurado pelo que parece ser uma cortina, distintamente presa em pontos estratégicos, dando a ela a forma de um babado, conferindo ao plano de fundo um efeito de janela para o exterior do estúdio.

O homem no retrato veste-se de maneira simples, porém, elegante. Ele usa paletó claro com listras verticais em tecido estruturado, camisa branca, gravata lisa no mesmo tom do paletó, calças escuras em tecido leve e pesados sapatos pretos com as pontas bem surradas. Cabelo e bigodes foram feitos com muito esmero. Ele está de pé, mãos postas atrás do corpo, peito aberto, como quem diz "não ter nada a esconder". Seu semblante é calmo, tranquilo, e a expressão em seus olhos sugere certa emoção, um misto de encanto e desvelamento, como se algo que ainda não compreendia bem o tivesse surpreendido ali, naquele clique, e alterado para sempre suas percepções acerca de si, de seu entorno e do lugar que ocupa ou pode ocupar no mundo.

A mulher sustenta um traje bastante sóbrio. Usa um conjunto de blazer e saia em tecido pesado, algo inapropriado para o clima quente da região. Por baixo, uma blusa branca com um discreto decote em "V", que, em diálogo com os botões do blazer, ilumina seu rosto. Nos pés, sandálias pretas de fivela com saltos baixos. Seus cabelos estão presos e tapam as orelhas. Não há joias aparentes. Nenhum adorno, além de suas roupas e um discreto grampo que prende seus cabelos na parte da frente. Ela está de pé, braços pendentes ao lado do corpo, pé esquerdo à frente do direito. Ela parece hesitar. Está desconfortável. Seu cenho está levemente franzido e seus olhos parecem buscar por algo que não está ali. O que será? Ela segue as recomendações do fotógrafo. Ela posa para o retrato. Mas, alguma coisa resiste e não permite inteiramente a encenação. Algo se sobrepõe ao disfarce da representação e escapa à perícia do fotógrafo e à própria explicação, mas está lá.

A menina posa entre os dois. Ela foi posta, estrategicamente, de pé sobre o que parece ser uma mesinha de apoio, com pés e tampo ricamente adornados, forrada com um tecido de cor clara. Um recurso para alcançar a simetria na imagem. A menina usa um vestido branco, godê, de gola boneca e mangas curtas. Nos pés, singelos sapatos brancos de fivela e meias brancas com duas listras escuras na horizontal. Seus cabelos foram penteados e presos com cuidado, como os da mulher ao seu lado. Seu corpo pende levemente para a direita, aproximando-se do homem enquanto se afasta da mulher. Seus braços estão postos à frente do corpo e suas mãos indecisas se entrecruzam graciosamente. A expressão em seu rosto e em seus olhos é de curiosidade, de descoberta e admiração. Ela parece estar confortável, parece se divertir com a situação.

Os retratados recebem uma iluminação difusa, vinda de uma janela à esquerda do cenário. Não parece haver um rebatedor para a luz, o que acaba por favorecer a captação de uma interioridade imanente, como no retrato *Amigos ou irmãos 1* (Figura 30). Uma interioridade que se sobrepõe à encenação.

O retrato *Crianças* (Figura 34), o último desta série de decomposição e análise, apresenta em sua composição três crianças negras. Um menino e duas meninas de idades diferentes. Numa elaboração simples, mas cuidadosa, percebe-se imediatamente a aplicação do princípio da geometrização – linhas perpendiculares e invisíveis se cruzam marcando o centro da imagem – que distribui, harmoniosamente, as três crianças no "palco" do estúdio.

A menina menor ocupa o centro da imagem. Ela foi posta sobre uma cadeira com pés e encosto adornados e assento de palha trançada. A menina usa um singelo conjunto de camisa com botões e mangas princesa, uma volumosa jardineira de alças largas e um chapéu preso por uma fita que passa por baixo do queixo. Toda a vestimenta produzida com o mesmo tecido de fundo branco com estampas que mesclam bolinhas e o perfil de cães em negativo. Nos pés, botinhas ortopédicas pretas. A mão esquerda se apoia no encosto da cadeira, enquanto seu braço esquerdo se mantém levemente contraído, como que em busca de equilíbrio. Ela parece tensa, tem medo de

cair, mas mantém-se ali, com a boca semiaberta e com os olhos curiosos fixos no fotógrafo.

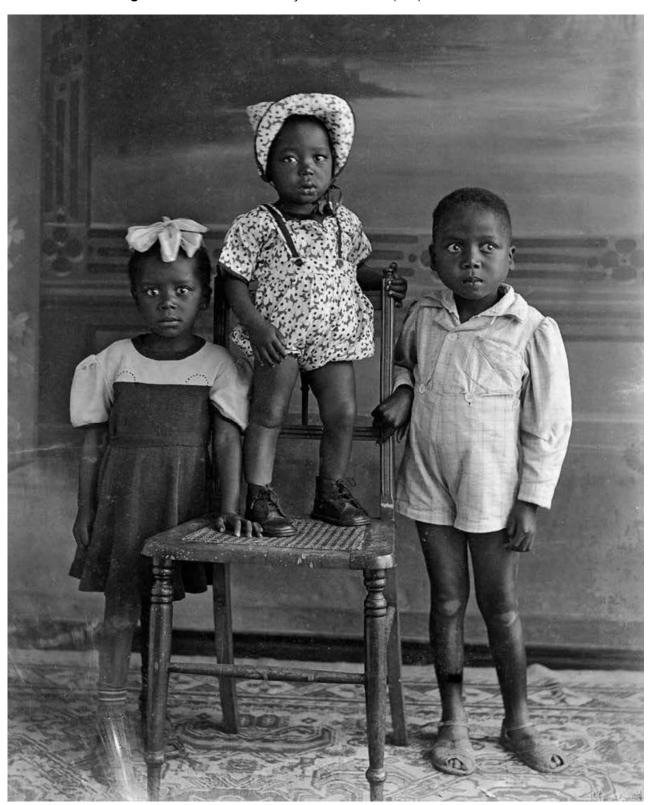


Figura 34: Assis Horta. Crianças. Diamantina (MG). 1943.

Fonte: Catálogo da Exposição Assis Horta: retratos. Belo Horizonte. 2015.

Do seu lado direito, outra menina. Um pouco mais velha. Ela usa um vestido bicolor de mangas princesa e saia rodada. Algo meio improvisado. Seus cabelos foram penteados com cuidado e adornados com um grande laço de fita branca acetinada. A visualização de seu calçado foi comprometida por um feixe de luz que estoura no canto inferior direito da imagem, mas suas meias aparecem, revelando listras brancas sobre um fundo escuro. A menina está de pé, seu braço direito pende rígido, com o punho cerrado, ao lado do corpo, enquanto sua mão esquerda pousa firme no assento da cadeira. Gesto orquestrado pelo fotógrafo ou ato de apoio e solidariedade à menina sobre a cadeira? Talvez ambos. Difícil afirmar. Mas, fato é que seu braço toca, suavemente, a perna da menina como quem diz "estou aqui, não vou te deixar cair". O rosto da menina reflete e refuta sua postura corporal: ela parece desconfortável, tensa. No entanto, seus olhos procuram pelas lentes da câmera, denunciando uma curiosidade sincera, que supera o receio de estar ali. Olhos de quem, pela primeira vez, passa pela experiência de posar para um retrato.

No canto esquerdo da imagem, um menino que aparenta ser o mais velho dos três. Ele veste um curto macacão que mal lhe cabe, com bolso frontal, botões e mangas bufantes, feito de um tecido de fundo claro sobre o qual uma discreta estampa xadrez surge. Nos pés, uma surrada sandália de fivela se apresenta na imagem, se somando aos joelhos sujos, reforçando uma aparência que beira o descuido, apesar dos cabelos cortados com cuidado. Ele está de pé, braço esquerdo pendendo displicentemente ao lado do corpo, enquanto o braço direito se encolhe para que sua mão toque o encosto da cadeira. Seus olhos estão fixados num ponto fora do retrato, mas não parece se tratar de um recurso fotográfico. Ele olha como quem segue as orientações de alguém ou como quem, por observar atenciosamente o seu entorno, perde o clique da foto.

Interessante observar que três realidades distintas se entrecruzam no retrato: da menina sobre a cadeira com botinhas ortopédicas, bem vestida e bem cuidada, passando pela menina com laço de fita e seu vestido improvisado, até o menino com trajes que já não lhe servem mais, há três histórias que ultrapassam os limites da representação. Três rastros diferentes

de vida, que, coexistindo, se atravessam e se complementam no interior de um texto cultural extremamente complexo.

O retrato *Crianças* (Figura 34) é bastante representativo de tudo o que foi exposto aqui, nesta pesquisa. Porque há, contido neste retrato, uma metáfora de um Brasil profundo narrado a partir de três perspectivas distintas, até contrastantes, e que divergem ainda da encenação oficial montada sob os auspícios do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo (1937-1945). Isso porque são crianças negras e os negros não figuravam nas representações estatais como protagonistas em quaisquer situações — cotidiano incluso. Os negros, de uma forma geral, constituíam-se mais como a persistente lembrança de um passado colonial escravagista e agroexportador, que obstrui o estabelecimento pleno de um Estado moderno, que a tradução do espírito de uma época. Eles são aquilo que sobra, porque estão fora da ideia de país. Mas, são crianças. E crianças podem ser moldadas, aperfeiçoadas para que se pareçam com o que se espera de um homem moderno, capaz de relacionar-se com outros elementos da sociedade, enquanto produz para esta mesma sociedade.

Estas três histórias diferentes, compostas por conjuntos diversos de textos, se ajuntaram num cenário sob o olhar gentil, porém técnico de um fotógrafo, cuja bagagem subjetiva, tocada por outras perspectivas, é que orienta a composição do retrato. As elaborações de Horta, entendidas como transcriações, projetam seus retratados como as outras histórias contidas no interior da narrativa estatal, transgredindo sua lógica de unicidade sociocultural, mas endossando, por meio de sua criatividade e olhar único, os contornos de um pensamento cultural apregoado pelos intelectuais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

O posicionamento do fotógrafo contratado pelo SPHAN para fazer os levantamentos imagéticos da cidade de Diamantina (MG) e arredores, assim como para produzir uma documentação sobre o processo de revitalização dos bens elevados à categoria de monumentos, permite considerar que o ambiente em que Horta se inseriu foi importante para sensibilizar o seu olhar em relação às peculiaridades da população diamantinense. O contato com intelectuais

modernistas e a observação atenta e participativa do contexto cultural no qual estava inserido foram elementos fundamentais para a configuração visual proposta em seus retratos. Imagens que se insinuam como negociação entre diferentes textos culturais em circulação à época.

Os retratos de Horta combinam o estilo oitocentista de produção de retratos em estúdio com outras interpretações estéticas da cultura popular brasileira dos anos 1930 e 1940, abrindo espaço para outros lugares de fala, autorizados para a produção de representações socioculturais do homem comum. Nesta perspectiva, as negociações entre referenciais diferentes definiram as táticas e estratégias que orientaram o cotidiano nas localidades que sofreram alguma interferência do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) por meio das Coordenadorias Regionais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Os retratos de família elaborados por Horta foram, até certo ponto, condicionados pelas noções modernas de cultura daquele entretempo, e concorreram para o desenvolvimento de seu olhar que já se notabilizara como sendo especial. Sua formação inicial e experiência profissional definiram sua prática fotográfica, seu traço essencial e criativo. Mas, sua experiência fotográfica no interior do SPHAN, apoiada numa estética visual específica e numa cultura política orientada pela noção modernista nacionalista de desenvolvimento e modernização da cultura brasileira – no sentido de busca e valorização da identidade cultural brasileira –, ressignificou sua percepção e potencializou suas habilidades de transcriação.

É difícil afirmar que os retratos de Horta seriam diferentes se ele não houvesse estabelecido contato tão íntimo com intelectuais e artistas de seu tempo. Mesmo porque, ele era possuidor de um olhar singular. Um intérprete. Um transcriador de projeções. Afinal, não são assim os artistas?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em fotografias, principalmente na modalidade retrato fotográfico, é refletir sobre como ultrapassar aquilo que está aparentemente apresentado na superfície da imagem e transpor os jogos de ilusão ali propostos. Os caminhos para tal intento podem ser vários. Aqui se optou, em primeiro lugar, pela observação do tempo inscrito na superfície da imagem. As condições históricas de sua produção, circulação e consumo, as diferenças e similaridades nas formas de representação e a negociação entre diferentes referenciais imagéticos envolvidos no processo de produção do retrato, são vias adjacentes ao curso principal. Vias pelas quais, no entanto, foi preciso caminhar para melhor entender alguns dos processos e significados envolvidos, ao mesmo tempo, no ato de fotografar e de posar para um retrato em Diamantina, cidade do interior do estado de Minas Gerais, nos decênios de 1930 e 1940.

Quando se pensa no período de tempo compreendido entre essas décadas, imediatamente sobrevém um pensamento que se orienta pelas imagens relacionadas à Segunda Guerra Mundial (1938-1945): os harmoniosos desfiles da juventude *hitlerista*, os extensos pronunciamentos públicos de Benito Mussolini, soldados no *front*, bombardeiros no ar, *Pearl Harbor*, mutilações, sofrimento, morte. Essas imagens compõem o plano geral desse imenso quadro temporal. Quando se avança em direção ao interior desse emaranhado de imagens, fazendo um recote espacial, percebe-se a existência de inúmeras outras imagens. No Brasil, por exemplo, somam-se a essas as animações de Walt Disney, as produções cinematográficas da *20th Century Fox*, os programas de auditório da Rádio Nacional, o noticiário radiofônico *A Hora do Brasil*, as marchinhas que animavam o Carnaval, a poesia, os debates acadêmicos, as propagandas de governo, a censura etc.

Imagens ainda facilmente identificadas aos referenciais dos anos 1930 e 1940, dada à similaridade do teor de seus conteúdos. Avançando um pouco mais, outras imagens surgem. Mas, elas parecem deslocadas no tempo-espaço. Isso porque sugerem que a vida seguia seu curso apesar dos conflitos armados e de todos os arranjos políticos decorrentes da guerra. Em

Diamantina, Minas Gerais, apesar da tensão política "em todo o mundo", as pessoas seguiam tomando banho de sol em seus quintais, crianças continuavam correndo pelas ruas de calçamento, homens e mulheres seguiam trabalhando, frequentando as missas dominicais, se assentando nos bancos das praças para uma boa prosa no fim da tarde. O tempo inscrito nessas imagens parece ser outro e, para apreendê-lo, é preciso caminhar pelas estradas adjacentes ora recuando, ora avançando.

O Brasil do início do século XX é um território sobre o qual, visivelmente, se desdobraram as consequências dos acontecimentos que reorientaram a política e a cultura europeia e estadunidense em fins do século XIX e início do século XX. Entre 1910 e 1930 a classe operária se organizou em sindicatos promovendo inúmeros episódios de greve por direitos; os oficiais de baixa patente se amotinaram exigindo do Estado alteração no regime de participação política; enquanto artistas e intelectuais se movimentavam no sentido da ruptura com o universo simbólico que sustentava as estruturas da República Velha (1894-1930). Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder em 1930 – fruto de um golpe – um programa reformista radical que ajuntava, até certo ponto, as demandas propostas nas décadas de 1910 e 1920, é posto em prática e, com ele, a reconfiguração das relações entre o indivíduo, a sociedade, o Estado e seus processos de representação cunhados nos regimes anteriores.

Sob o governo de Vargas (1930-1945) o gerenciamento cultural torna-se "um negócio de Estado", portanto, o estabelecimento de outras narrativas que concorreriam com as existentes fica a cargo do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP): a tarefa educativa se disporia à formação de mentalidades fundamentada noutro universo simbólico. Assim, era necessário popularizar o projeto de cultura estadonovista e expandi-lo por meio da difusão das artes, da música, das letras, projetando um imaginário que garantisse o comprometimento – dos jovens, principalmente – com os valores da nação que se queria edificar e com as instituições que a sustentariam.

As classes intermediárias foram alcançadas por meio da instrução pública, dos livros, das bibliotecas, dos teatros. Mas, era necessário atingir as

classes populares que, até fins da década de 1930 talvez só tivessem acesso às narrativas em circulação por meio do rádio e do cinema, quando tinham. Dessa forma, o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) sob o comando de Gustavo Capanema e de seu chefe de Gabinete Carlos Drummond de Andrade, lança mão de uma pasta que surpreende por seu alcance pedagógico: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) é criado em 1937 como a materialização de um pensamento transformado em serviço público.

Desenvolvido a partir do anteprojeto proposto por Mário de Andrade, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) contava com um expressivo contingente de intelectuais brasileiros e estrangeiros com habilidades de produção e gerenciamento cultural que em muito contribuíram no processo de deslocamento da percepção que a sociedade havia construído de si. Para este grupo "ser moderno" significava perceber a nação como civilização, como um lugar onde termos, tempos e territorialidades se articulam num movimento coordenado – mas, desproporcional – capaz de conduzir a sociedade ao reconhecimento mútuo.

As ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foram ferramentas importantes de difusão do projeto de modernização da cultura brasileira entre aqueles que a educação formal não alcançava. Isso porque na medida em que servidores locais eram recrutados para a identificação (possível autoria), identificação das formas, materiais utilizados e épocas aproximadas de construção ou feitura, da organização, catalogação e restauro do patrimônio, o SPHAN promovia, em cada uma das localidades em que atuava a ressignificação do passado colonial. Assim, pouco a pouco a história local era redefinida e transformada em motivo de orgulho, porque se manifestava como experiência estética palpável construída coletivamente.

Dessa forma, antigos prédios que abrigavam repartições públicas, velhos casarios destelhados, becos e vielas tomadas pelo mato alto e pelo lixo, foram identificados, restaurados e ressignificados. Lugares que antes se caracterizavam pelo abandono e esquecimento propiciados pelo anonimato,

foram envoltos numa outra aura e convertidos em monumentos, símbolos de nacionalidade, referenciais históricos materiais, exemplares merecedores da promessa que pressupõe o arquivamento pelo tombamento.

As comunidades locais que abrigavam esses exemplares da arte e da arquitetura coloniais assimilaram essa narrativa moderna de valorização do passado e a replicaram, deliberada e/ou inconscientemente, em seus círculos sociais. Analisado sob a perspectiva do filósofo Homi K. Bhabha (2007) esse fenômeno poderia ser explicado a partir da premissa do funcionamento da cultura. Para este autor, a cultura funciona mais ou menos como uma forma de afiliação textual, ou seja, a cultura é construída sob a virtualidade de textos capazes de tornar os sujeitos imanentes, permanentemente no âmbito da experiência possível. Portanto, para que uma cultura seja transformada ou modernizada, outro texto, ou o conjunto de outros textos, é apresentado como alternativa positivadora de uma realidade que se quer construir. A depender das ferramentas utilizadas para tanto, a afiliação acontece na forma de assimilação. Mas, o texto pr-existente não desparece, continua existindo como que diluído nas entrelinhas do texto alternativo. O texto pré-existente permanece, mas agora como diferença.

Jacques Derrida (2006) — filósofo que, somado à Walter Benjamin (2013), inspirou as reflexões de Bhabha (2007) acerca da (im) possibilidade da tradução cultural — neste sentido, diria que a assimilação do texto alternativo para a modernização cultural seria parcial, incompleta, porque as diferenças estruturais entre os textos — pre-existente e alternativo — gerariam malentendidos e confusão. Dessa forma, haveria sempre a necessidade de mediação para que o teor ou as intenções de comunicação desse texto alternativo proposto possa ser preservado, lido e interpretado como contendo certos componentes com os quais haja identificação. A confusão não cederia, porque a mediação seria sempre precária, portanto necessária e contínua.

Neste sentido, o ideário modernista nacionalista, enquanto texto sob o qual a moderna cultura seria erigida necessitaria de tradução ou de mediação constantes. Assim, a multiplicidade de ações de intervenção material promovidas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)

pode ser lida como movimento de tradução desse texto modernista. Mas, é preciso ressaltar que a assimilação, ainda que parcial, do texto modernista nacionalista pelas comunidades que sofreram alguma intervenção do SPHAN, somente se deu porque houve participação ativa dos sujeitos referência dessas localidades na mediação ou no transporte do teor desse texto para os sujeitos dessas mesmas comunidades. Sob esta ótica, os servidores locais contratados pelas Coordenadorias Regionais do SPHAN — a exemplo da cidade de Diamantina (MG) — podem ser tomados por tradutores, portanto, personagens tão importantes no processo de assimilação coletiva dos princípios modernistas quanto seus próprios idealizadores, os intelectuais do MESP e do SPHAN.

Seguindo esta linha de pensamento e tendo em vista que tradução envolve liberdade – portanto a criação ou proposição de outro texto, ou mesmo a ressignificação do texto pré-existente a partir do texto alternativo proposto – servidores como o fotógrafo diamantinense Assis Horta, entre muitos outros, atuaram como propagadores do teor do texto sob o qual a moderna cultura estava sendo construída, porque se tornaram tradutores deste texto. Horta, como já foi dito, começou a fotografar para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) logo no início de suas atividades em 1937. Ele somava apenas 19 anos, exercia o ofício de fotógrafo havia pouco tempo, entretanto, suas fotografias permitiam já entrever uma percepção peculiar dos contornos e nuances que a luz era capaz de imprimir às casas, às coisas e às pessoas que compunham os cenários dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri.

Suas primeiras referências na arte da fotografia, pelo que consta, foram os fotógrafos diamantinenses Celso Werneck e Chichico Alkmin. Com eles Horta aprendeu a manejar a câmera de fole, a escolher as lentes certas para cada ocasião, a usar a luz e a sutileza da variação das cores a favor de suas composições, valorizando a beleza para além de seus contornos, visibilizando a maneira como ele e seus retratados entendiam o espaço material e social no qual estavam inseridos. Tudo, no entanto, sem escapar muito dos moldes oitocentistas de produção do retrato fotográfico produzido em estúdio.

Embora marcantes as presenças dos fotógrafos Werneck e Alkmin na formação inicial de Horta, outras perspectivas foram se ajuntando às suas

durante o seu percurso formativo. Os cartões postais, os catálogos fotográficos, comercializadas no *Photo Assis*, as revistas ilustradas, os velhos volumes do *Annuaire Générale de Photographie*, os filmes exibidos no *Cine Trianon* de Diamantina etc. era o que possivelmente sustentava a produção de imagens fotográficas de Horta em sua fase pré Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Todas as formas de representar o mundo visível estavam contidas ali. Talvez, um pouco mais além, mas ainda dentro dos limites que a rede de sociabilidade do ofício de fotógrafo.

O redimensionamento de seu próprio entendimento dos espaços material e social no qual estava inserido, no entanto, se deu quando sua rede de sociabilidade se ampliou e se diversificou para além do seu ofício. Em 1937, ano de sua contratação pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Horta passou a ter contato com outras produções artísticas de seu tempo. Produções que da poesia à pintura, da música ao desenho, tudo sugeria subversão das formas de representação já assimiladas por quem vivia e produzia às margens da intelectualidade brasileira.

O contato direto com poetas como Carlos de Drummond de Andrade, com pintores e ilustradores como Luiz Jardim, Wasth Rodrigues e Percy Lau, além de intelectuais como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Judith Martins e Sylvio de Vasconcellos seguramente perturbou os cálculos estéticos de Horta. O resultado da conjugação dessas referências foi a elaboração de imagens que, quando observadas em conjunto, revelam uma narrativa plural, onde os padrões oitocentistas de representação, a objetividade das fotografias para arquivo, a valorização da cultura popular e as referências dos fotografados se cruzam, podendo ainda ser observados, cada um desses textos, nos detalhes dos retratos.

Os retratos de família explorados neste trabalho foram escolhidos porque expõem um conjunto de referências e configuram o padrão de abordagem de Horta, cuja estética valorizava o outro como um ser que pensa, sente e age, mas que necessita de certa orientação. Por causa dessa orientação para construção da representação, os retratos produzidos em estúdio neste período tendiam a descaracterizar o indivíduo que posava. A

tentativa de se combinar a vontade de idealização com a realidade concreta, sem sacrifício da beleza, muitas vezes camuflava as marcas da personalidade individual daquele que se submetia à pose, sem que ele, o fotografado, o quisesse.

Nos retratos de Horta, no entanto, o que se observa é uma negociação cuidadosa, enfatizada pela captação de uma interioridade que escapa no gesto de fuga dos olhos, na mão hesitante que pousa sobre os joelhos, no sorriso sincero direcionado a alguém fora do retrato. Horta foi, sobretudo, um fotógrafo gentil. Ele negociava com seus modelos as formas que seus corpos e suas maneiras de conceber o espaço material, social e cultural seriam arquivados. O ritual inerente ao retrato fotográfico, a combinação dos elementos selecionados de acordo com certas regras de representação eram respeitados. Mas, nem por isso suas declarações imagéticas de existência ficavam para segundo plano – ou ardiam ao redor da imagem, como diria Georges Didi-Huberman (2012).

Horta, como foi dito, foi um fotógrafo gentil. E, talvez por isso mesmo, tenha ofertado sem ressalvas e a cada um de seus retratados a sua "imagem de mundo". O fotógrafo partilhou a sua imaginação moldada pelas imagens e narrativas a que foi submetido em seu longo caminho de formação, em cada um dos retratos que elaborou. Por isso, neste trabalho, Horta é descrito como um transcriador: porque o fotógrafo compreende tudo aquilo o que viu, ouviu e sentiu, num processo de negociação ou diálogo subjetivo, para só então transladar essas informações no formato parcialmente legível de uma imagem fotográfica.

Para interpretar a leitura imagética feita pelo fotógrafo, foram associadas aos seus retratos algumas das narrativas que circulavam na época em que Horta os produziu. O que permite considerar que o ambiente cultural em que o fotógrafo esteve inserido foi muito importante para sensibilizar o seu olhar já único acerca das particularidades e das supostas necessidades da comunidade diamantinense. As conversas com os intelectuais, o contato com os artistas e sua observação atenta e participante, foram elementos fundamentais para as elaborações imagéticas propostas por Horta. Talvez, por

isso, seus retratos tenham cumprido a tarefa de abrir outro lugar social "de fala". Nessa perspectiva, as mediações ou negociações entre textos concorrentes para a construção de uma cultura moderna presentes nos retratos de Horta, talvez definam as táticas e estratégias que viriam a orientar o cotidiano do Brasil nas décadas de 1930 e 1940.

Pensar nestes retratos hoje é pensar no quanto imaginação e política são indissociáveis na construção de textos que podem vir a se tornar os próximos orientadores de nossa cultura.

REFERÊNCIAS

AUBERT, Francis H. Desafios da Tradução Cultural (As Aventuras Tradutórias do Askeladden). **TRADTERM**, v. 2, p. 31-44, 18 dez. 1995.

ALKMIN, Chichico. **Chichico Alkmin, fotógrafo**. Exposição na Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard. Palácio das Artes. Belo Horizonte, 2020.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre fotografia. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 1996.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In.: GAGNEBIN, Jeanne Marie. (org.). **Escritos Sobre Mito e Linguagem**: 1915-1921. São Paulo: Editora 34, 2013. P.101-121.

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

____. Pequena história da fotografia. In.: **Magia e técnica, arte e política**. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.91-107.

BHABHA, Homi k. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BOMENY, Helena Maria; COSTA, Vanda Maria Ribeiro; SCHWARTZMAN, Simon. A Ação Cultural. In: **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984. P.79-106.

BOURDIEU, Pierre. **Um arte medio**: ensayo sobre lós usos sociales de La fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S/A, 2003.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **Cultura dos Ofícios**: patrimônio cultural, história, memória. In.: VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, v.27, nº46, p.481-508, jul/dez 2011.

CÂNDIDO, Antônio. **A Revolução de 1930 e a Cultura**. In.: Revista Novos Estudos Cebrap, São Paulo. v.2,nº4, p.27-36, 1984.

CARLOS, Helvécio. A cara do Brasil. **O Estado de Minas**. Caderno Cultura. Belo Horizonte, 1º de maio de 2013.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2002.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004.

CRUZ, Chrstian Carvalho. O povo bem na foto. **O Estado de São Paulo**. Caderno Aliás. São Paulo, 19 de maio de 2013.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens. **ABRALIC**, 2013. Disponível em: <u>HTTPS://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/23/showToc/</u>. Acesso em 02 de set de 2019.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

____. **A Escritura e a Diferença**. 3ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

____. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMF, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **EBA-UFMG**, 2012. Disponível em: <u>HTTPS://eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view</u>. Acesso em 01 de out de 2019.

____. Imagem, evento, duração. **EBA-UFMG**, 2015. Disponível em: <u>HTTPS://eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view</u>. Acesso em 01 de out de 2019.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. 14ª Edição. São Paulo: Papirus, 2012.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 6ª Ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FONSECA, Brenda Coelho. CERQUEIRA, Telma Soares. Mapeamento Preliminar de Atividades dos Fotógrafos do IPHAN (1937-1987). In.: GRIECO, Betina Zellner (org.) **Entrevista com Eric Joachim Hess.** Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013. p.9-38

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

GOIS, Acelmo. Retrato sem retoque do brasileiro. **O Globo**. Coluna Ancelmo Gois. Rio de Janeiro, 13 de março de 2017.

GRAÇA, Rodrigo Souza Fontes de Salles. Tradução Cultural e Política: recepção de Walter Benjamin em Homi Bhabha. 2011, Santa Catarina. **Anais do VII Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina**. Santa Catarina, 2011. P.385-394.

HARAZIM, Dorrit. **O Clique Único de Assis Horta**. *In*: Revista Zum. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.7, p.32-55. 2014.

HEDGECOE, Jonh. Curso de Fotografia. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

HOBSBAWN, Eric. A Era da Catástrofe. In: A Era dos Extremos: o breve século XX. 1941 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. HORTA, Assis. Diamantina 360° - sob o olhar de Assis Horta. Exposição no Museu do Diamante. Diamantina, 2008. . A democratização do retrato fotográfico através da CLT. XII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia. Rio de Janeiro: Funarte, 2012. A democratização do retrato fotográfico através da CLT. Exposição no Palácio do Planalto. Brasília, 2014. _. Retratos. Exposição na Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard. Palácio das Artes. Belo Horizonte, 2015. _. Retratos. Exposição no Espaço Cultural BNDES. Rio de Janeiro, 2017. JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1977. IPHAN. Proteção e Revitalização o Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: Sphan/PRÓ-MEMÓRIA, 1980. . Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, nº 30, 2002. __. Coordenação-Geral de Pesquisa, Documentação e Referência. A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar. Francisca Helena Barbosa Lima, Mônica Muniz Melhem, Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha. (Coordenção) - Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008. 106 p KOSSOY, Boris. Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2002. . Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo. 3ª Edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In.: LORENZO, Helena Carvalho de. COSTA, Wilma Peres da Costa (org.). **A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Editora UNESPE, 1997.

MARTINS, Luciano. **A gênese de uma intelligentsia**: os intelectuais e a política no Basil – 1920 a 1940. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, Anpocs, n. 4. V. 2, 1987.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhança. **Anais do Museu Paulista**. v.22. n.1. Jan-Jun. 2014. 133-159.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil**: 1920-1945. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL/Difusão Editorial S.A., 1979.

NASCIMENTO, Evando. A tradução incomparável. In.: WEINHARDT, Marilene; SIMON, Luis Carlos; RODRIGUEZ, Benito Martinez et al. (org.). **Ética e Estética nos Estudos Literários. Curitiba**, PR: Editora UFPR, 2013. P.71-100.

____. Traduzindo Haroldo. **ABRALIC**, 2011. Disponível em: <u>HTTPS://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/19/showToc/</u>. Acesso em 02 de set de 2019.

NETO, João de Lira Cavalcante. **Getúlio**: do Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PREISING, Theodor. **São Paulo: sinfonia de uma metrópole**. Exposição no Centro Cultural FIESP. São Paulo, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2009. a.

O Inconsciente Estético . São Paulo: Editora 34, 2009. b.
O Destino das Imagens . Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

SANTOS, Alessandra Xavier dos; SILVA, Andressa Amaral da; DANTAS, Wesley Nunes (org.). Ricardo Severo: **A arte tradicional no Brasil**. [Originalmente publicado em Revista do Brasil, São Paulo, ano II, vol. 4, jan-abr 1917, p.394-424. Texto com grafia atualizada]. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan/mar 2012. Disponível em: http://dezenovevinte.net/txt artistas/rsevero atb.htm. Acesso em 05 de out de 2019.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil – República**: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.423-512.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. A Primeira República e o Povo nas Ruas. *In*: **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P.318-350.

____.Samba, malandragem e muito autoritarismo na gênese do Brasil moderno. *In*: **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P.351-385.

SILVA, Cleber Soares da. **O Olhar de Assis Horta**: tradição e dignidade em retratos de operários. 2017. Dissertação (Mestrado em Arte, Cultura e Linguagem) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

SKIDMORE, Thomas. A Era Vargas: 1930-1945. In.: **Brasil: de Getúlio à Castelo**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975, p.21-71.

SONTAG. Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria. **Assis Horta**: fotógrafo de um Brasil moderno. O Eixo e a Roda, v. 28, n. 4, p. 227-246, 2019.

SPHAN. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, nº. 1, 1937.

VELOSO, Mariza. **O Tecido do Tempo**: o patrimônio cultural no Brasil e a Academia Sphan – A relação entre modernismo e barroco. Brasília: Editora UnB, 2018.

VILLAS BÔAS, Bruno. IBGE: Mortalidade infantil cai no Brasil, mas segue longe de padrão desenvolvido. **Valor Econômico**. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2019.