

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Filipe Freitas Chaves

**AS FOTOGRAFIAS DE ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA:
A MEMÓRIA SUBTERRÂNEA DE SÃO ROQUE DE MINAS**

Belo Horizonte

2017

Filipe Freitas Chaves

**AS FOTOGRAFIAS DE ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA:
A MEMÓRIA SUBTERRÂNEA DE SÃO ROQUE DE MINAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientadora: Patricia Dias Franca-Huchet

Belo Horizonte

2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Chaves, Filipe Freitas, 1983-
As fotografias de Antônio Francisco de Faria [manuscrito]: a
memória subterrânea de São Roque de Minas / Filipe Freitas Chaves. –
2017.
176 f. : il.

Orientadora: Patricia Dias Franca-Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2017.

1. Fotografia – Memória – Teses. 2. Fotografia e arquivo – Teses
3. Faria, Antônio Francisco – Teses. I. Franca-Huchet, Patricia, 1958- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD 702.88

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da dissertação do aluno **FILIPE FREITAS CHAVES** Número de Registro **2015654350**.

Título: “As fotografias de Antônio Francisco de Faria: a memória subterrânea de São Roque de Minas”

Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Paulo Baptista – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 31 de março de 2017

AGRADECIMENTOS

Para realizar esta pesquisa, é necessário reconhecer os esforços de muitas pessoas e instituições, sem as quais não conseguiria finalizar este trabalho.

Primeiramente, gostaria de agradecer imensamente Antônio Francisco de Faria, que foi muito generoso em abrir sua casa e seu rico arquivo fotográfico para que pudéssemos descrevê-lo e analisá-lo. Além de contar sobre sua vida em entrevistas e cartas, Antônio narrou pacientemente, de forma minuciosa, como trabalhava e, assim, constatamos a importância que seu trabalho tem para a sociedade de São Roque de Minas, ao possibilitar o resgate da memória da cidade. Sobre o dia a dia da pesquisa, pude contar com o apoio integral de Antônio e sua família, que possibilitou minha permanência na cidade enquanto estive em campo. Sou eternamente grato por tudo que fizeram por mim.

Agradeço também ao apoio incondicional que minha família me ofereceu, desde sempre. Minha mãe em especial, pela dedicação e contribuição absoluta, inclusive por ter proporcionado meu primeiro encontro com Antônio, além de todo suporte durante a pesquisa de campo, bem como o período dos últimos quatro meses em que fiquei em casa, em Papagaios-MG, e pude fazer a imersão completa na escrita da dissertação. À minha avó Bebê, que encontrava, diariamente, nesses quatro últimos meses, durante o almoço, e conversávamos, dentre outras coisas, sobre o passado de forma em geral. Assim, pude entender ainda mais sobre o período sobre o qual escrevia, uma vez que minha cidade também fica no interior de Minas Gerais, assim como São Roque de Minas. Finalmente, sou grato a meu pai, Zezé, sempre prestativo e atencioso e às minhas irmãs Aline, Karina, Gabriela e à minha sobrinha Anita, por me fazer entender como é especial registrarmos a vida das pessoas que amamos.

À minha orientadora Patricia Franca-Huchet pelas conversas, pelos textos sugeridos, por me ajudar na organização das ideias e pela confiança em mim depositada, muito obrigado.

À Maria Alice, pelo companheirismo e amor, pela paciência e pelas ajudas com a leitura do trabalho escrito e pelo apoio no âmbito emocional.

À Stephanie Boaventura e ao Luís Caixote pelo desenvolvimento, de forma conjunta, da ideia original dessa pesquisa.

À Escola de Belas Artes da UFMG, onde aconteceu toda a minha formação acadêmica no campo das artes. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes, especialmente ao

José Sávio Santos e todos os outros funcionários, que me ajudaram com as mais diversas questões burocráticas ao longo do Mestrado, com atenção e paciência.

Aos professores do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, Luiz Felipe Cabral, Paulo Baptista, Patrícia Azevedo, Anna Karina Bartolomeu, Adolfo Cifuentes, Luis Moraes Coelho e ao funcionário Cleber Falieri, todos diretamente responsáveis pela minha formação no campo da fotografia.

Aos professores das disciplinas do Mestrado, Stéphane Huchet, Mabe Bethônico, Eduardo de Jesus, Elisa Campos, Philippe Dubois, Adolfo Cifuentes, Patrícia Franca-Huchet, Evandro Lemos e Mariana Tavares, pela importante contribuição no campo teórico e metodológico, que me deram subsídios para poder concretizar a pesquisa.

Aos professores Patricia de Filippi e Millard Schisler, do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica – CCPF, da Fundação Nacional de Artes – Funarte, responsáveis pelas oficinas de Preservação de Coleções Fotográficas, Preservação de fotografias digitais e Impressão de fotografias digitais, em outubro de 2015, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, que foram responsáveis por me iniciar na pesquisa sobre a preservação de coleções fotográficas.

Ao amigo e professor Sérgio Vilaça, por ter contribuído na revisão do projeto de mestrado e também por me ensinar a arte do cinema documentário, cujo conhecimento utilizei no momento da entrevista feita com o fotógrafo investigado nesta atual pesquisa.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa, ajuda com a qual eu pude me dedicar plenamente ao trabalho e realizar as viagens a São Roque de Minas.

A toda comunidade de São Roque de Minas e região, a quem eu dedico esta dissertação.

Eu não faço nada pra mim, eu faço pra ficar para os outros.

Eu tô aqui hoje. Amanhã não é mais.

Antônio do Chico

RESUMO

Pretendeu-se, nesta pesquisa, abordar o arquivo do fotógrafo Antônio Francisco de Faria (conhecido popularmente como Antônio do Chico), de São Roque de Minas, Minas Gerais, município onde está localizada a nascente histórica do Rio São Francisco. Antônio do Chico, durante 37 anos (Jan. 1969 – Dez. 2005), fotografou e guardou mais de 100 mil negativos e fotografias ampliadas. Trata-se de uma pesquisa sobre ser fotógrafo e sobre a importância do seu trabalho para a sociedade local. Com a democratização da fotografia enquanto atividade social, esquecemo-nos do trabalho fundamental dos fotógrafos que aprenderam a registrar em sais de prata a realidade na qual estavam inseridos, a ampliar seus negativos e banhar seus papéis, aguardando pacientemente pela revelação de seus registros. Num momento em que o mundo está saturado de imagens, em que a fotografia chega a substituir experiências, é essencial resgatar e reafirmar a importância desses arquivos históricos que requerem dedicação, envolvimento profundo e o desejo da preservação no processo de restituir as imagens e, conseqüentemente, a memória.

Palavras-chave: Fotografia; Memória; Arquivo; Fotógrafos anônimos

ABSTRACT

This research approaches the archive produced by the photographer Antônio Francisco de Faria (popularly known as Antônio do Chico), from São Roque de Minas, Minas Gerais, the same city where the historical source of the São Francisco River is located. For 37 years (Jan. 1969 to Dec. 2005), Antônio do Chico made and stored more than 100,000 negatives and enlarged photos. This is a study about being a photographer and about their importance to a local society. The access to photography as a social activity has been growing, and, as a result, we tend to forget the fundamental work done by photographers who learned how to register reality around them in silver salts, to enlarge negatives, to coat paper, and to wait patiently for the development of photos. When the world is saturated with images and photography is even used to replace experiences, it is essential to rescue and reaffirm the importance of these historical archives that require dedication, deep involvement and the desire of preservation in the process of restoring the images and consequently the memory.

Keywords: Photography; Memory; Archive; Anonymous photographers

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Joseph Nicéphore Niépce. View from the Eindow at gras.....	28
Figura 2: William Hery Fox Talbot. Um carvalho no inverno, Lacock, c. 1842-43. Negativo de calótipo e impressão em papel.	29
Figura 3: Retrato de Louis Jacques Mandé Daguerre, 1848. Foto de Charles Richard Meade. Daguerreótipo colorido à mão.....	30
Figura 4: Estúdio fotográfico em São Paulo. Reprodução de <i>Il Brasile e gli Italiani</i> , 1906, p. 1091....	33
Figura 5: Théodore Mourisset, “La Daguerreotypomanie”. 1948. Litografia cartão-postal. National Gallery of Canadá/Musé des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.....	34
Figura 6: Novo processo utilizado para obter poses graciosas, c. 1856. Honoré Daumer. Litografia em papel. Galeria Nacional do Canadá/Museu de Belas Artes do Canadá, Ottawa.....	35
Figura 7: Robert Cornelius, Casal sentado, c. 1840. Daguerreótipo. Coleção de Floyd & Marion Rinhart, Biblioteca de Ohio State University, Columbus, Ohio.....	35
Figura 8: Ambrótipo de Abraham Lincoln, fotografado por William Judkins Thomson em Monmouth, Illinois, 1858.	37
Figura 9: Ferrótipo de um fotógrafo não identificado. Fotografia anônimo, ca. 1880.....	38
Figura 10: André Adolphe Eugène Disdéri, Princesa Buonaparte Gabrielli, c. 1862. <i>Carte-de-visite</i> sem cortes. Coleção de Gemsheim. Harry Ransom Humanities Research Centre.	39
Figura 11: Imagens do livro <i>The Story of Kodak</i> . Acima à esquerda, a propaganda ilustrativa da Kodak: puxe o fio para girar, gire a chave para trazer o novo filme para o plano focal e pressione o botão para tirar fotos. Acima à direita, a câmera Kodak que reduziu a três passos simples a criação de imagens, ilustrados pela propaganda. E abaixo, à esquerda, o famoso slogan da Kodak: “You press the button, we do the rest”.	42
Figura 12: Fotografias de Chichico Alkmin. Diamantina, MG - Brasil. Início século XX. Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).	49
Figura 13: Fotografias de Assis Horta.	50
Figura 14: David Allan, A origem da pintura.	52
Figura 15: Localização de São Roque de Minas, Minas Gerais, Brasil.....	61
Figura 16: Retrato 3 x 4 de Bilionízio da Costa Faria (1916 – 1992) feita por Antônio F. Faria, em abril de 1970.	63
Figura 17: Dey da Costa Faria. 1972. Antônio como pintor letrista na nascente do rio São Francisco. Antônio pinta as letras na pedra onde está escrito “Nascente Rio São Francisco”, para sinalizar onde fica a nascente histórica do rio, dentro do Parque Nacional da Serra da Canastra.....	65
Figura 18: Joaquim Marcolino, o milagreiro.	67
Figura 19: Texto de Antônio F. Faria sobre a primeira foto que fez com seu flash Frata 140. Retrato do milagreiro Joaquim Marcolino. Ano 1972.	68
Figura 20: Reproduções de páginas do livro <i>Um lugar chamado Canastra</i> , como exemplo de obras que utilizaram imagens do arquivo de Antônio F. Faria para ilustração. O destaque em vermelho lê-se: Reproduzido por Antônio F. Faria.	70
Figura 21: Família do Capitão Narciso Gonçalves Ferreira. Fotografia desconhecido. Ano: 1915.....	70
Figura 22: Primeiro estúdio fotográfico de Antônio Francisco de Faria. Fotografia tirada por ele mesmo, em agosto de 1971.....	72
Figura 23: Fotos do estúdio de Antônio F. Faria nos anos 1971 e 1984. Da esquerda para a direita: Fachada; Mostruário, Interior do Stúdio A; Mostruário.....	73

Figura 24: Acima – Antônio F. Faria; abaixo: câmera utilizada por Antônio durante sua vida profissional, da linha Yashica Mat.	76
Figura 25: Durante a fase P&B, as caixas de papel fotográfico Kodak que foram utilizadas para arquivar os negativos eram do tamanho 18 x 24 cm.	80
Figura 26: Enquanto na fase P&B dividia-se a caixinha em duas partes, na fase colorida, onde o papel Kodak vinha em caixas de 20 x 25 cm, era possível dividi-las em três partes.	81
Figura 27: Caixa de papel fotográfico Kodak contendo negativos do arquivo de Antônio do Chico. Mesmo tendo fotografado durante o período entre 1969 e 1984 majoritariamente com filme P&B, Antônio também fotografou com filme colorido nessa época, e revelando as fotos em outras cidades.	81
Figura 28: Devido ao fato de ter guardado os negativos P&B e coloridos em caixas diferentes, é possível sugerir de qual fase se trata, apenas analisando o tamanho da caixinha em questão. Quando havia negativos P&B e colorido em uma mesma seção, ele indicava como entre janeiro a março de 1985.	81
Figura 29: Arquivo de Antônio Francisco de Faria.	82
Figura 30: Pastas-arquivo. Acima, da esquerda para a direita: 1. Todas as pastas-arquivo juntas; 2. Pasta-arquivo única dos anos 1969-1970-1971 (a partir de 1972, cada pasta-arquivo referia-se a um ano, até o último ano, de 2005); Abaixo, da esquerda para a direita: 3. Pasta-arquivo de 1985; 4. Detalhe da pasta-arquivo de 1985, informando que, entre janeiro e março, Antônio ainda fotografou com filme P&B.	83
Figura 31: No início, Antônio não sabia muito bem como arquivaria seus negativos. Assim, fotos de anos diferentes estão em uma mesma caixa (foto à esq.). A partir de janeiro de 1971, até o final de suas atividades, guarda os negativos das cinco categorias criadas em uma mesma caixa, mas separadas por mês e ano, o que facilita encontrá-los (foto à dir.).	83
Figura 32: Página de pasta-arquivo 1969-1970-1971.	85
Figura 33: Página do mês de fevereiro da pasta-arquivo 1972.	86
Figura 34: Todas as fotos do tópico “O Arquivo” são de autoria de Antônio F. Faria, exceto as imagens que reproduz de outros fotógrafos anônimos em Fotocópias e Reproduções.	92
Figura 35: Todas as fotos do tópico “O Arquivo” são de autoria de Antônio F. Faria, exceto as imagens que reproduz de outros fotógrafos anônimos em Fotocópias e Reproduções.	94
Figura 36: Nome da pasta-arquivo. Nome da caixa-arquivo. Legenda criada por Antônio, quando houver (exceto os nomes das pessoas, para preservá-las).	101
Figura 37: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Rainha da Escola Grupo Escolar – 1969.	103
Figura 38: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Dia das Mães – 1970.	103
Figura 39: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Dia das Mães – 1970.	103
Figura 40: 1969-1970-1971. 02 I 00 I 02. Chegada Canos s/ Água Const. Rede Adutora.	103
Figura 41: 1969-1970-1971. 02 I 00 I 02. Chegada Canos s/ Água Const. Rede Adutora.	103
Figura 42: 1969-1970-1971. 02 I 00 I 02. Chegada Canos s/ Água Const. Rede Adutora.	103
Figura 43: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.	104
Figura 44: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.	104
Figura 45: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.	104
Figura 46: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.	104
Figura 47: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.	104
Figura 48: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01. Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.	104
Figura 49: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.	105
Figura 50: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.	105

Figura 51: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.	105
Figura 52: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.	105
Figura 53: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.	105
Figura 54: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.	105
Figura 55: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Festa de Agosto – 1971. São Roque.	106
Figura 56: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Festa de Agosto – 1971. São Roque.	106
Figura 57: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Congado e Moçambique – Praça GV – Agosto de 1974.	106
Figura 58: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Congado e Moçambique – Praça GV – Agosto de 1974.	106
Figura 59: Arquivo 1978. Julho I 78 I Agosto. Congado: Fco. Miguel e Sra. (Obs. Pais de Antônio do Chico). Agosto de 1978.	106
Figura 60: Arquivo 1978. Julho I 78 I Agosto. Congado: somente os festeiros. Agosto de 1978.....	106
Figura 61: Arquivo 1973. Julho I 73 I Agosto. Folia de Reis. Agosto 1973.	107
Figura 62: Arquivo 1973. Julho I 73 I Agosto. Folia de Reis. Agosto 1973.	107
Figura 63: Arquivo 1973. Julho I 73 I Agosto. Folia de Reis. Agosto 1973.	107
Figura 64: Arquivo 1979. Março I 79 I Abril. Francisco Chagas Neto – Chegada de Folia de Reis – 21.04.1979 – Zéca. Abril 1979.	107
Figura 65: Arquivo 1979. Março I 79 I Abril. Francisco Chagas Neto – Chegada de Folia de Reis – 21.04.1979 – Zéca. Abril 1979.	107
Figura 66: Arquivo 1979. Março I 79 I Abril. Francisco Chagas Neto – Chegada de Folia de Reis – 21.04.1979 – Zéca. Abril 1979.	107
Figura 67: Arquivo 1973. Maio I 73 I Junho. Junho 1973.	108
Figura 68: Arquivo 1971. Janeiro I 71 I Fevereiro. Janeiro 1971.	108
Figura 69: 1969 – 1970 – 1971. Julho I 71 I Agosto. Carro de boi. Agosto 1971.	108
Figura 70: Arquivo 1973. Setembro I 73 I Outubro. Carro de boi. Setembro 1973.	108
Figura 71: 1969-1970-1971. 08 e 09 I 00 I ARENA – 3X4 1975 - 1976. Vista aérea da cidade. Obs. Foto de 1969, 1970 ou 1971.....	108
Figura 72: 1969-1970-1971. 03 I 00 I 04. Visita Casca D’anta – Capão Forro – Cerradão. Foto de 1969, 1970 ou 1971.....	108
Figura 73: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Comícios da Arena. 1970.....	109
Figura 74: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Comícios da Arena. 1970.....	109
Figura 75: Arquivo 1974. Setembro I 74 I Outubro. Parque Nacional – Barcos Apreend. Outubro 1974.	109
Figura 76: Arquivo 1977. Março I 77 I Abril. G. D. da Silva – máquinas garimpo –S. Francisco. Abril 1977.	109
Figura 77: Arquivo 1976. Setembro I 76 I Outubro. Acidente com morte. Setembro 1976.	109
Figura 78: Arquivo 1982. Maio I 82 I Junho. J. T. C. – morto – acidente carro de boi. Maio 1982. ...	109
Figura 79: 1969-1970-1971. Janeiro I 71 I Fevereiro. Janeiro 1971.	110
Figura 80: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Julho 1971.	110
Figura 81: Arquivo 1973. Novembro I 73 I Dezembro. Filho morto. Novembro 1973.	110
Figura 82: Arquivo 1975. Novembro I 75 I Dezembro. D. V. Morta. Dezembro 1975.	110
Figura 83: Arquivo 1972. Janeiro I 72 I Fevereiro. Rio do Peixe - enchente. Fevereiro 1972.....	110
Figura 84: Arquivo 1972. Março I 72 I Abril. Construção (da casa de Antônio). Abril 1972.	110
Figura 85: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Piquenique – Casca D’anta – Zeca. Agosto 1971.	111

Figura 86: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Piquenique – Casca D’anta – Zeca. Agosto 1971.	111
Figura 87: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Piquenique – Casca D’anta – zeca. Agosto 1971..	111
Figura 88: Negativos em cores 1969 a 1973. Não consta na caixa-arquivo. Está em envelope separado. Conjunto Embalo 7.	111
Figura 89: Negativos em cores 1969 a 1973. Não consta na caixa-arquivo. Está em envelope separado. Conjunto Embalo 7.	111
Figura 90: Negativos em cores 1969 a 1973. Não consta na caixa-arquivo. Está em envelope separado. Cachoeira Casca D’anta.	111
Figura 91: Arquivo 1977. Julho I 77 I Agosto. Imagem S. Francisco - Nascente. Agosto 1977.	112
Figura 92: Arquivo 1977. Julho I 77 I Agosto. Nascente do Rio S. Francisco. Agosto 1977.	112
Figura 93: Arquivo 1979. Maio I 79 I Maio. João Soares Bernardes – “Panha” de Café – Zeca – 35mm. Maio 1979.	112
Figura 94: Arquivo 1979. Maio I 79 I Maio. João Soares Bernardes – “Panha” de Café – Zeca – 35mm. Maio 1979.	112
Figura 95: Arquivo 1981. Julho I 81 I Agosto. Vicente Paulo da Costa – Término de “Panha” de Café – “panhadores”. Agosto 1981.	112
Figura 96: Arquivo 1975. Novembro I 75 I Dezembro. Calçamento Rua Mar. Deodoro. Dezembro 1975.	112
Figura 97: Arquivo em Cores 1994. Junho 02/02 I 94 I Julho Caixa 01/03 – I 94 I Julho Caixa 02/03. Comício Lula – 04.07.94.	113
Figura 98: Arquivo em Cores 1994. Junho 02/02 I 94 I Julho Caixa 01/03 – I 94 I Julho Caixa 02/03. Comício Lula – 04.07.94.	113
Figura 99: Arquivo em Cores 1994. Junho 02/02 I 94 I Julho Caixa 01/03 – I 94 I Julho Caixa 02/03. Comício Lula – 04.07.94. Julho 1994.	113
Figura 100: Arquivo em Cores 1995. Maio 03/03 I 95 I Junho Caixa 01/02 – I 92 I Junho Caixa 02/02. VISITA PRESIDENCIAL – Fernando Henrique Cardoso – Nascente do Rio S. Francisco – 05.06.95	113
Figura 101: Arquivo em Cores 1995. Maio 03/03 I 95 I Junho Caixa 01/02 – I 92 I Junho Caixa 02/02. VISITA PRESIDENCIAL – Fernando Henrique Cardoso – Nascente do Rio S. Francisco – 05.06.95	113
Figura 102: Arquivo em Cores 1995. Maio 03/03 I 95 I Junho Caixa 01/02 – I 92 I Junho Caixa 02/02. VISITA PRESIDENCIAL – Fernando Henrique Cardoso – Nascente do Rio S. Francisco – 05.06.95	113
Figura 103: Arquivo 1975. Novembro I 75 I Dezembro. Obs.: Casamento no meio rural. Dezembro 1975.	115
Figura 104: Arquivo 1975. Novembro I 75 I Dezembro. Obs.: Casamento no meio rural. Dezembro 1975.	115
Figura 105: 1969-1970-1971. Obs. Casamento em 1969, sem uso de flash.	115
Figura 106: 1969-1970-1971. Obs. Casamento em 1970, já com uso de flash.	115
Figura 107: 1969-1970-1971. Janeiro I 71 I Fevereiro. Casamento. Janeiro 1971.	115
Figura 108: 1969-1970-1971. Janeiro I 71 I Fevereiro. Casamento. Fevereiro 1971.	115
Figura 109: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.	117
Figura 110: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.	117
Figura 111: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.	117
Figura 112: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.	117
Figura 113: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.	117

Figura 114: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.	117
Figura 115: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Dois amigos. Julho 1974.....	119
Figura 116: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Família inteira. Agosto 1974.....	119
Figura 117: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Amigos. Agosto 1974.	119
Figura 118: Arquivo 1972. Março I 72 I Abril. Abril 1972.	119
Figura 119: 1969-1970-1971. Março I 71 I Abril. Moça. Abril 1971.	119
Figura 120: Arquivo 1972. Novembro I 72 I Dezembro. Autorretrato de Antônio do Chico. Novembro 1972.	119
Figura 121: Arquivo 1976. Setembro I 76 I Outubro. J. P. de Faria – TE. Outubro - 1976.....	121
Figura 122: Arquivo 1976. Setembro I 76 I Outubro. J. P. de Faria – TE. Ademar Rodrigues Costa – Mont. Vereador. Outubro - 1976.....	121
Figura 123: Arquivo 1973. Maio I 73 I Junho. Fotocopia. Maio 1973.	121
Figura 124: Arquivo 1973. Julho I 73 I Agosto. Fotorreprodução família. Agosto 1973.	121
Figura 125: Arquivo 1972. Março I 73 I Abril. Fotocópias e Reproduções. Casca D’anta – revista realidade. Abril 1972.	121
Figura 126: Arquivo 1972. Março I 73 I Abril. Fotocópias e Reproduções. Casca D’anta – revista realidade. Abril 1972.	121
Figura 127: Carnaval. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.	122
Figura 128: Carnaval. 1928. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.....	122
Figura 129: Folia de Reis. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.	122
Figura 130: Folia de Reis. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.	122
Figura 131: Folia de Reis. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.	122
Figura 132: Congado. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.	122
Figura 133: Moisés Capitão. Festa de Congada. Fotografia anônimo. 1917. Arquivo Antônio F. Faria.	123
Figura 134: Clementino Leite. 1918. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.	123
Figura 135: Ferreiro Zacarias do Silvino. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.....	123
Figura 136: Ferreiro Zacarias do Silvino. Carpinteiros: Ulisses e João Mulata. Ferreiros: Zacarias, Chico Carolina e Zezé. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.	123
Figura 137: Carro de bois do João Beijo. Rio do Peixe. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.	123
Figura 138: Expedição Rio São Francisco. Fotografia anônimo. 1935. Arquivo Antônio F. Faria. ...	123
Figura 139: Antônio do Chico nomeou a estrutura de <i>NEGAPIXEL</i> , porque, segundo ele, transforma negativos em pixel. Desenho: Filipe Chaves	128
Figura 140: Pintamos de preto para refletir o mínimo a luz.....	129
Figura 141: Fizemos uma portinha para ter acesso fácil à mesa de luz onde colocávamos os negativos para serem fotografados.	129
Figura 142: Em uma oficina de ferragem, fizeram um suporte para colocarmos a câmera. Só compramos uma cabeça de tripé.	129
Figura 143: Antônio do Chico mostra o <i>negapixel</i> pronto na oficina de ferragem.	129
Figura 144: No primeiro plano a câmera colocada no megapixel. Aos fundos, a mesa de luz e luvas para manusear os negativos.....	129
Figura 145: Ambiente de trabalho. Todas as fotos para ilustração são de Filipe Chaves.....	129
Figura 146: Esta imagem e as 13 subseqüentes são reproduções do mostruário de fotos para casamento de Antônio F. Faria.	162

SUMÁRIO

PRIMEIRAS NOTAS	16
INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA, HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	23
1.1. Breve história da fotografia	27
1.2. A popularização da fotografia	31
1.3. História fotográfica dos anônimos	45
Chichico Alkmin (1886 - 1978)	48
Assis Horta (1918 -).....	49
1.4. Fotografia e Arquivo.....	52
CAPÍTULO 2 – O FOTÓGRAFO, A TÉCNICA E O ARQUIVO	59
2.1. O fotógrafo – Antônio Francisco de Faria (1948 -)	60
2.2. A técnica.....	76
2.3. O arquivo	79
2.4. As imagens do arquivo.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
CRÔNICA VISUAL DE SÃO ROQUE DE MINAS.....	100
APÊNDICE I – COMO OS NEGATIVOS FORAM REPRODUZIDOS	128
ANEXO I – CARTA DE ANTÔNIO DO CHICO.....	130
ANEXO II – ENTREVISTA COM ANTÔNIO DO CHICO	134
ANEXO III – TAMANHO DAS FOTOS E PREÇOS COBRADOS	160
ANEXO IV – O MOSTRUÁRIO DE FOTOS PARA CASAMENTO	162

PRIMEIRAS NOTAS

Para elucidar como se iniciou essa pesquisa, é necessário descrever os fatos que a cultivaram, para que o leitor tenha pleno conhecimento de seu desenvolvimento, uma vez que a ideia original foi escrita por mais de uma pessoa. Foi, antes de qualquer coisa, o interesse de três fotógrafos, os quais haviam formado o Coletivo Cataluz, cujos integrantes são: Stephanie Borges Boaventura Ferreira de Sousa, ou simplesmente Stephanie Boaventura; Luís Fernando Siqueira Dias, cujo nome artístico é Luís Caixote; e Filipe Freitas Chaves, ou apenas Filipe Chaves. Todos residentes na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Os primeiros encontros do Coletivo foram no início do ano de 2013, quando os três já haviam se graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em uma dessas primeiras reuniões, no gramado da Escola de Música da UFMG, discutiam em quais ramos da fotografia desejavam atuar. Não interessavam ocupar apenas o mercado comercial desta área. Aspiravam também realizar trabalhos artísticos autorais, inclusive no âmbito da pesquisa e do ensino da fotografia. Compartilhavam ainda a angústia de ser tão difícil sobreviver como fotógrafo nos dias atuais, onde grande parte da população possui ou uma câmera no celular ou mesmo uma câmera semiprofissional (alguns, até profissional) com o intuito de registrar momentos marcantes de suas vidas. Entretanto, começaram a refletir que, ao longo da história da fotografia, em todas as épocas, deveriam ter existido dificuldades e facilidades com as quais os fotógrafos profissionais precisaram lidar. Não era algo novo. E essas dificuldades e facilidades possivelmente se alterariam conforme mudassem os lugares onde esses fotógrafos atuavam. Foi pensando nisto que surgiu o interesse do Coletivo em investigar e documentar a importante relação entre o trabalho de fotógrafos profissionais e a construção da história visual de um determinado lugar. Porém, essa questão para o grupo ainda estava muito aberta, o que levou os integrantes decidirem focar no desenvolvimento de um projeto no qual o objetivo principal seria pesquisar sobre o trabalho de fotógrafos profissionais que moravam e atuavam em cidades do interior de Minas Gerais. Curiosamente, os três integrantes do Coletivo eram de alguma cidade do interior de Minas. Stephanie Boaventura viveu em Santo Antônio do Monte; Luís Caixote, em Bocaiuva; e Filipe Chaves cresceu na cidade de Papagaios. Continuaram com isso em mente, mas, ainda assim permanecia muito aberta esta questão, já que Minas é um estado com centenas de cidades em seu interior. Alguns dias se passaram desta reunião, e, após ter um *insight*, Stephanie sugeriu que o grupo focasse a

pesquisa em cidades que são banhadas pelo rio São Francisco, também popularmente conhecido como Velho Chico. Assim, deixavam de ser apenas cidades de Minas Gerais, uma vez que o rio passa por 5 estados (Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas) e 521 municípios, sendo sua nascente geográfica no município de Medeiros e a nascente histórica na Serra da Canastra, no município de São Roque de Minas, centro-oeste de Minas Gerais. Stephanie expôs, através de um E-mail para o grupo, o que seria a direção para o projeto. Ela explica:

Nosso trabalho não é sobre esses fotógrafos ou sobre as obras deles. É sobre ser fotógrafo. E sobre ser fotógrafo em determinadas condições, e como é diferente de ser fotógrafo nas nossas condições. Aí nossos recortes dessas determinadas condições é:

- 1) interior do Brasil
- 2) muitos anos de profissão
- 3) em cidades localizadas às margens do rio São Francisco.¹

Isto fez com que eu, Filipe, me lembrasse, imediatamente, de um fotógrafo profissional, que havia conhecido no ano de 2008, por razões familiares, exatamente onde fica a nascente histórica do rio, em São Roque de Minas. Por algumas vezes frequentei a casa desse fotógrafo amigo, quando visitava a cidade a lazer. Assim, haveria de ser no mínimo simbólico iniciar esta pesquisa sobre fotógrafos profissionais ao longo do curso do rio São Francisco precisamente onde o rio nasce. Não só por isso, mas também já era de seu conhecimento que esse fotógrafo, chamado Antônio Francisco de Faria, havia guardado todos os seus negativos, ao longo de toda sua vida profissional, em várias caixas de papel fotográfico, sistematicamente arquivado, em um cômodo nos fundos de sua casa.

Este E-mail de Stephanie foi o divisor de águas para a atual pesquisa. A partir dele, e após ter a anuência do fotógrafo depois de elucidada nossa intenção, foi escrito o projeto “O fotógrafo e o rio: a fotografia como memória às margens do Velho Chico – a nascente”, que foi pensado para ser o primeiro passo de uma longa caminhada. A ideia era que, através da documentação da vida e da obra de profissionais da fotografia que atuam em cidades localizadas às margens do rio, pretendia-se mostrar a relevância da atividade fotográfica enquanto registro e memória das tradições e costumes de um lugar – tradições e costumes que são construídos em relação com o rio e são transformados por ele (ou não). Ainda que as

¹ O Coletivo Cataluz tem o costume de discutir e desenvolver seus projetos através de E-mails, uma vez é custoso para seus integrantes o encontro presencial. Somente em determinados momentos é imprescindível a presença de todos para fechar os projetos.

idades às margens do rio possam ser completamente distintas entre si em termos de sociedade, cultura, economia, elas possuem, todas, essa forte marca em comum: molham seus pés no Velho Chico. E assim como o rio, que é claro e transparente na superfície mas guarda um outro mundo em suas profundezas, a fotografia também é feita de camadas de leitura: o registro de um casamento ou de um evento social pode parecer ter apenas importância pessoal, mas guarda aspectos fundamentais sobre a cultura local, os vestuários e a transformação das pessoas e do lugar.

O Coletivo Cataluz, portanto, submeteu esta proposta de pesquisa para o XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, porém não obteve êxito. E após a concordância entre os integrantes do Coletivo, obtive o aval de Stephanie e Luís para tentar o mestrado da Escola de Belas Artes da UFMG com a pesquisa em questão. É importante citar todos esses fatos, pois este trabalho não poderia ter nascido e se desenvolvido sem que todas essas ideias fossem discutidas, que os *insights* e os acasos da vida tivessem ocorrido.

Em vista disso, essa dissertação de mestrado pretende ser um importante e significativo passo para o desenvolvimento de um grande projeto que tem pretensões no futuro de abranger o trabalho de mais de um fotógrafo que trabalhou às margens do Velho Chico, quiçá em cidades da Bacia do Rio São Francisco, uma vez que poderemos encontrar a apenas 50 km do rio, um fotógrafo extraordinário. Todavia, neste trabalho trataremos apenas de um único fotógrafo.

O título inicial desta pesquisa de mestrado era “O fotógrafo e o rio: a fotografia como memória às margens do Velho Chico”, no entanto, verificamos que a influência do rio São Francisco não era primordial no trabalho de Antônio, e sim o mundo rural que caracteriza o ambiente de São Roque de Minas. Assim, o título passou a se chamar “As fotografias de Antônio Francisco de Faria: a memória subterrânea de São Roque de Minas”.

INTRODUÇÃO

A fotografia é um objeto que me interessou por ser a única prática com uma dimensão artística acessível a todos e de ser o único bem cultural universalmente consumido.

Pierre Bourdieu

Minha ainda recente trajetória pelo campo das artes não se deu de forma linear, foi construída aos poucos, ao longo da minha graduação em Ciências Biológicas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduei-me em licenciatura e bacharelado, e desde o quinto período do curso de Biologia frequentei as aulas de fotografia da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, tendo concluído grande parte das disciplinas² da área na Escola. Durante a licenciatura, iniciei um estágio como fotógrafo no jornal interno da universidade, no Centro de Comunicação da UFMG (CEDECOM/UFMG). Esse estágio, que exerci durante um ano, me ensinou sobre como um fotógrafo deve estar preparado para diversas situações de trabalho e, aos poucos, me vi cada vez mais inclinado a trabalhar com a fotografia. Concomitantemente à iniciação à fotografia, o aprendizado proporcionado pelo curso na área biológica preenchia um anseio pessoal de contribuir de alguma maneira com a preservação da natureza, e me estimulou a terminar também o bacharelado em Biologia. Afirmei ali que meu intuito era (e continua sendo) unir os dois campos de conhecimento para poder atuar profissionalmente. Durante o bacharelado, mudei de estágio e iniciei a monitoria do Laboratório de Fotografia Preto e Branco da EBA, onde permaneci durante um ano, a fim de me aprofundar mais sobre os saberes das técnicas fotográficas. Assim, pouco a pouco, o contato diário com os alunos e professores no laboratório fez com que eu almejasse definitivamente me tornar um professor de fotografia e também um futuro pesquisador.

Esse caminho percorrido entre a biologia e a fotografia culminou na minha aproximação com o fotógrafo Antônio Francisco de Faria, investigado nesta atual pesquisa. Por ser um amigo familiar, antes de iniciar essa investigação, por três ou quatro vezes visitei a casa de Antônio nas férias para ir ao Parque Nacional da Serra da Canastra e, como já estudava fotografia, conversávamos, entre outras coisas, sobre o seu trabalho desenvolvido durante 37 anos de profissão, o qual ainda não conhecia profundamente. De forma inclusive

² Disciplinas da área de fotografia cursadas na EBA/UFMG: Fotografia Básica; Fotografia Digital Básica; Laboratório Preto e Branco; Fotografia Documental; Evolução e Crítica da Fotografia; Atelier de Fotografia, Estúdio Fotográfico e Articulações da Fotografia na Arte Contemporânea.

fortuita, eu fui o primeiro pesquisador na área de artes a entrar em contato com o arquivo fotográfico de Antônio do Chico, que se destaca não só por materializar a história de São Roque de Minas, como pela maneira singular que está organizado e arquivado. No início, o desconhecimento do que representava ser os seus mais de 100 mil negativos³ conservados, resultou em certa desorientação minha. A dúvida era sobre qual foco daria para a pesquisa diante de tantas possibilidades. Para falar sobre o arquivo de Antônio com respeito, precisava, basicamente, conhecê-lo a fundo, pois não é possível teorizar sobre aquilo que não se conhece. Assim, refletimos que seria de imenso valor realizar, primeiramente, o processo descritivo do arquivo e a organização de sua base histórica, que avaliamos ser um grande passo para a concretização de uma investigação mais profunda a ser continuada.

Dessa maneira, pensamos em constituir esta dissertação em dois capítulos. O primeiro consiste em discorrer sobre a relação que a fotografia tem com a memória, de como ela pode nos servir para recordar *o que foi*, contribuindo para a construção da história de um lugar e o valor que existe em formar e preservar arquivos. Além do mais, procuramos também abordar nesse capítulo, de forma breve, a história da fotografia e como ocorreu sua popularização, para compreender sua gênese, sua essência e quem a exercia. O objetivo era que pudéssemos situar o feito realizado pelo fotógrafo Antônio Francisco de Faria, em uma cidade do interior de Minas Gerais. No segundo capítulo, além de falar sobre a vida pessoal do fotógrafo, fizemos a descrição de seu arquivo pessoal e mostramos a importância que ele tem para a sociedade na qual está inserido.

Com a democratização da fotografia enquanto atividade social, esquecemo-nos do trabalho fundamental que muitos fotógrafos tiveram ao registrar a vida e os costumes de diversos locais. Num momento em que o mundo está saturado de imagens, em que a fotografia chega a substituir experiências, é essencial resgatar e reafirmar a importância desses arquivos históricos que requerem dedicação, envolvimento profundo e o desejo da preservação no processo de restituir as imagens e, conseqüentemente, a memória.

O fenômeno da fotografia é especial por gravar a luz e as sombras do passado e também instantes da vida de seus referentes. Ela é extremamente bem-sucedida no auxílio à memória humana, principalmente devido à sua natureza e como é produzida, seja qualquer momento de sua história técnica.

³ Segundo os cálculos de Antônio, ele comprava por volta de 4 caixas de filmes 120 por ano, que vinham 100 filmes cada uma. Portanto, 12 (chapas) x 100 (filmes) x 4 (caixas) x 37 (anos) = 177.600 negativos. Porém, o fotógrafo diz que não é isso tudo. Em seu comunicado de encerramento do estúdio (documento que está na última página dessa dissertação), ele contabilizou 130 mil negativos.

A história da fotografia, entretanto, não pode nem deve ser contada como uma simples história de uma técnica. Muito mais do que isso, ela precisa ser observada como uma história atraente, inseparável de uma história social e política. Afinal, ela está presente em todos os acontecimentos privados ou públicos de nossa vida e é responsável por nos fazer olhar o mundo de uma maneira nunca antes experimentada (FREUND, 2010).

Inicialmente tratada como a cópia mais fiel da natureza, a fotografia, desde o princípio, recebeu sérias reprovações, principalmente em relação a seu valor artístico e estético, que, segundo os críticos da época, não podiam ser comparados aos da pintura, escultura e gravura. A mais célebre crítica foi feita pelo escritor Baudelaire, em seu texto *O público moderno e a fotografia*, no qual insuflava seu repúdio à obsessão pelo realismo das pessoas de seu tempo (BAUDELAIRE, 1859, *apud* ENTLER, 2007).

De acordo com Philippe Dubois, Baudelaire acreditava que o papel da fotografia seria o de guardar o traço do passado ou auxiliar as ciências em deter a realidade do mundo. Ela seria, em outras palavras, apenas um “auxiliar da memória”, “uma simples testemunha do que foi” (DUBOIS, 2012, p. 30).

Nos dias de hoje sabemos o equívoco cometido por Baudelaire ao expressar esses pensamentos, uma vez que a fotografia se tornou plural e multifacetada. Ela está tanto no plano da representação e da imitação, bem como no plano do registro, do índice, do rastro. Conforme André Rouillé, está entre o documento e a arte contemporânea. Dessa forma, para realizar um estudo sobre a fotografia é importante, antes de tudo, especificar de qual categoria estamos falando: se é da fotografia utilitária, que possui valor documental, variante segundo as situações; ou se é da fotografia como ferramenta para os artistas, seja esse artista um fotógrafo ou de um outro campo artístico que utiliza a fotografia em seu processo criativo (ROUILLÉ, 2009).

Nesse sentido, afirmamos que a atual pesquisa trata do primeiro campo, a fotografia utilitária. Aquela que, desde o princípio, auxilia nossa memória a se lembrar do que existiu, para saber como eram as coisas no passado, os personagens que viveram em determinado lugar e o que fizeram, enfim, quais eram seus modos de vida e quais usos faziam da fotografia, seja em qualquer ambiente que tenham vivido, inclusive nos rincões de Minas Gerais.

Apesar dos avanços, nas últimas décadas, nos estudos sobre a história da fotografia na América Latina, Boris Kossoy recomenda ser necessário que se multiplique ainda mais a produção científica nessa área, mas descontaminada de estereótipos. Além disso, o autor

sugere também que se criem metodologias de investigação e modelos de interpretação sob uma ótica pensada a partir dos processos históricos da própria região que se estuda (KOSSOY, 2014).

Nessa perspectiva, nosso objetivo foi mergulhar no acervo fotográfico de Antônio Francisco de Faria, conhecido popularmente como Antônio do Chico, de São Roque de Minas, cidade do interior de Minas Gerais, famosa por situar a nascente histórica do rio São Francisco. Antônio do Chico, durante 37 anos, de janeiro de 1969 a dezembro de 2005, fotografou e guardou mais de 100 mil negativos e fotografias ampliadas. Além de seus milhares de negativos, feitos e armazenados durante quase quatro décadas de trabalho, Antônio também guardou, em um cômodo de sua casa, fotos da região feitas por outros fotógrafos. E poucas pessoas ainda possuem acesso a esse arquivo. O interesse, então, com esta investigação, é buscar trazer tona, do fundo de caixinhas de papel Kodak, o que está guardado, escondido em negativos de sais de prata, sobre as memórias de São Roque de Minas, através do esforço de um fotógrafo dedicado e, futuramente, conforme a vontade do próprio Antônio, tornar esse arquivo público.

Um dos pontos fortes para esta pesquisa é o fato de que o biografado ainda está vivo, o que contribuiu muito para a contextualização de algumas imagens escolhidas. Então, assim como um arqueólogo, que tenta descobrir mistérios do passado através de escavações planejadas ou simples descobertas afortunadas, vamos também escavar o subterrâneo atrás de memórias ocultas, que estão conservadas nas fotografias do arquivo de Antônio do Chico. Um passo importante para formar um inventário do patrimônio cultural de São Roque de Minas, mais um de Minas Gerais.

CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

A fotografia retém o resíduo do qual a história se despediu.

Siegfried Kracauer

A fotografia originou um impacto cultural formidável quando surgiu e seus feitos se estendem até hoje, cento e setenta e oito anos depois da patente concedida a Daguerre. No princípio, o número de pessoas que necessitavam de seus serviços no dia a dia era relativamente pequeno e apenas pessoas abastadas poderiam obtê-los. No entanto, através do aparecimento de novos empreendimentos que a fizeram tornar-se popular, ao longo de suas primeiras décadas, houve um crescimento exponencial do público a quem ela poderia servir, bem como o que ela poderia oferecer, seja como ilustrações, comunicação ou auxílio à memória.

Jacques Le Goff observa que uma das manifestações mais importantes e significativas da memória coletiva foi a invenção da fotografia no século XIX. Para o autor, a fotografia

[...] revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. (LE GOFF, 2013, p. 426).

Antes de expormos brevemente sobre o princípio e a popularização da fotografia e suas repercussões e usos, é necessário evocarmos alguns autores para nos auxiliar em relação aos conceitos relacionados à memória e à história que esta investigação demanda. Ambos os conceitos nos remetem sempre ao mesmo tempo – o passado, porém são fundamentalmente distintos. Maurice Halbwachs, na primeira metade do século XX, realizou uma espécie de sociologia da memória coletiva, que hoje encontra-se em constante diálogo com as obras de importantes historiadores, como Michael Pollak (1989, 1992) e Pierre Nora (1993).

Para Halbwachs, o indivíduo participa de duas espécies de memórias: memórias individuais ou pessoais e memórias coletivas ou sociais. Diríamos mais precisamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. Conforme o autor, a primeira se apoiaria na segunda, pois nossa *história de vida* faz parte da história em geral, a ciência histórica. Assim, a memória coletiva seria, naturalmente, bem mais ampla do que a memória individual. Por outro lado, “ela não representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática,

enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso” (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Pierre Nora, assim como Halbwachs, defende que cada grupo social possui uma memória própria; e que cada memória é, por natureza, “múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada”. A história, por outro lado, “pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal”. O autor prenuncia o que seria o fim da história-memória, que se expressa através da *aceleração da história*. Para Nora, esta metáfora significa um movimento cada vez mais rápido de um passado morto e desaparecido. E este desmoronamento da memória, segundo ele, justifica a curiosidade das pessoas pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia: os *lugares de memória* (NORA, 1993, p. 7-9).

Museus, arquivos, cemitérios, coleções, monumentos, santuários, associações, etc., todos esses *lugares de memórias* são os marcos testemunhais de uma outra época, das “ilusões de eternidade”. Conforme Pierre Nora:

Os *lugares de memória* nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que **é preciso criar arquivos**, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma **memória refugiada** sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os *lugares de memória*. Sem vigilância comemorativa, **a história depressa os varreria**. São bastiões sobre os quais se escora. **Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los**. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam *lugares de memória*. É este vai-e-vem que os constitui: **momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos**. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como conchas na praia quando o mar se retira da memória viva. (NORA, 1993, p. 13, **grifo nosso**).

Michael Pollak, por sua vez, faz uma reflexão da ligação entre memória e identidade social, mais precisamente sobre as *histórias de vida*, ou daquilo que se chama, hoje, de *história oral*. O autor observa que a memória também é um fenômeno construído. Em nível individual, os modos desta construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. A memória pessoal se faz através do que gravamos, excluímos ou recordamos, é o produto de um autêntico trabalho de organização de nossas lembranças (POLLAK, 1992, p. 200-204).

A construção da memória cessa quando o grupo deixa de existir, mas, por outro lado, os *lugares de memória*, como os arquivos e as coleções fotográficas, apresentam vestígios materiais, cristalizados de vários tempos passados que nos auxiliam na constituição da memória, seja individual ou coletiva. Entretanto, Pierre Nora faz uma ressalva, para ele, quanto “menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos *homens-memória*” (NORA, 1993, p. 18). E este é o problema, caso o indivíduo-memória venha a falecer antes de passar para frente o que sabe, sua memória também partirá.

Michael Pollak introduz o conceito de *memórias subterrâneas* em *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989), ao discorrer sobre a *história oral* de grupos minoritários. Ele destaca que:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a *história oral* ressaltou a importância de *memórias subterrâneas* que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade (POLLAK, 1989, p. 4).

Em outras palavras, o autor chama a atenção para a necessidade de desvendarmos, através da *história oral*, as *memórias subterrâneas* ou marginais, que correspondem às versões sobre o passado dos grupos dominados de uma dada sociedade.

Pollak nos ensina que diversas pesquisas de *história oral* utilizam entrevistas, sobretudo entrevistas de *história de vida*, e, segundo ele, “é óbvio que o que se recolhe são memórias individuais, ou, se for o caso de entrevistas de grupo, memórias mais coletivas, e o problema aí é saber como interpretar esse material” (POLLAK, 1992, p. 201).

No caso desta atual pesquisa, realizamos e gravamos uma entrevista individual, no dia 22 de maio de 2015, com o morador de São Roque de Minas (MG), Antônio Francisco de Faria, sobre sua *história de vida*, com enfoque em seus 37 anos de atividade como fotógrafo daquela cidade e, posteriormente, outras entrevistas menores, a fim de preencher lacunas que haviam surgido ao interpretar o material.

O importante desta pesquisa é que foi possível realizá-la, em grande parte, em campo. Convivi com o fotógrafo em sua casa, descobrindo como atuava, analisando as caixas de negativos – os seus *lugares de memória* –, reproduzindo digitalmente as fotos que despertavam mais interesse e conversando sobre o seu trabalho durante um café ou mesmo à

noite, antes de dormir. Quando perguntado sobre se as pessoas de São Roque de Minas sabiam da existência de seu arquivo, ele respondeu: “Ninguém. Esse aqui é um arquivo que ninguém interessa. Então esse arquivo aqui praticamente ninguém sabe dele”.⁴

Podemos considerar, portanto, conforme as leituras em Halbwachs, Nora e Pollak, que os arquivos fotográficos de Antônio do Chico, uma vez que o fotógrafo é popularmente conhecido, são, além de *lugares de memória*, também *memórias subterrâneas*. Além disso, verificamos que a história oficial de São Roque de Minas não existiria como é conhecida hoje, caso não houvesse o esforço de Antônio por resgatá-la, principalmente através da procura da história oral junto aos mais velhos, escassos livros, bem como com o auxílio de fotografias de anônimos, as quais reproduzia em seu estabelecimento fotográfico ao longo dos anos em que atuou. Assim, podemos considerar que o investigado desta pesquisa é um autêntico *homem-memória*.

Boris Kossoy evidencia a necessidade de buscarmos “retirar do anonimato fotografos que preservaram, por meio de suas objetivas, a fisionomia do Brasil, dos seus cenários e personagens” (KOSSOY, 2002, p. 49). Os livros deste autor foram fundamentais para entender o fenômeno da difusão da fotografia no país e também para nos guiar na metodologia de campo, tanto para semiestruturar a entrevista realizada com o fotógrafo como para apontar a necessidade de pensarmos a tríade sujeito (fotógrafo), técnica (equipamento) e assunto (a história do tema abordado).

Segundo Kossoy, o pesquisador deve procurar informações sobre a atuação profissional do fotógrafo, se possuía um ateliê, qual era a sua clientela, se trabalhava por encomenda para uma empresa ou administração, a classe social a que pertencia, os seus gostos e os preços cobrados. O autor lembra também que se devem levar em conta os filtros culturais e ideológicos da classe do fotógrafo e de sua época. Outra variável diria respeito aos equipamentos e às técnicas empregadas: o tipo de câmera, o tipo de negativo, lentes, a forma de revelação, os formatos das fotografias, etc. Finalmente, o assunto deveria ser colocado no seu tempo e gênero específico: retrato, vistas urbanas, cartão-postal, álbum de família, último retrato ou fotorreportagem (KOSSOY, 2014, p. 39-56).

Ainda que se apresentem evidentes progressos nos estudos históricos sobre a área na América Latina, Kossoy nos lembra de que há muito por se fazer relativamente a uma cultura teórica da fotografia. Segundo ele, a fotografia “aguarda por maiores desenvolvimentos no tocante à compreensão do fenômeno fotográfico em suas múltiplas conexões com a história e

⁴ Cf. “Anexo II – Entrevista com Antônio do Chico”.

memória”. O autor ressalta ainda que o etnocentrismo está presente também na historiografia sobre a fotografia, definindo o que deve permanecer na história ou ser dela omitido (KOSSOY, 2014, p. 63-64).

Por meio dessas ideias e metodologias sugeridas por estes autores aqui citados, não apenas estivemos em campo, mas vivemos o trabalho de campo em São Roque de Minas, Minas Gerais, e fizemos a imersão no arquivo fotográfico de Antônio Francisco de Faria. Antônio do Chico, por quase quatro décadas fotografou e guardou mais de 100 mil negativos e fotografias ampliadas. Este estudo, portanto, trata-se de uma pesquisa sobre ser fotógrafo e sua importância em registrar a memória da comunidade na qual está inserido. E também saber o quanto a atividade desse fotógrafo pode contribuir para a historiografia sobre a fotografia brasileira.

A fotografia está de modo indissolúvel ligada à nossa vida cotidiana. Dificilmente se encontra uma atividade humana que não a empregue. E uma de suas maiores proezas é ser igualmente recebida em todas as camadas sociais, mas nem sempre foi assim. Antes de compreendermos a experiência fotográfica como prática de produção da memória no âmbito social de São Roque de Minas, pretendemos revisitar alguns usos e funções que a fotografia apresentou ao longo de sua história, além de compreender como se deu sua popularização. Desde o princípio, e ainda hoje, várias pessoas a tiveram como meio de sobrevivência. E são estas as questões que pretendemos focar nos próximos tópicos.

1.1. Breve história da fotografia

A fotografia não possui apenas um único descobridor ou inventor. Ela é o resultado de diferentes observações e constantes pesquisas, que obtiveram êxito na primeira metade do século XIX. O grande desafio que se buscava era fixar a imagem que se formava dentro da *câmera obscura*, cujo princípio já se conhecia há mais de dois mil anos.

Em *O ato fotográfico e outros ensaios*, Philippe Dubois conta que qualquer livro sobre a história da fotografia apresenta a invenção do processo fotográfico como resultado da junção de duas invenções preliminares e distintas: a primeira, puramente *ótica*, é representada pela *câmera obscura* (dispositivo de captação de imagem), que expressa a *dimensão física* da fotografia; a outra, essencialmente *química*, é a descoberta da

sensibilização à luz de certas substâncias, principalmente à base de sais de prata, consistindo, assim, a *dimensão química* da fotografia (DUBOIS, 2012, p. 129).

Não é o objetivo deste trabalho expor toda a história da descoberta da *câmera obscura*, que seria a precursora da câmera fotográfica, entretanto o leitor pode se aprofundar sobre este assunto através de vários autores (CRARY, 2012; DUBOIS, 2008; MARIEN, 2006; NEWHALL, 2006). Sobre o desenvolvimento da *dimensão química* da fotografia é possível encontrar dados esclarecedores principalmente em Marien (2006) e Newhall (2006).

Foi o francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), por volta de 1827, depois de anos tentando, o primeiro a conseguir, com uma *câmera obscura*, expor um material fotossensível e produzir, com êxito, a primeira fotografia permanente no mundo, que ficou conhecida como *Vista da janela em Le Gras*. Niépce utilizou uma placa de estanho com betume da Judéia que tinha a propriedade de se endurecer quando atingido pela luz. Ele chamou o processo de *heliografia*, cujo significado é “desenhar com o sol”. A placa resultante continha um negativo pobre, mas visível da cena de fora da janela onde a *câmera obscura* tinha sido colocada. Conforme consta, ele demorou cerca de oito horas para expor esta imagem (MARIEN, 2006, p. 10 - 11; NEWHALL, 2006, p. 13 - 15).

Finalmente, o ser humano, após anos de tentativa, em diferentes lugares e com distintos atores sociais, havia encontrado meios para fixar uma imagem permanentemente através da ação espontânea da luz. Mas o processo fotográfico desenvolvido por Niépce era bastante rudimentar e pouco útil. Além de precisar de um tempo de exposição de horas, a imagem apresentava pouquíssima nitidez, conforme se pode notar:

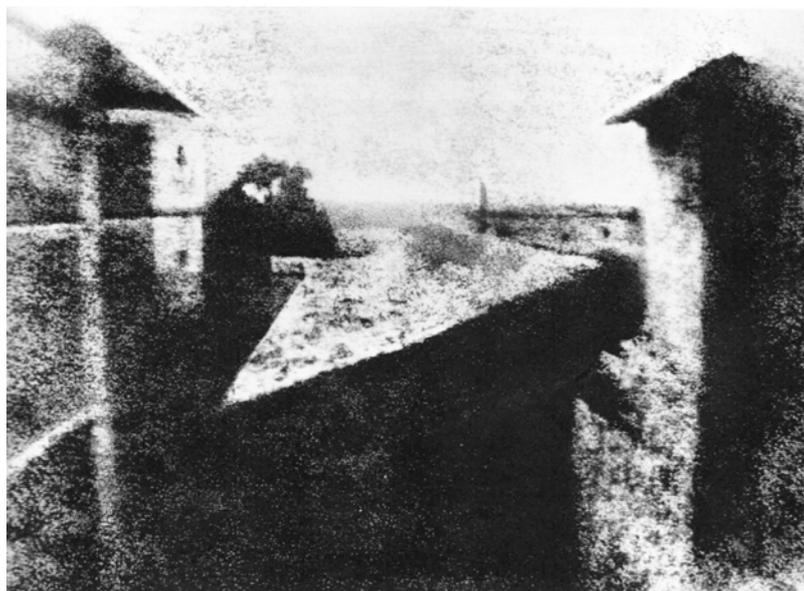


Figura 1: Joseph Nicéphore Niépce. View from the Eindow at gras.
Fonte: MARIEN, 2006, p. 11

Em 1827, Niépce viaja a Paris e visita o pintor Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851), que estava realizando pesquisas para o mesmo fim: capturar a imagem da *câmera obscura* e torná-la permanente. Daguerre e Niépce foram apresentados por Charles Chevalier (1804 – 1859), um fabricante parisiense de instrumentos e aparelhos ópticos, tais como a *câmera obscura*. Daguerre era um cenógrafo e um dos proprietários de um *Diorama*, uma espécie distinta de teatro da época que apresentava efeitos especiais realistas para empolgar o público. Niépce havia decidido trabalhar com Daguerre para tentar melhorar o seu processo fotográfico, uma vez que o pintor possuía muito conhecimento sobre a *câmera obscura*. Em um contrato assinado por ambos, em 14 de Dezembro de 1829, Daguerre prometeu dar a Niépce uma melhor *câmera obscura* e Niépce concordou em mostrar a Daguerre os meios pelos quais ele foi capaz de capturar imagens e fixá-las. Quando Niépce morreu subitamente, em 1833, Daguerre assumiu a sua pesquisa (MARIEN, 2006, p. 11-12).

Nesse meio tempo, enquanto Daguerre fazia seus experimentos em Paris, William Henry Fox Talbot (1800 – 1877), um inglês, realiza, em 1835, na Inglaterra, o que é considerada a primeira fotografia obtida pelo processo *negativo/positivo*. Entretanto, ele voltou sua atenção para outros assuntos pelos quais tinha interesse sem levar sua invenção a público (NEWHALL, 2006, p. 20).



Figura 2: William Hery Fox Talbot. Um carvalho no inverno, Lacock, c. 1842-43. Negativo de calótipo e impressão em papel.

Fonte: Conservado por British Librari. Disponível em: goo.gl/RPzK1D. Acesso em: 17/02/2017.

O processo fotográfico inventado por Niépce, como já foi dito, era muito primitivo, e o mérito do aperfeiçoamento do processo descoberto por ele deve-se a Daguerre, que, após vários testes, tornou a fotografia acessível a todos (FREUND, 2010, p. 38). Daguerre realizou

um incrível avanço ao descobrir que placas de prata iodadas podiam ser reveladas com mercúrio, produzindo positivos diretos (HACKING, 2012, p. 19). Estava, assim, inventado o daguerreótipo. Walter Benjamin conta que os daguerreótipos “eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como joias” (BENJAMIN, 2012, p. 99).

Quando o astrônomo e político François Arago (1786 – 1853) viu o daguerreótipo, logo começou a garantir o apoio do governo francês para o processo. Em 7 de janeiro de 1839, Arago fez uma declaração para que a Academia Francesa de Ciências descrevesse o processo em termos mais gerais, e enfatizou a originalidade da invenção de Daguerre e a necessidade de a reconhecer como sendo de utilidade pública (MARIEN, 2006, p.15). Assim, o projeto foi aceito e o Estado francês adquiriu a invenção, que foi tornada pública no decurso de uma sessão da Academia de Ciências, em 19 de agosto de 1839 (FREUND, 2010, p. 39). Com isso, conclui Benjamin, “foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva” (BENJAMIN, 2012, p. 97).



Figura 3: Retrato de Louis Jacques Mandé Daguerre, 1848. Foto de Charles Richard Meade. Daguerreótipo colorido à mão.
Fonte: Conservado por The J. Paul Getty Museum.
Disponível em: goo.gl/BdWvI7. Acesso em: 17/02/2017.

Niépce, Daguerre e Talbot haviam conseguido, enfim, após muitos testes, elaborar um meio de *fixação* que detinha a ação da luz nos materiais fotossensíveis. Talbot, após sua descoberta, como destaca Philippe Dubois, descreverá esse momento de forma sublime:

O fenômeno que acabo de descrever a meu ver participa do maravilhoso, quase tanto quanto qualquer fato que a pesquisa física trouxe ao nosso conhecimento. A coisa mais transitória, uma sombra, o emblema proverbial de tudo o que é efêmero e momentâneo, pode ser acorrentado pelo encanto de nossa “magia natural” e ser fixado para sempre na posição que ela parecia destinada a ocupar apenas por um curto instante (TALBOT *apud* DUBOIS, 2012, p. 139).

A fotografia, desde o início, sempre teve esse encanto. Talvez porque ela trabalha com o tempo e possibilita congelar momentos que se desfazem em questões de segundos. E uma vez realizada, a sua sina é nos intrigar.

1.2. A popularização da fotografia

Quando correu a notícia, que dois inventores acabavam de fixar qualquer imagem que lhes fosse trazida em placas prateadas, espalhou-se um espanto universal que não podemos aquilatar hoje em dia, por estarmos tão acostumados à fotografia há muitos anos e termos nos tornado indiferentes a ela em função de sua vulgarização.

Gaspard-Félix Tounachon, mais conhecido como Nadar

Este trecho citado por Rosalind Krauss, em *O fotográfico* (2002, p. 22), refere-se às memórias que Nadar (1820 – 1910) escreveu nos seus últimos anos de vida, na sua obra *Quand j'étais photographe (Quando eu era fotógrafo)*. Nadar é considerado um dos maiores retratistas de toda história da fotografia e presenciou não só o anúncio de sua descoberta como também a sua popularização.

A notícia da invenção de Daguerre, revelada por François Arago, na Academia Francesa de Ciências, em meados de 1839, foi rapidamente transmitida e chamou a atenção de quem possuía experimentos relacionados e daqueles que trabalhavam em processos

fotográficos semelhantes⁵. O historiador de fotografia Pierre G. Harmant revelou que, a partir de 1839, vinte e quatro pessoas afirmaram ter inventado a fotografia. Mesmo que possam ter existido charlatões se apoderando da nova técnica, com fins lucrativos, não é impossível que outras pessoas tenham pensado e talvez até conseguido realmente fixar a imagem da *câmera obscura*. Entretanto, foi a partir da invenção de Niépce-Daguerre, solenemente anunciada, que outros reivindicaram a paternidade. Mas, de fato, o mundo industrial estava borbulhando de invenções e em constante e acelerada transformação. (MARIEN, 2006, p. 15).

André Rouillé afirma que a sociedade industrial significou a condição vital para a possibilidade de a fotografia ser inventada, além de ser o principal objeto dessa sociedade e o seu paradigma. O autor garante que “os lugares, as datas, os usos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade moderna.” Além disso, segundo Rouillé, na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas as necessidades dessa sociedade: de ser uma ferramenta; de ser um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento; ao seu grau de tecnicidade; aos seus ritmos; aos seus modos de organização sociais e políticos; aos seus valores; e claro, à sua economia. “Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de *documento*, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava.” (ROUILLÉ, 2009, p. 30-31). No entanto, analisaremos, no último tópico deste capítulo, “Fotografia e Arquivo”, que a fotografia não pode ser considerada um documento, como o próprio Rouillé elucida.

A enorme popularidade da nova invenção produziu milhares de novos profissionais, convertendo ourives, funileiros, farmacêuticos, ferreiros, tipógrafos etc. Esses novos fotógrafos produziram uma avalanche de imagens. No ano de 1853, o *New York Daily Tribune* estima que três milhões de daguerreótipos estivessem sendo produzidos. “Algumas dessas imagens foram o produto do conhecimento e da habilidade e sensibilidade e invenção”, afirma Szarkowski, “outras eram o produto de acidentes, improvisação, mal-entendidos, e experimentação empírica. Mas, quer produzida por arte ou por sorte, cada imagem era parte de um ataque maciço aos nossos hábitos tradicionais de ver” (SZARKOWSKI, 1966, p. 6).

Dentro de poucos anos, um grande número de pessoas de renda média queria seus retratos tomados, e a “daguerreotipomania” já era realidade. As “estufas fotográficas” –

⁵ Boris Kossoy, em 1976, resgata e comprova em seu livro *Hercule Florence – A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil* (2006), a realização dos experimentos precursores de Hercule Florence com métodos de “impressão pela luz”, que o levaram a uma descoberta independente de um processo fotográfico no interior do Brasil, a partir de 1833. Florence intitulou a sua descoberta de *photographie* e talvez tenha sido a primeira vez que o termo foi utilizado na história, antes mesmo de John Herschel, que tem sido historicamente creditado ter cunhado e popularizado o termo, em inglês, em 1839.

chamadas assim por causa da grande extensão da janela necessária para maximizar a luz do dia – foram estabelecidas em centros urbanos em toda a Europa e Estados Unidos (HOLLAND, 2015, p 147). Há registros desses modelos de estúdios também no Brasil, como este logo abaixo reproduzido a partir do livro *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro* (KOSSOY, 2002, p. 37). A imagem que se reproduz deixa vislumbrar o aspecto interior do estúdio fotográfico do italiano Oreste Cilento, em São Paulo, por volta de 1900. Pode-se observar a evidente iluminação natural proporcionada pelo teto envidraçado, bem como as cortinas para controlar a entrada de luz solar:



Figura 4: Estúdio fotográfico em São Paulo. Reprodução de *Il Brasile e gli Italiani*, 1906, p. 1091.

Fonte: KOSSOY, 2002, p. 37.

Em 1840, Théodore Maurisset (1803 – 1860) produz um cartão em litografia onde expõe o que poderia ser o futuro do daguerreotipo:

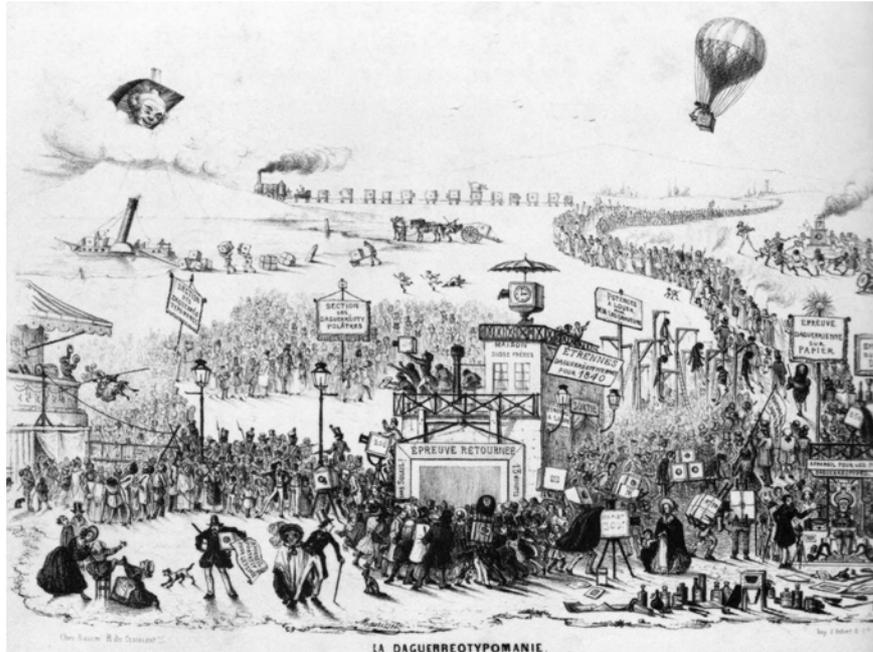


Figura 5: Théodore Mourisset, “La Daguerreotypomanie”. 1948. Litografia cartão-postal. National Gallery of Canadá/Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

Fonte: MARIEN, 2006, p. 26.

Mourisset havia previsto, com o desenho, os efeitos das fotografias produzidas em massa, o aparecimento da fotografia aérea, e que tudo seria passível de ser fotografado no futuro. Como destaca Susan Sontag: “o inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece” (SONTAG, 2004, p. 13). O daguerreótipo, entretanto, ficou popular apenas entre 1839 e cerca de 1865.

Gisèle Freund nos relata brevemente como foi a época da “daguerreotipomania” e o porquê dela ter durado pouco tempo:

A nova invenção tinha despertado a atenção e o interesse de quase todos os meios da sociedade; porém, a sua imperfeição técnica e os custos extraordinários que ela representava nos seus inícios apenas a tornavam acessível, momentaneamente, à burguesia desafogada. Apenas alguns amadores ricos ou alguns sábios podiam permitir-se tal luxo. O processo de Daguerre era muito incômodo. (...) A dificuldade particular ficava a dever-se ao fato de que apenas devia preparar-se a placa pouco antes de a empregar, e que era necessário revelá-la imediatamente após a sua exposição à luz solar. (...) Quando se faziam retratos, a longa duração da pose (devido ao longo tempo de exposição) era um calvário para a vítima. (...) Para além destas dificuldades, a daguerreotipia debatia-se ainda com um inconveniente fundamental: ela não permitia fornecer cópias (FREUND, 2010, p. 40-41).

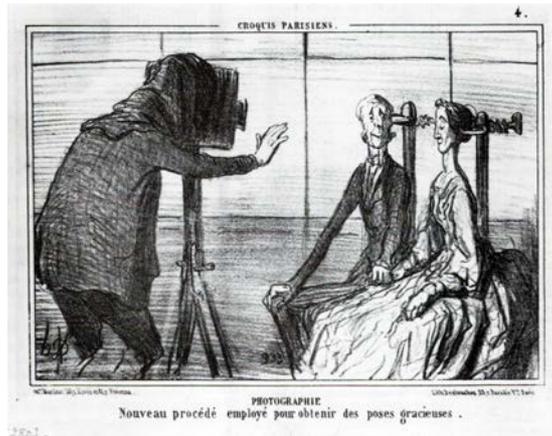


Figura 6: Novo processo utilizado para obter poses graciosas, c. 1856. Honoré Daumer. Litografia em papel. Galeria Nacional do Canadá/Museu de Belas Artes do Canadá, Ottawa.
Fonte: MARIEN, 2006, 62.



Figura 7: Robert Cornelius, Casal sentado, c. 1840. Daguerreótipo. Coleção de Floyd & Marion Rinhart, Biblioteca de Ohio State University, Columbus, Ohio.
Fonte :MARIEN, 2006, p. 61.

No entanto, a questão de que o daguerreótipo não permitia fornecer cópias, comentada por Gisèle Freund, seria a grande fraqueza do processo inventado por Daguerre. Não se poderiam fazer reproduções múltiplas a partir da imagem original, e é aí que, em última análise, o sistema de Talbot, *negativo/positivo*, veio a dominar o daguerreótipo.

William Henry Fox Talbot reconheceu que a comunicação humana era feita principalmente através de papel. O daguerreótipo gera apenas um positivo, ou seja, não é possível reproduzi-lo a partir dele mesmo, e é algo que apenas uma pessoa pode ver. E Henry Fox Talbot, através do processo fotográfico conhecido como calótipo, inventa um sistema que propaga a fotografia em todo o mundo. Talbot também antecipou que a fotografia seria adotada em todas as áreas do conhecimento humano e lançou o que é conhecido como um dos

primeiros livros ilustrados com fotografias: *The Pencil of Nature*. O livro, publicado em seis volumes entre 1844 e 1846, continha vinte e quatro imagens de calótipo. Talbot demonstrou como a fotografia poderia retratar de forma variada espécimes biológicos, arquitetura e escultura, e reproduzir esboços e gravuras (MARIEN, 2006, p. 31).

Além disso, desde seus primórdios, a fotografia tem sido praticada por milhares de pessoas que não compartilham tradição na área ou uma formação comum, ou que tenham sido disciplinadas e unidas por alguma academia ou algo do gênero. Ela é praticada por quem sempre considerou o seu meio de várias formas, tais como uma ciência, uma arte, uma profissão, ou um entretenimento. Por pessoas que muitas vezes desconhecem os trabalhos dos pares. Aqueles que inventaram a fotografia eram cientistas e pintores, mas seus praticantes sempre foram muito diferentes, seja como profissionais ou amadores.

Segundo Gisèle Freund, o interesse do público pela fotografia e a importância econômica que teve desde o princípio favoreceram os empenhos para o aperfeiçoamento da técnica que, pouco tempo depois, possibilitou diminuir o preço dos aparelhos e de todos os seus acessórios. O aperfeiçoamento também teve como resultado a redução do tempo de exposição. Freund destaca que em apenas três anos da invenção da fotografia, de 1839 a 1842, o tempo de exposição para se tirar uma foto passou de 15 minutos a 20 a 40 segundos. Pouco tempo depois, a duração da pose não constituía obstáculo para a realização do retrato fotográfico. Mas foi apenas no momento em que se substituiu a técnica de Daguerre para o processo de colódio úmido que foram reunidas as condições indispensáveis para o desenvolvimento da indústria do retrato (FREUND, 2010, p. 41 - 42).

Patricia Holland observa que cada inovação neste meio era saudada como propagação da fotografia mais amplamente entre as classes (HOLLAND, 2015, p. 148). No princípio da década de 1850, Frederick Scott Archer (1813-1853) descobre o processo fotográfico conhecido como colódio úmido, que possibilitou a popularização do retrato fotográfico através do ambrótipo, do ferrótipo e de sua principal aplicação: a *carte de visite*. O colódio era um líquido pastoso e transparente utilizado como emulsão para negativos sobre chapas de vidro e metal, por isso essas chapas tornaram-se conhecidas como chapas úmidas, pois eram preparadas, expostas e reveladas enquanto o colódio se mantinha úmido. Como nos lembra Boris Kossoy, o emprego do colódio trouxe um importante desenvolvimento à fotografia, ao mesmo tempo em que o daguerreótipo começava a entrar em declínio:

O ambrótipo era uma imagem fotográfica que tinha a aparência de um positivo. Era obtido em chapa de vidro pelo processo de colódio úmido. Na

realidade, era um negativo em vidro colocado sobre fundo negro (papel, veludo ou a própria chapa pintada de preto), razão pela qual parecia ser um positivo. Produzido nos mesmos formatos que o daguerreótipo e montado nos mesmos estojos decorativos, tinha a convincente vantagem de ser muito mais barato. O aparecimento do ambrótipo coincide com o gradual declínio do daguerreótipo. Outra das aplicações do colódio era o ferrótipo, positivo obtido diretamente sobre fina placa de ferro laqueada (cor de chocolate ou preta). O ferrótipo, devido ao próprio material de que era constituído, apresentava a vantagem de não se quebrar; podia ser enviado em cartas e, em pouco tempo, tornou-se muito popular. Foi largamente utilizado desde os inícios de 1860 em diante pelos fotógrafos ambulantes por causa, também, de seu rápido processamento (KOSSOY, 2002, p. 33).

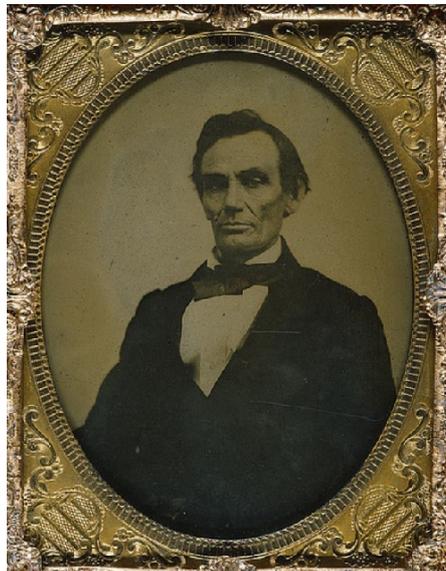


Figura 8: Ambrótipo de Abraham Lincoln, fotografado por William Judkins Thomson em Monmouth, Illinois, 1858.

Fonte: goo.gl/YwkOF9. Acesso em: 17/02/2017.



Figura 9: Ferrótipo de um fotógrafo não identificado. Fotografia anônimo, ca. 1880.
Fonte: goo.gl/sSiipm. Acesso em: 17/02/2017.

Gisèle Freund explica que o processo do colódio abriu o caminho não só para o retrato fotográfico, mas também para o desenvolvimento de certos ramos da indústria, como a construção de aparelhos, e a indústria química, ligada à fabricação das placas (de negativos em vidro). A indústria do papel também se enriqueceu e proliferaram também as pequenas fábricas como, por exemplo, de confecção de molduras especiais e de álbuns. “Assim, pouco a pouco, desaparecia a daguerreotipia e começava a história da fotografia propriamente dita” (FREUND, 2010, pp. 42 - 43).

Por volta de 1852-1853, em Paris, André Adolphe Eugène Disdéri (1819 – 1889), ou simplesmente Disdéri, produz uma decisiva mudança de orientação ao desenvolvimento da fotografia. Disdéri compreendeu que a fotografia, por ser muito cara, era acessível apenas à reduzida classe dos ricos. Os preços elevados deviam-se tanto pelo emprego dos grandes formatos como pelo fato da placa metálica não se prestar à reprodução. Era preciso moldar-se às condições econômicas das massas. Foi então que teve uma ideia genial ao criar um reduzido formato de retrato, de 6 cm por 9 cm, que ficou conhecido como *carte de visite* (FREUND, 2010, p. 69). A *carte de visite* foi a mais importante aplicação do colódio e “alcançou uma enorme receptividade, dando origem à moda mais popular que a fotografia conheceu no século XIX” (KOSSOY, 2002, p. 34).

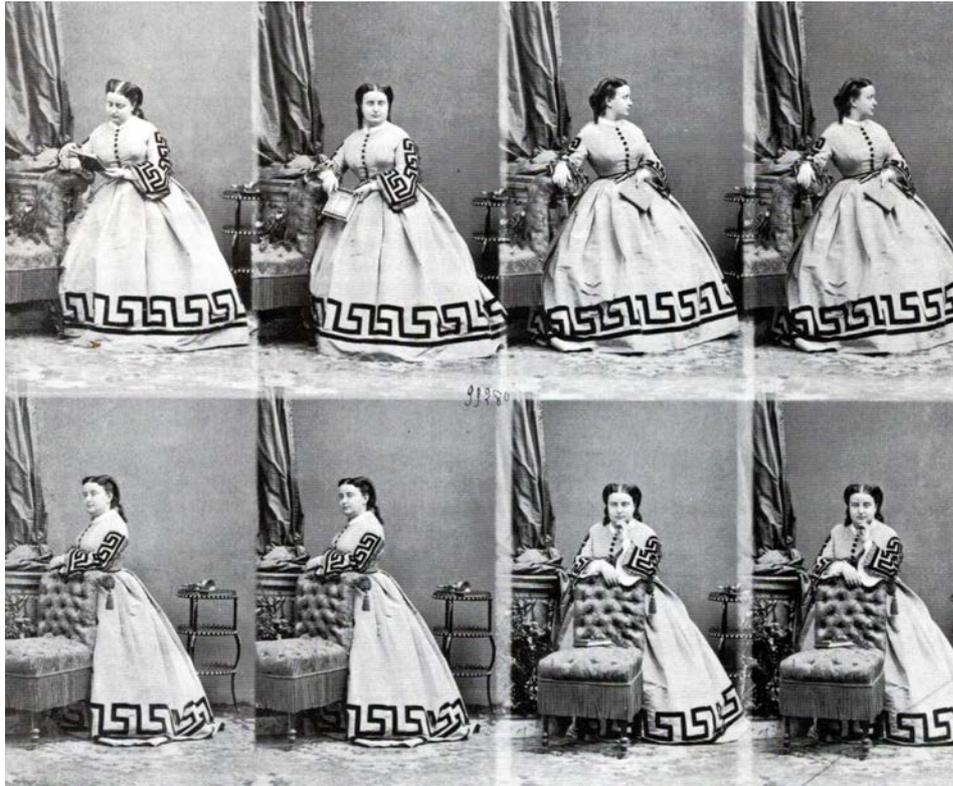


Figura 10: André Adolphe Eugène Disdéri, Princesa Buonaparte Gabrielli, c. 1862. *Carte-de-visite* sem cortes. Coleção de Gemsheim. Harry Ransom Humanities Research Centre.

Fonte: MARIEN, 2006, p. 84.

Segundo Gisèle Freund, Disdéri pedia vinte francos por doze fotografias, enquanto, até então, se pagava entre cinquenta e cem francos por uma única prova. Graças a esta mudança radical dos preços e dos formatos, Disdéri tornou a fotografia popular. Retratos que até aquele momento eram reservados à nobreza e à burguesia tornaram-se acessíveis aos menos afortunados (FREUND, 2010, p 69). Lojistas, funcionários de patentes menores e pequenos comerciantes iam, junto com seus filhos, pela primeira vez, posar com as suas melhores roupas na frente das câmeras. Quando as pessoas não possuíam boas roupas, o fotógrafo cedia trajes elegantes que conservava em seus estúdios. Não surpreendentemente, como observa Patricia Holland, as pessoas mais humildes insistiam em escolher retratos de estúdio onde os contextos dignos ou exóticos, dentre os cenários que os fotógrafos mantinham em seus estabelecimentos, os removeriam de suas casas miseráveis. Os retratistas de estúdio introduziram cenários pintados de modo que os clientes, qualquer que fosse sua posição social, poderiam escolher colocarem-se dentro de parques dignos, de paisagens marinhas ou cenas com palmeiras. A maioria desses retratos iniciais era cuidadosamente posada e retocada de modo a produzir uma imagem o mais lisonjeira possível em circunstâncias difíceis (HOLLAND, 2015, p. 147-156).

Mesmo assim, o truque não conseguia esconder as diferenças sociais dos fotografados. O pobre, disfarçado de rico, com roupas que muitas vezes não lhe serviam, ou muito justas ou muito largas, transparecia sua vergonha e timidez diante o fotógrafo. Além disso, com a popularização da fotografia perpetuada por Disdéri, a elite, que negava a multiplicidade, sentiu necessidade de se diferenciar da plebe ao privilegiar até a década de 60 o daguerreótipo e ao dirigir-se aos “artistas fotógrafos” (FABRIS *et al.*, 2008, p. 20-25).

Como observamos, os primórdios da fotografia sempre foram uma espécie de luta darwiniana para ver qual processo prevaleceria. Mas os determinantes desta luta estavam muito claros. Quão rapidamente, quão mais barato, como exatamente poderia uma imagem ser feita? Quão amplamente poderia ser distribuído? E, simplesmente, não podemos escrever uma história estética da fotografia, ou mesmo uma história meramente tecnológica da fotografia, sem falar sobre o âmbito econômico que a envolve, porque é necessário considerar a questão econômica e da indústria, a fim de se ter uma noção do porquê que levou o panorama do universo fotográfico ser como é.

Ao longo da história da fotografia, diversos processos fotográficos surgiram após o anúncio do daguerreótipo (1839 - ca.1865), dentre os quais estão o calótipo ou talbótipo (1841 - ca.1855); o ambrótipo (1854 - 1870); o ferrótipo (1856 - ca.1890); a placa de vidro à base de colódio úmido e sais de prata (1850 - ca.1900); além de outros como a fotografia albuminada (1847 - ca.1910); o negativo de chapa de vidro em gelatina (1871 - até hoje); somando a esses os suportes com emulsões de gelatina, que transformariam para sempre a história da fotografia, popularizando-a ainda mais: o filme fotográfico. Os filmes fotográficos já possuíram diversas bases, como em nitrato de celulose; filme em butirato, propianato e diacetato de celulose; filme em triacetato de celulose; filme em poliéster; polaroide; filmes negativos e positivos (slides) coloridos com revelação cromogênica (FILIPPI, 2002). Mas o responsável por tornar o filme fotográfico em rolo padrão mundial foi George Eastman, o fundador da Kodak.

Em 1888, George Eastman, um fabricante americano de placas fotográficas, que produzia placas secas desde 1880, lança a câmera de mão Kodak, tornando a fotografia acessível a todos. A nova câmera podia ser transportada para qualquer lugar com facilidade e colocava de lado toda a parafernália de tripés e placas de vidro, possibilitando, assim, a fotografia caseira. E, a partir de 1892, Eastman passou a distribuir mundialmente seus produtos através de eficientes campanhas publicitárias (COLLINS, 1990).

George Eastman era um empreendedor com um dom para a publicidade, que procurou dominar o mercado mundial com uma câmera simples o suficiente para ser usada por qualquer pessoa. Seu passo decisivo foi a separação da tomada de uma imagem dos outros estágios envolvidos em fazer uma fotografia. Todo o processo de preparar as emulsões, que era difícil e malcheiroso, além da impressão, foi colocado, convenientemente, fora de vista, em fábricas e laboratórios. Assim, num único gesto, a fotografia foi domesticada e industrializada. Em 1900, surge a câmera Brownie da Kodak, dirigida a amadores e que leva a fotografia às massas. Era uma caixa preta de papelão com um buraco com uma extremidade para uma lente simples, que lembrava a antiga *câmera obscura*. Quando todas as exposições tinham sido feitas, eram cerca de cem em um único filme, tudo, câmera e filme, era enviado de volta para a fábrica e o filme revelado. A companhia, então, entregava as fotos reveladas e a câmera recarregada com um novo filme. O famoso *slogan* da empresa, "Você aperta o botão, nós fazemos o resto", formou a base da fotografia pessoal para o século seguinte (HOLLAND, 2015, p. 159). O processo revolucionário pode ser visto nas imagens a seguir:

xxxviii Advertisements.

THE

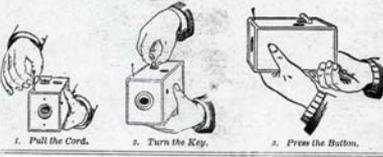


KODAK

CAMERA.

*Silver Medal of Minneapolis Convention
P. A. of A. for most important invention
of the year.*

PHOTOGRAPHY REDUCED TO THREE MOTIONS.



1. Pull the Cord. 2. Turn the Key. 3. Press the Button.

And so on
for 100
Pictures.

ANYBODY CAN USE IT.

Size of Camera, $3\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4} \times 6\frac{1}{2}$ inches.
Weight, 1 lb. 10 oz.
Size of Picture, $2\frac{1}{4}$ in. diameter.

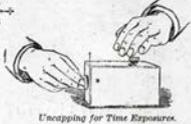
PRICE, \$25.00.

Price includes hand-sewed sole leather Carrying Case, with shoulder strap and film for 100 exposures.

PRICE

For Developing, Printing and Mounting 100 Pictures, including spool 100 films for reloading Camera... \$10 00
Spool for reloading only... 2 00

THE EASTMAN DRY PLATE AND FILM CO.,
25 Oxford Street, London Rochester, N. Y.



Uncoupling for Time Exposures.

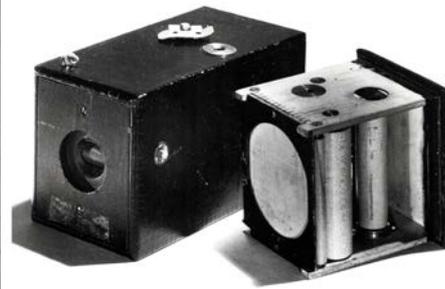



Figura 11: Imagens do livro *The Story of Kodak*. Acima à esquerda, a propaganda ilustrativa da Kodak: puxe o fio para girar, gire a chave para trazer o novo filme para o plano focal e pressione o botão para tirar fotos. Acima à direita, a câmera Kodak que reduziu a três passos simples a criação de imagens, ilustrados pela propaganda. E abaixo, à esquerda, o famoso slogan da Kodak: “You press the button, we do the rest”.

A Kodak havia revolucionado o mercado da fotografia. As milhares de pessoas que antes procuravam o fotógrafo profissional para se fazerem fotografar começaram a fotografar a si mesmas. A fotografia amadora recebe um grande incentivo e seu comércio realiza enormes lucros. Em quase todos os lugares surgem lojas de fotografia:

A maioria dos seus proprietários eram fotógrafos que deixaram de poder viver unicamente das encomendas de retratos. Continuam a exercer essa profissão, mas o público só apela para eles em circunstâncias especiais, tais como fotografias de recém-nascidos, batizados, casamentos, etc. Os seus

únicos recursos seguros são os trabalhos de amadores, juntamente com a venda de máquinas e de acessórios (FREUND, 2010, p. 92-93).

Perto do fim do século XIX as grandes lojas começaram a produzir fotografias ainda mais baratas e tornam-se uma concorrência perigosa para o fotógrafo profissional, que dependia mais do que nunca do gosto de seus clientes, além de ser obrigado a trabalhar a preços muito baixos (FREUND, 2010, p. 92-93).

A Era da Kodak, nascida no final do século XIX, atravessara todo o século XX como a principal empresa fotográfica do ramo, permanecendo até o início do século XXI, quando a Era Digital fez com que empresa, que ironicamente havia lançado a primeira câmera digital, em 1975, decretasse falência em janeiro de 2012.⁶

A tecnologia digital estava criando uma nova revolução no imaginário pessoal. No início dos anos 2000, a fotografia doméstica estava fluindo muito além dos limites do lar. Estava se tornando mais interativa, mais intervencionista e mais inclusiva. Como nos lembra Patricia Holland, “fazer o resto” é agora tão fácil quanto “apertar o botão”, e uma gama ainda maior de controles está nas mãos do fotógrafo, amador ou profissional, em plena sua casa. Contudo, as imagens são menos propensas a ser preciosas e únicas. Elas são mais fáceis de se modificar e, também, mais descartáveis. Além disso, a história pessoal e familiar tem se popularizado e tornada mais pública através das redes sociais (HOLLAND, 2015, p.135-136).

Portanto, a relação da sociedade atual com a fotografia é muito diferente da relação que existia entre essas partes há alguns anos. Ser fotógrafo significava muito mais do que fixar a imagem de pessoas em uma emulsão de prata, era o registro, talvez único, da existência da vida de pessoas, como afirma Roland Barthes: “Sem dúvida, é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo” (BARTHES, 2011, p. 20). As fotografias representavam algo além do papel e da imagem, pois o ato de ser fotografado era como um ritual. Nas palavras de Susan Sontag, “fotografar é atribuir importância”, e não havia como abolir a tendência, intrínseca a todas as fotos, de conferir valor a seus temas (SONTAG, 2004,

⁶ “Fundada em 1880 por George Eastman, a Kodak se tornou uma das empresas mais notáveis da América, ajudando a estabelecer o mercado de filmes de câmera e, em seguida, dominando o campo. Mas sofreu uma variedade de problemas ao longo das últimas quatro décadas. Primeiro vieram os concorrentes estrangeiros, nomeadamente a Fujifilm do Japão, que subcotaram os preços da Kodak. Em seguida, o início da fotografia digital corroeu a demanda por filmes tradicionais, esmagando os negócios da Kodak tanto que, em 2003, a empresa disse que iria parar de investir em seus produtos de longa durabilidade. (...) A extensa batalha da Eastman Kodak, empresa fundada há 131 anos e que desempenhou um papel crucial na transformação da fotografia num passatempo popular, mas que nunca conseguiu entrar verdadeiramente na era digital, chegou ao fim esta quinta-feira com o anúncio de abertura de falência e pedido de proteção contra os credores”. (DE LA MERCED J. M. **Eastman Kodak Files for Bankruptcy**. New York Times, New York, JANUARY 19, 2012 1:12 AM).

p. 41). Outrora, famílias se reuniam, escolhiam as melhores roupas, ou, como se costuma dizer de uma forma mais chistosa: “vestiam a roupa de domingo”, tudo para irem ao fotógrafo da cidade e “tirar o retrato da família” ou o “retrato pessoal”. O modo de vida contemporâneo, que preza pela velocidade e pelo consumo exacerbado, transformou profundamente essa relação. O trabalho do fotógrafo, depois do desenvolvimento das tecnologias digitais, apresenta diversas facilidades, mas com a conseqüente banalização do processo de produção de imagens, essa atividade também perdeu a importância de registro cultural em um plano mais geral. Por exemplo, quando uma pessoa é responsável por registrar, por décadas, o desenvolvimento social e cultural de uma cidade, o arquivo gerado por esse trabalho é muito importante. E ser fotógrafo em uma cidade grande era muito diferente de ser, às vezes, o fotógrafo exclusivo de uma cidade do interior. É possível que a memória visual de uma pequena cidade tenha sido gravada apenas pelas lentes desse único fotógrafo.

Nesse sentido, Boris Kossoy clama por uma linha de pesquisa fundamental para os estudos históricos da fotografia, que considera um campo extremamente promissor: uma história fotográfica dos anônimos. O autor explica:

Mas por que uma história fotográfica dos anônimos, ou melhor, dos fotógrafos anônimos ou praticamente desconhecidos? Basicamente porque estes representam a massa dos artesãos da imagem, jamais mencionados por qualquer história. A investigação desses fotógrafos provoca avanços significativos tanto na área da fotografia em sua história própria como no que toca à memória histórica e fotográfica do país, proporcionando, em suma, novos dados para o conhecimento do passado (KOSSOY, 2014, p. 66).

Segundo Kossoy, esses fotógrafos desconhecidos “captaram a imagem do indivíduo simples e do grupo familiar; gente do povo, anônimos da história: suas fisionomias, seus ritos de passagem, seus eventos mais representativos” (KOSSOY, 2014, p. 76).

Enfim, se não fossem pelos registros desses fotógrafos, quase anônimos em um cenário cultural mais amplo, quanta história não se teria perdido? É o que pretendemos analisar no próximo tópico.

1.3. História fotográfica dos anônimos

Meu pai jamais viu a própria imagem, exceto no espelho ou na água.

Malick Sidibé (1936 – 2016), fotógrafo de Bamaco, a capital do Mali

No Renascimento, apenas os nobres poderiam se dar ao luxo de ter uma pintura de sua própria imagem representada. No final do século XVIII e início do século XIX, antes da fotografia existir, havia métodos de desenhar retratos, silhuetas e pinturas em miniatura que se tornaram muito populares, atendendo uma incipiente e crescente classe média ávida por preservar sua imagem (DUBOIS, 2012; FABRIS, 2008; FREUND, 2010; MARIEN, 2006; NEWHALL, 2006; SILVA, 2008).

Roland Barthes explica que:

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social (BARTHES, 2011, p. 22).

No princípio, como já apontamos, a fotografia começa a ser utilizada pela alta classe, mas em poucas décadas se torna popular, “a ponto de hoje não existir classe social nem região do mundo onde a fotografia não esteja cumprindo a missão de ser a realizadora mais crível e cotidiana da representação da imagem de nosso rosto, corpo e gestos” (SILVA, 2008, p. 116).

No entanto, a história da fotografia, explica Boris Kossoy, segue os modelos clássicos dos antigos paradigmas dos grandes centros – Europa e Estados Unidos da América – nos quais a América Latina, Ásia e África são vistas como meras curiosidades exóticas, como laboratórios de experimentação de “olhares civilizados”. O autor ainda adverte que a história da fotografia da América Latina, bem como a iconografia de temas latino-americanos, não podem ser entendidas de modo superficial como exemplificação do exótico, muito menos desvinculadas de suas histórias nacionais (KOSSOY, 2014, p. 64-65). Obviamente, esta colocação pode se estender também para os países da Ásia e da África.

O gosto pelo exótico já estava bem estabelecido em meados do século XIX e a fotografia deu-lhe um novo impulso, ao mostrar partes do mundo distantes da Europa, suas estranhezas ou as dificuldades experimentadas em alcançá-las. Entretanto, como nos lembra Patricia Holland, era o que John Urry descreveu como o “olhar do turista”. Até o final do século XIX, na China, Japão e Índia, dentre outras partes do globo, os fotógrafos locais já

estavam fazendo fotos para uso local. Imagens que seriam vistas como exóticas no Ocidente metropolitano eram fotos de família de outras pessoas, de diferentes culturas (HOLLAND, 2015, p. 144-145).

A partir dessa ideia, Boris Kossoy faz um manifesto:

Resgatar os fotógrafos do anonimato é tarefa decisiva, seja sob o ângulo da história social e cultural da fotografia, seja sob a perspectiva da memória histórica. Penso que todos aqueles envolvidos com a história da fotografia devem valorizar as histórias locais e regionais, e apoiar levantamentos sistemáticos não só dos fotógrafos que atuaram nos lugares mais remotos, mas também de suas trajetórias, suas produções. Esse me parece ser um caminho fértil para uma revisão historiográfica necessária. O rastreamento dos fotógrafos que atuaram numa região e em determinado período – assim como a localização do que sobreviveu de sua produção fotográfica – é fundamental para obter-se um mapeamento da atividade fotográfica. Além disso, propicia um campo elucidativo de descobertas, no que tange à diversidade temática, aos estilos e às tecnologias empregadas nos diferentes períodos, oferecendo, também ao pesquisador, um quadro abrangente da documentação fotográfica existente nos acervos públicos e privados (KOSSOY, 2014, p. 70).

Poucos meses se passaram após o comunicado oficial acerca da invenção de Daguerre, e o invento chegava ao Brasil através do abade Louis Compte (KOSSOY, 1980, p. 17). Kossoy irá constatar, através de suas pesquisas, que os primeiros fotógrafos que se estabeleceram no país eram estrangeiros vindos da Europa, instalando-se, principalmente, no Rio de Janeiro. Mesmo os que se tornaram ambulantes também eram estrangeiros. A presença dos fotógrafos nômades é uma das características mais notáveis da penetração da fotografia no interior do país; e não acontece apenas no período da daguerreotipia, isto é, nas primeiras décadas que se seguem ao advento da fotografia (1840-1860). Ao longo de todo o século XIX teremos exemplos de tal procedimento em todo o país, afirma Kossoy:

Foram os pequenos fotógrafos – anônimos, itinerantes, “volantes”, ambulantes, vários deles exercendo diferentes ofícios para sobreviver, percorrendo longas distâncias a vapor, de trem ou sobre o lombo de animais, viajando de vila em vila pelos mais afastados rincões deste país em busca de clientes – que contribuíram para a fixação da imagem do homem brasileiro (KOSSOY, 2002, p. 25).

O pesquisador verifica também que, ao passar dos anos, a proporção de brasileiros que se tornavam fotógrafos ia aumentando cada vez mais e, já na década de 1860-1869, dos pouco mais de duzentos fotógrafos que se encontravam em atividade no país, 40% eram

estrangeiros, o que representa uma inversão na predominância de estrangeiros na atividade. Entretanto, em algumas partes do país, os imigrantes ainda prevaleciam como fotógrafos. Outro fato interessante é que, a partir do mapeamento da distribuição dos estabelecimentos fotográficos no Brasil, durante o século XIX e início do século XX, constatou-se que o maior número de estabelecimentos concentrava-se no Rio de Janeiro e São Paulo, e a proporção destes fotógrafos se reduziria gradativamente nestes locais ao longo dos anos e aumentaria nas demais regiões do país. À medida que ocorria um crescimento significativo de uma clientela consumidora do retrato fotográfico, verificava-se também o aumento dos anúncios de fotógrafos profissionais oferecendo-se para “ensinar a arte” da fotografia para principiantes que desejavam tentar a sorte na profissão. Além disso, com o aparecimento da câmera de mão da Kodak, que impulsionou a fotografia amadora, tornando a fotografia agora ao alcance de todos, com apenas um clique, conseqüentemente, os fotógrafos profissionais se viram na obrigação de diversificar suas atividades, revelando filmes, vendendo produtos fotográficos ou mesmo exercendo outra profissão em paralelo à fotografia para garantir sua sobrevivência (KOSSOY, 2002, p. 26-40).

Todos os países da América Latina, e de outras partes do mundo, começaram a ter pesquisadores preocupados em descobrir e abrir o acervo de fotógrafos que estiveram em atividade no passado e guardaram seus arquivos. Embora tenha existido um progresso considerável nesta área nas últimas décadas do século XX, a maioria desses países ainda possui um enorme contingente de fotógrafos anônimos que ainda estão por ser descobertos. E Boris Kossoy sugere:

Cabe aos historiadores desse meio, segundo seus critérios pessoais e seus repertórios culturais, a tarefa de, a partir da multidão de imagens que têm a oportunidade de pesquisar, destacar as obras que consideram prioritárias para a história da fotografia. [...] É claro que certas imagens significativas para a história do país, realmente únicas e decisivas no registro de um fato histórico, tornam-se, por tal razão, igualmente importantes para a história da fotografia; isto não quer dizer, porém, que todas as imagens do passado sejam significativas para a história da fotografia. Estaríamos diante de um equívoco metodológico. *Não se pode confundir a história da fotografia de um país com a história de um país através da fotografia* (KOSSOY, 2014, p. 62-63, grifos do autor).

Como exemplo, entre os fotógrafos profissionais brasileiros que apresentaram tardiamente seus trabalhos ao grande público, existem alguns que merecem destaque, tais como Chichico Alkmin (1886 - 1978) e Assis Horta (1918), ambos de Diamantina, Minas

Gerais. Antes, esses fotógrafos eram conhecidos apenas por suas famílias, seus vizinhos e pessoas de suas comunidades que pretendiam os serviços fotográficos que realizavam, mas, a partir de diferentes meios, os trabalhos que realizaram foram publicados em livros e expostos em galerias de arte e museus, determinando um importante registro visual da cidade mineira.

Chichico Alkmim (1886 - 1978)

Em 1983, aconteceu a primeira exposição com as fotografias de Francisco Augusto Alkmim: o Chichico Alkmim, em Diamantina, falecido em 1978, organizada por seu neto, Paulo Francisco Flecha de Alkmim, e o professor João Paulo Guimarães Mendes, no 16º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A divulgação da trajetória de Chichico aconteceu a partir desta data e possibilitou o financiamento da recuperação e da conservação do acervo – que continuou sob a guarda da família Alkmim – pela Fundação João Pinheiro, Funarte e UFMG. Nos anos 1990, os negativos foram depositados no recém-inaugurado Centro de Documentação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Letras de Diamantina, estruturado em parceria com a UFMG, onde ficaram parcialmente acessíveis para pesquisa. Em 2005, foi criado por Verônica Alkmim França, também neta do fotógrafo, o Projeto Chichico Alkmim, com o objetivo de promover o acervo por meio de eventos, exposições e publicações. Ainda naquele ano, foi lançado o primeiro livro, *O Olhar Eterno de Chichico Alkmim/The Eternal Vision of Chichico Alkmim* (2005). Esta publicação bilíngue divulga uma pequena e significativa amostra do trabalho do fotógrafo mineiro que nos legou um acervo de mais de 5.000 negativos de vidro. Combinando cliques feitos em estúdio e chapas batidas ao ar livre, Chichico criou uma crônica visual da população e dos costumes da cidade de Diamantina, nas primeiras décadas do século XX.

A obra de Chichico, que compreende imagens da arquitetura diamantinense, sua religiosidade, costumes, ritos e retratos de seus habitantes, é uma das principais referências da memória visual de Minas Gerais do início do século XX (ALKMIM *et al.*, 2005). A publicação do livro rendeu uma exposição homônima no Espaço Apocalipse, em Diamantina, MG, que, em 2008, foi remontada na Grande Galeria da Escola Guignard, em Belo Horizonte. Em 2013, foi realizada no Memorial Minas Vale, em Belo Horizonte, a exposição *Paisagens humanas - Paisagens urbanas*, com curadoria de Verônica Alkmim e do fotógrafo Tibério França. Em 2015, a gestão do acervo do fotógrafo foi transferida para o Instituto Moreira Salles (IMS). São exemplos de fotografias de Chichico Alkmim:



Figura 12: Fotografias de Chichico Alkmim. Diamantina, MG - Brasil. Início século XX. Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).

Fonte: Instituto Moreira Salles. Link: goo.gl/AMoEJA. Acesso em: 17/02/2017

Assis Horta (1918 -)

Assis Horta, de uma geração posterior à de Chichico Alkmim, também atuou em Diamantina, Minas Gerais, mas em outro período do século XX, entre as décadas de 40 e 70, eternizando o patrimônio arquitetônico e a sociedade da cidade mineira, também em chapas de vidro. Um importante impulso para sua carreira aconteceu com a promulgação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), criada em 1º de maio de 1943 e sancionada pelo então presidente Getúlio Vargas. A CLT tornava obrigatória a carteira profissional com foto. Através dessa lei brasileira, a classe trabalhadora entrava no estúdio fotográfico e muitos diamantinenses tiravam seu primeiro retrato. Nos anos que se seguiram, Assizinho, como até hoje é chamado pelos amigos de geração, fotografou centenas de pessoas, em 3x4 ou de corpo inteiro. Em 2012, o fotógrafo e pesquisador Guilherme Horta (que curiosamente não tem parentesco com Assis, o sobrenome seria mera coincidência), vencedor do Prêmio Marc

Ferrez de Fotografia daquele ano, realizou um estudo no qual fez um recorte do acervo fotográfico de Assis Horta em que a classe operária de Diamantina foi o foco de sua pesquisa. Em 2013, o pesquisador foi também curador da exposição *Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico*, montada no Palácio do Planalto, em Brasília, em comemoração aos 70 anos da CLT. Em 2014, a mesma exposição foi realizada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Esse trabalho deu origem ao livro bilíngue *Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT* (HORTA *et al.*, 2014).



Figura 13: Fotografias de Assis Horta.

Fonte: HORTA *et al.* *Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT*, 2014.

As fotografias de Chichico Alkmin e Assis Horta compreendem mais de 70 anos registrando os costumes, a arquitetura e a sociedade de Diamantina no século XX. Embora alguns fotógrafos possam não ser consagrados em vida, sendo que algumas vezes até acontece

de passarem como anônimos na história nacional, mesmo esses são responsáveis por uma contribuição singular à iconografia dos países onde atuaram. São fragmentos da memória coletiva nacional, preservados através da documentação fotográfica de vistas urbanas, rurais e paisagens naturais, de seu povo e seus feitos materiais, de seus conflitos e de suas adversidades. É também a memória individual de sua gente, suas comemorações e realizações pessoais, suas celebrações e tragédias particulares, gravada pelas lentes de fotógrafos destinados a conservar as imagens que, qualquer que seja a tecnologia empregada, estão sujeitas à deterioração pelo tempo (KOSSOY, 2014, p. 132-133).

Nesse sentido relembremos Pierre Nora, quando diz que é preciso criar arquivos e preservá-los, caso contrário a história logo os destruiria. Os acervos fotográficos desses fotógrafos são exemplos de arquivos que merecem ser mantidos e conservados. São *lugares de memória* que podemos revisitar quando assim acharmos necessário, sem nos preocupar se estamos vivendo genuinamente as lembranças que eles representam (NORA, 1993, p. 13). Ainda mais em se tratando do documento fotográfico, que é, por natureza, fragmentário, constituído através de complexas configurações técnicas, estéticas e culturais, desenvolvidas com o propósito de representação, pelo olhar de um autor, o fotógrafo (KOSSOY, 2014, p. 106).

É imprescindível, portanto, que se encontrem esses arquivos ocultos de fotógrafos anônimos, e que depois seja realizado o diagnóstico das coleções fotográficas envolvidas, com o intuito de se pensar em um melhor projeto de ação de preservação dessas imagens, seja qual for a natureza do material constituinte das fotos. Assim, o acervo estará protegido e, posteriormente, permitirá ao público ter acesso a ele. Sabe-se que, independente do material e do processo que foi utilizado para fazer a imagem, ela um dia deixará de existir pela deterioração natural provocada pelo tempo. Por essa razão, é importante conhecer, examinar detalhadamente, reproduzir e guardar com cuidado as imagens que fazem parte de pedaços de nossa história, em cada canto do mundo.

1.4. Fotografia e Arquivo

Mas as coisas findas, muito mais que lindas, essas ficarão.

Carlos Drummond de Andrade

Demora um pouco para as pessoas perceberem que, na verdade, o meio fotográfico cria uma série de surpresas. Qualquer coisa que você tenha visto e feito uma foto, colocado uma moldura em torno dela, assim, você estreita a visão do espectador e diz: "Olhe para isto. Isto é especial". De vez em quando é quase um ponto de vista ocasional, mas, uma vez que é recortada de um espaço tridimensional, já não é mais aleatório, é considerada intencional, feita através do olhar de um fotógrafo, que possui todas suas idiossincrasias e contradições. Mas, ainda assim, vale a máxima: "Olhe para isto. Isto é especial."

Para compreendermos a natureza e a essência da produção e conservação de imagens, antes de qualquer coisa, vale a pena invocarmos a lenda de Dibutades, narrada por Plínio, o Velho (23-79 d.C.), autor romano, que no ano de 77 d.C. escreveu *Historia Naturalis*, um vasto compêndio no qual, no livro 35, teria narrado as origens das imagens.

O mito de Dibutades conta a história da filha de um oleiro de Sícion, que teria feito o primeiro desenho da humanidade. Essa mulher tinha um amante que estava prestes a viajar para longe de sua cidade. Antes de sua partida, a garota tracejou o contorno da cabeça do jovem em uma parede, seguindo a sombra produzida pela luz de uma chama. Mais tarde, ela pediu ao pai para fazer uma peça de cerâmica com esta forma. Essa narrativa poética, que representaria o nascimento da pintura e da escultura, era famosa nos séculos XVIII e XIX, e levou a muitas representações por diferentes artistas. Uma delas foi feita pelo pintor David Allan, em 1773 (DUBOIS, 2012, p. 117 – 122), como se segue:



Figura 14: David Allan, A origem da pintura.
Fonte: DUBOIS, 2012, p. 119.

Para Francisco Martínez Mindeguía, esse desenho feito por Dibutades reproduz apenas um fragmento da realidade. É provável que Dibutades tenha desenhado o contorno sombreado de seu amante, a fim de manter o seu perfil característico. Mindeguía ressalta que a escolha deste perfil é quase tão importante como o fato de mantê-lo na parede. A parede é o apoio, a prova de que ele existe, mas a seleção é o desenho, aquilo que é especial. Um desenho, assim como uma pintura ou escultura, é a seleção de tudo o que tem valor, bem como a eliminação de tudo o que não é interessante para mostrar (MINDEGUÍA, 2016, p. 1).

Através dessa lenda, Francisco Mindeguía irá sugerir, portanto, que o desenho, a gravura, a escultura, a pintura, a fotografia, enfim, todos os modos de produção de imagem, não nasceram como meio de comunicação, mas para recordação, memorização. O que fez Dibutades manter impresso em uma pedra o contorno do corpo de seu amigo querido, foi porque esse desenho seria suficiente para lembrá-lo. Nesse sentido, Mindeguía nos chama a atenção para a necessidade que o ser humano tem de criar meios que o faça recordar o passado.

André Bazin, em *Ontologia da imagem fotográfica* (1983), considera que se fizéssemos uma psicanálise das artes plásticas, a prática de embalsamento seria um fato fundamental de sua gênese. Segundo o autor, se refletíssemos sobre a origem da pintura e da escultura, descobriríamos o “complexo da múmia”, sobre o qual explica:

A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. (...) Assim se revela, a partir das suas origens religiosas, a função primordial da estatuária: salvar o ser pela aparência (BAZIN, 1983, p. 121-122).

Philippe Dubois, por sua vez, faz analogia não só entre a mumificação e a fotografia, mas também com o congelamento, mediante o uso de metáforas. Para explicar essa associação entre fenômenos aparentemente muito distintos, o autor explica que o fotógrafo, através do ato fotográfico, ao mesmo tempo em que congela o instante efêmero, que se desfaz em questão de segundos, coloca-o para a eternidade, ao fixar a imagem em um material sensível à luz. De forma semelhante, os egípcios ansiavam pela imortalidade através de técnicas de mumificação, que preservavam seus corpos e evitavam a decomposição completa

pela natureza, determinando, assim, o mesmo efeito do congelamento (DUBOIS, 2012, p. 169).

Ao aludirem à perpetuidade das imagens fotográficas, esses autores, entretanto, não entram no mérito de que elas são feitas de materiais perecíveis e que, um dia, poderão deixar de existir, independentemente da natureza de seus elementos constituintes. Em função disso, é imprescindível, como já mencionado, formar arquivos e preservá-los da melhor maneira possível, uma vez que as fotografias podem se deteriorar até o seu completo desaparecimento.

A fotografia tem sido reconhecida como material de importância indiscutível há quase dois séculos, merecedora de cuidados específicos, tanto na esfera pública, quanto na privada. Já em meados do século XIX, ela tornou-se objeto de coleção por parte de indivíduos, famílias e instituições. As pessoas colecionavam fotografias de paisagens exóticas, pessoas de diferentes etnias, pessoas famosas da época etc. Retratos foram elevados à categoria de itens colecionáveis, principalmente em álbuns familiares, e mesmo as próprias técnicas fotográficas, de diversos processos, se tornavam também tema de coleções fotográficas (HOLLAND, 2015, p. 145; LACERDA, 2008, p. 7).

Ao longo do século XX e até os dias de hoje, no início do século XXI, onde inicialmente se constituía documento secundário em meio a um amontoado de documentos textuais existentes, as instituições responsáveis pelo arquivamento de acervos fotográficos começam a demonstrar preocupação em estabelecer procedimentos específicos para o tratamento dos documentos fotográficos, buscando não apenas conservá-los e preservá-los para a posteridade, mas também divulgá-los e torná-los acessíveis a toda população (FILIPPI *et al.*, 2002; FUNARTE, 1996; MOSCIARO, 2009).

Mas é importante considerar que, para a fotografia ser classificada como documento, ela necessita que seus dados originais constituintes sejam conservados em toda sua extensão. Em um projeto de pesquisa desenvolvido sob o título *Fotografia e Arquivo: Revisão bibliográfica e levantamento de acervos*⁷, os pesquisadores chegaram à conclusão que a fotografia só pode ser considerada como documento “quando conseguimos recuperar todas as informações explícitas e implícitas à imagem e no processo de realização do registro fotográfico” (CARVALHO *et al.*, 2008, p. 6).

⁷ Essa pesquisa foi realizada pelos discentes do curso de graduação em Arquivologia da Universidade Estadual Paulista (UNESP), e coordenada pela docente Telma Campanha de Carvalho Madio. Os acadêmicos abordaram a discussão sobre os documentos fotográficos em ambiente de arquivo, além das discussões sobre a gênese documental e os tratamentos mais recentes desenvolvidos em instituições de arquivo para esse tipo de documento.

Em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, André Rouillé, porém, é categórico ao afirmar que “a fotografia não é um documento (aliás, como qualquer outra imagem), mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias” (ROUILLÉ, 2009, p. 19).

Nessa linha de pensamento sobre a “fotografia-documento”, apontada por Rouillé, invariavelmente entramos na questão do realismo na fotografia, sobre o qual Philippe Dubois disserta em *O ato fotográfico e outros ensaios*. Através da análise dos primórdios da fotografia até os dias de hoje, o autor realiza uma pequena retrospectiva histórica sobre o fenômeno, que se articula em três tempos, com base nos conceitos das teorias de Charles Sanders Peirce, que distingue a noção de *índice* por oposição a *ícone* e *símbolo*⁸.

No tempo em que surgiu, em 1839, a primeira manifestação sobre a fotografia foi que ela seria como espelho do real, um instrumento fiel de reprodução exata da natureza, retratando o mundo como ele realmente é, portanto, nesse momento, a fotografia seria *ícone*. Esse pensamento do mimetismo da fotografia resultou de sua natureza técnica, de seu procedimento mecânico, onde o fotógrafo seria apenas o assistente da câmera fotográfica, que obedeceria exclusivamente às leis da física e da química. Desse modo, sem a mão de um artista, a fotografia estaria encarregada de ter todas as funções sociais e utilitárias até então exercida pelas demais artes visuais pictóricas (DUBOIS, 2012, pp. 27-36).

Baudelaire, em 1859, explica como a fotografia poderia atingir sua função máxima enquanto semelhança do real, deixando a serviço das belas-artes a exclusividade de ser a detentora da criação imaginária humana, fruto do trabalho, do gênio de um artista:

É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que ela acrescente ensinamentos às hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta

⁸ Com base na análise de Philippe Dubois em relação aos três momentos sobre a questão do realismo da fotografia, pode-se caracterizar: 1) a fotografia como espelho do real ou espelho do mundo, no momento em que ela foi considerada como reprodução fiel da natureza, a foto como *ícone*; 2) a fotografia como transformação do real, onde demonstra que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de modificação da realidade, sendo assim, culturalmente codificada, o que a torna *símbolo*, assim como a língua; e por fim, 3) a fotografia caracterizada como traço de um real, quando se considera a foto, em primeiro lugar, *índice*, isto é, ela é considerada resquício de um instante, aqui a fotografia possui caráter indiciário, ou seja, ela é simplesmente um meio de representação, cujo valor decorre de sua contiguidade física com o seu referente (DUBOIS, 2012, p. 25-107).

precisão material, até aí, nada melhor. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, que desgraça a nossa! (BAUDELAIRE, 1859 *apud* ENTLER, 2007).

O segundo momento, que se refere à denúncia do realismo fotográfico, como explica Philippe Dubois, ocorreria já no século XX, quando a fotografia assume a posição de transformação do real. Esse autor irá lembrar vários outros teóricos, como Roland Barthes, Rudolf Arnheim, Pierre Bourdieu, Hubert Damish, Jean-Louis Baudry, dentre outros, que levantaram a questão contra o discurso da mimese e da transparência da fotografia, e ressaltaram que, além de não ser imparcial e inocente, a foto é acima de tudo codificada, sob todos os pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc. De acordo com Dubois, “a caixa preta fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real”, além disso, “sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura” (DUBOIS, 2012, p. 37-45).

Para negar a neutralidade da fotografia, alguns desses autores, citados por Dubois, inclusive utilizaram a própria técnica fotográfica para evidenciar que as imagens originadas pela câmera se diferenciam do mundo real, como proposto por Rudolf Arnheim, citado por Dubois:

[...] em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa e tátil. Como se vê, tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos (ARNHEIM, 1957 *apud* DUBOIS, 2012, p. 38).

Finalmente, há a terceira e última ideia em concordância com a famosa tricotomia peirciana. Recordando. Em um primeiro momento, a fotografia foi classificada como *ícone* (representação por semelhança); em seguida se tornou *símbolo* (representação por convenção geral); e por fim, ela encerra-se sendo *índice*, onde é considerada como traço de um real, ou,

em outras palavras, vestígio de seu referente que ocupou um espaço/tempo no mundo (DUBOIS, 2012, p. 45).

Essa condição indicial da fotografia, que é a mais aceita até os dias de hoje, como nos lembra Philippe Dubois, foi apontada por Peirce já em 1895:

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice] (PEIRCE *apud* DUBOIS, 2012, p. 49).

Para entender esse pensamento, Peirce oferece exemplos de *índices* que remetem ao objeto que está realmente em conexão com ele: a fumaça é *indício* de fogo; o cata-vento *indica* a direção do vento; a sombra é *indício* de uma presença etc. Todos esses sinais têm em comum, conforme Peirce e lembrado por Dubois, o fato “de serem realmente afetados por seu objeto”, de manterem com seu referente uma conexão física. Desse modo, a imagem fotográfica seria uma impressão luminosa, como um traço, fixado num suporte bidimensional, de um referente que ocupa as três dimensões em um momento de sua existência (Peirce *apud* Dubois, 2012, p. 50 e 60).

Nessa perspectiva, é razoável admitir que toda fotografia é um indício de algo que existiu, ou melhor dizendo, como afirma Boris Kossoy, “toda fotografia é um resíduo do passado” (KOSSOY, 2014, p. 49). Além disso, esse autor certifica também que “toda fotografia tem atrás de si uma história” (KOSSOY, 2014, p. 48). Ao olhar para uma fotografia, explica, você é capaz de pensar em três etapas bem determinadas que marcaram a existência daquela imagem. Em primeiro lugar, houve a intenção de registrá-la, seja do fotógrafo, de algum cliente ou uma terceira pessoa; em seguida, há o ato do registro; e por fim, a terceira etapa, os caminhos pelos quais essa fotografia percorreu, o que leva Kossoy à reflexão:

[...] os caminhos percorridos por esta fotografia, as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram. Neste caso seu conteúdo se manteve, nele o tempo parou. As expressões ainda são as mesmas. Apenas o artefato, no seu todo, envelheceu [...] Se por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos

(assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. O artefato fotográfico, através da matéria (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica. (KOSSOY, 2014, p. 49).

O artefato fotográfico, portanto, o *objeto-imagem*, como define Kossoy, possui valor histórico intrínseco, pois é considerado uma fonte histórica, um registro visual que é fonte de conhecimento, tanto para o historiador da fotografia, como para os demais historiadores, cientistas sociais e outros estudiosos. Por isso, Kossoy (2014, p. 46) afirma “a importância da organização de arquivos sistematizados de imagens: iconotecas destinadas a preservar e difundir a memória histórica.” E prossegue: “É em função dessa multiplicação da informação que a fotografia alcança sua função social maior”. Além do mais, uma mesma fotografia pode ser objeto de estudo em áreas distintas do conhecimento, seja nas artes ou nas ciências, e servir convenientemente a diferentes pessoas e de formas variadas (KOSSOY, 2014, p. 46-51).

Posto isto, no próximo capítulo, pretendemos escarafunchar o acervo de Antônio Francisco de Faria, ir ao fundo de seus baús fotográficos e trazer à tona a história da pessoa por trás da câmera que contribuiu para a construção da história visual de sua cidade, São Roque de Minas. Investigaremos como a atividade desse fotógrafo é importante para essa região; como ele lembra, guarda, arquiva o próprio trabalho; quais as principais mudanças na atividade desse profissional nos últimos anos. É importante saber qual a percepção que ele tem das transformações ocorridas na sociedade e na cultura de sua cidade, a importância do rio São Francisco para essas transformações, uma vez que sua nascente histórica encontra-se no entorno da cidade e é considerado um dos principais rios brasileiros. Por fim, como o seu trabalho ajuda a preservar a memória do município e, de certa forma, do estado de Minas Gerais.

CAPÍTULO 2 – O FOTÓGRAFO, A TÉCNICA E O ARQUIVO

O passado é, por definição, um dado que coisa alguma pode modificar. Mas o conhecimento do passado é coisa em progresso, que ininterruptamente se transforma e se aperfeiçoa.

Marc Bloch

Desde a pré-história o ser humano faz imagens de si mesmo e do mundo que o cerca. Assim, pode-se dizer que o surgimento da fotografia é um dos eventos na linha do tempo da história da iconografia humana, em que o ponto inicial estaria representado pelos desenhos e pinturas rupestres.

A variedade de imagens que pode ser produzida pelos fotógrafos resulta também na múltipla significação da fotografia, sendo considerada tanto como um meio de comunicação, um meio que possibilita a memorização, bem como também de expressão artística (GASKELL, 1992, p. 241). O impacto cultural que a fotografia produziu, desde seu surgimento, influenciou (e ainda influencia) o comportamento dos indivíduos, uma vez que se aumenta o desejo de se fazer o registro fotográfico dos acontecimentos importantes da vida das pessoas, devido à sua natureza testemunhal, quer dizer, de sua capacidade de gravar a luz e as sombras do passado e momentos de seus referentes. Segundo André Rouillé, uma das grandes funções da fotografia-documento, a fotografia utilitária, terá sido a de construir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos fotográficos (ROUILLÉ, 2009, p. 98).

Boris Kossoy nos lembra de que “as fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta” e que, enquanto tal, “promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou” (KOSSOY, 2014, p. 36). Por esse motivo, o autor comenta que é necessário empreender uma verdadeira arqueologia do documento fotográfico e desvendar os **três elementos essenciais** para a realização de uma fotografia: o **fotógrafo** (autor do registro, agente e personagem do processo), a **técnica** (materiais fotossensíveis, equipamentos e técnicas empregados para a obtenção do registro, diretamente pela ação da luz) e o **assunto do arquivo** estudado (tema escolhido, o referente, fragmento do mundo exterior). Ao conhecer os detalhes sobre essa tríade, Kossoy assegura:

Detectados a trajetória desses fotógrafos no espaço e no tempo, as tecnologias por eles empregadas e os assuntos registrados, obter-se-á um levantamento que será certamente útil como referência aos historiadores e a outros pesquisadores de diferentes áreas das ciências e das artes; tal levantamento fornecerá subsídios para a determinação das datas aproximadas, local de origem, autoria e pistas para a identificação dos temas registrados nas fotografias do passado que venham a ter em mãos e possibilitará o emprego da iconografia fotográfica como fonte histórica em pesquisas específicas. Por outro lado, os dados coletados trarão novos elementos para a interpretação do fenômeno da expansão deste meio de comunicação e expressão e de suas múltiplas aplicações nos diferentes países (KOSSOY, 2014, p. 65).

Através da metodologia fundamentada nos estudos de Boris Kossoy, pensamos os três elementos responsáveis pela gênese do registro fotográfico: fotógrafo, tecnologia e o assunto das fotos, a fim de buscar informações para a nossa melhor compreensão do passado, em seus múltiplos aspectos, que o fotógrafo investigado nesta atual pesquisa gravou em seus negativos e arquivou em um cômodo de sua casa. Esses dados coletados não são apenas importantes para contar a história de São Roque de Minas e região, mas também dos personagens que ali viveram, além de trazer, ainda, novos elementos para a interpretação do fenômeno da expansão da fotografia no Brasil e de suas múltiplas aplicações no interior do estado de Minas Gerais.

2.1. O fotógrafo – Antônio Francisco de Faria (1948 -)

A história de São Roque não seria a mesma se meu pai não tivesse feito o esforço por resgatá-la. Muita coisa teria se perdido.

Deyse Elaine de Faria, filha de Antônio

Antônio Francisco de Faria é mais conhecido como Antônio do Chico, porque, segundo ele, “o meu pai chamava Chico e minha mãe Chica, então é a família dos Chicos, do Rio São Francisco”. Antônio nasceu no dia 1º de julho de 1948, na zona rural do município de São Roque de Minas, município onde está localizada a nascente histórica do Rio São

Francisco e que fica inserido na região da Serra da Canastra⁹, no estado de Minas Gerais. Conforme o mapa que se segue:

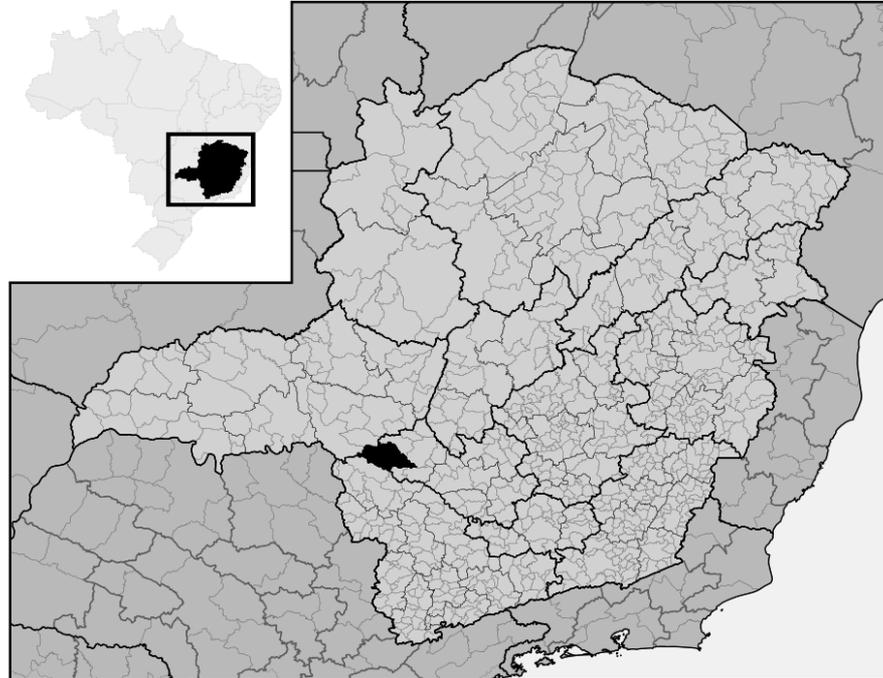


Figura 15: Localização de São Roque de Minas, Minas Gerais, Brasil¹⁰
 Fonte: goo.gl/MPXSFS. Acesso em: 17/02/2017.

Conforme Soares, Bizerril e Santos (2008),

O povoado de São Roque de Minas – antiga Guia Lopes – surgiu, como a maioria dos municípios brasileiros, da fé religiosa de seus habitantes que, em 1762, construíram uma capela em honra a São Roque sob a liderança de Manuel Marques de Carvalho, o fundador da cidade. (...) A criação do distrito efetivou-se em 22 de setembro de 1881. Somente em 17 de dezembro de 1938, pela Lei Estadual nº 148, a então vila de São Roque mudou para a categoria de município, desmembrando-se de Piumhi (SOARES, BIZERRIL & SANTOS, 2008, p. 42).

A região da Serra da Canastra, onde está situada São Roque de Minas, desde os tempos coloniais apresentou relativo crescimento econômico, devido, principalmente, à

⁹ A Serra da Canastra é uma região que abrange 6 municípios no total: São Roque de Minas, Vargem Bonita, Delfinópolis, Sacramento, São João Batista do Glória e Capitólio. Esta região está situada em uma área de transição entre o bioma Cerrado e a Mata Atlântica.

¹⁰ O titular desta obra informa que é concedida permissão para copiar, distribuir e/ou modificar este documento nos termos da licença GNU Free Documentation License, Versão 1.2 ou qualquer versão posterior publicada pela Free Software Foundation. Link da imagem: goo.gl/MPXSFS. Acesso no dia 02 de fevereiro de 2017.

agropecuária e ao garimpo. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a economia da região do centro-oeste mineiro sofreu transformações que marcaram o modo de vida das pessoas que ali se estabeleceram¹¹. Com a decadência do ciclo da mineração, a partir de 1760, houve um intenso movimento migratório para todas as regiões circunvizinhas à região mineradora da capitania de Minas Gerais. Assim, a pecuária extensiva se tornou a principal atividade econômica nas nascentes do São Francisco. Nesse contexto histórico, a agricultura camponesa exerceu uma função estratégica no desenvolvimento agropastoril, com a produção de alimentos de subsistência¹² e a formação de pastagens para criação de gado leiteiro (BARBOSA, 2007; LOURENÇO, 2002; RIBEIRO, 2005).

É, portanto, nesse cenário rural constituído que o investigado desta pesquisa viveu sua infância, e de onde, conseqüentemente, surgiu também sua principal clientela quando se tornou fotógrafo. Ainda criança, filho único, Antônio muda para a casa de seus avós, onde, na realidade, fora criado. Conforme ele mesmo afirma, lá eles o tinham como filho, “e o meu pai e minha mãe, nesse meio tempo, mudou para a cidade”, São Roque de Minas. Na entrevista para esta pesquisa, realizada no dia 22 de maio de 2015, Antônio narra:

E aqui (em São Roque de Minas) ninguém sabia, para todo efeito, que eles tinham filho. Ninguém sabia que eles tinham filho. Era o Chico Miguel e a Chica do Chico. Não sei por que, uma funcionária da Escola Estadual General Carneiro, chama-se Nabir Gonçalves de Carvalho, ela era cantineira, era polivalente, e ela saía pelas casas fazendo as inscrições dos alunos para o primeiro ano de escola. E ela descobriu, não sei por que meios, que o Chico e a Chica tinham um filho. Foram lá, bateu na porta, tinha um filho. Isso era em 57, tava com oito anos e meio. Grandão! Aí fez minha matrícula, sem eu saber, nem nada. E um fato interessante é que eu não conhecia a cidade. Fui criado na roça... igual um bichinho. Corria de medo dos outros. Tinha medo das pessoas. Meu mundinho era aquela casa com aquela horta, onde é que eu brincava, meu corregozinho. Quando falou para eu vim pra cá, eu bati o pé e falei “Não vou!”. Bati o pé, “Não vou!”. E meu tio, que chamava Bilonízio da Costa Faria, conhecido como Finho, e depois Biló, esse tio foi meu pai, acho que meu pai verdadeiro. Ele me absorveu totalmente como filho. Ele não casou, morreu com 74 anos, a família dele foi eu. Fazia tudo para mim, tudo, tudo, tudo...financeiramente, tudo, tudo, tudo pra mim. Aí ele falou: “Você vai, você tem que ir para a escola, você não vai ficar aqui não. Você vai ficar bobo igual nós. Vai para a escola, tem que aprender a ler”. E no dia que era para eu vim com ele...ele vinha a pé...mais de 12 Km de distância. Aí eu corri para não vim. E ele correu atrás. E me apanhou, me pegou, jogou eu nas costas. Eu vim chorando, batendo os pés, meu avô e avó chorando,

¹¹ A história da ocupação territorial da região da Serra da Canastra pelos grupos humanos que ali construíram suas moradas, índios (Cataguazes, que foram exterminados), negros foragidos e refugiados em quilombos, além de bandeirantes e camponeses brancos e mestiços, é marcada pelo enfrentamento através de lutas sangrentas, conforme se lê em: Barbosa (2007); Ferreira (2013); Lourenço (2002); Soares, Bizerril e Santos (2008).

¹² Um alimento de subsistência histórico que se tornou, nas últimas décadas, uma importante fonte de renda para os produtores da Serra da Canastra, junto com o turismo ecológico, é o famoso Queijo Canastra (Barbosa, 2007).

não queria que eu viesse, os tios... tava aquela coisa... Ele me pegou, me trouxe, 12 Km... Ele me carregou 8 Km nas costas. Aí ele foi falando comigo e eu fui aceitando... (ENTREVISTA COM ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, maio de 2015, Anexo II deste estudo).¹³



Figura 16: Retrato 3 x 4 de Bilionízio da Costa Faria (1916 – 1992) feita por Antônio F. Faria, em abril de 1970.
Fonte: Caixa-arquivo 1969 – 1970.

Em 1966, Antônio termina o ginásio e se muda para Belo Horizonte, capital mineira, onde vive durante um ano e meio, entre 1967 e 1968. Mas, segundo ele, não obteve sucesso, decidindo, então, voltar para São Roque, em junho de 1968. Assim que retorna, volta a trabalhar com pintura de letras, ou pintura letrista, fazendo placas, ofício que exercia desde os doze anos de idade. Foi através dessa profissão, desempenhada até o ano de 2013, que ele conseguiu achar meios para comprar sua primeira câmera fotográfica, como nos conta:

Logo que cheguei (junho de 68) eu comecei a fazer umas placas. Aí eu vi que eu gostava disso. Aí fazia placas, ganhava uns trocadinhos aqui, ali. Aí me apareceu um serviço. A primeira vez que ganhei um dinheiro na vida, em Piumhi, cidade vizinha de São Roque de Minas, distante 63 Km. Era o centenário da cidade e lá não tinha pintor letrista. Aí eu fui lá pintar a publicidade dos dois estádios, do Atlético e do América. Fiquei lá dois meses com muita mordomia, pagando hotel, comida para mim, tudo... E me pagaram bem. Mas trabalhei! Lá eu ralei de seis da manhã até oito da noite, até domingo, porque eu tinha prazo para entregar. Quando acabou, peguei um dinheiro bom. Aí com esse dinheiro, eu tinha outra vocação, eu tinha vontade de ter uma máquina fotográfica. Com esse dinheiro comprei uma

¹³ Optamos, na transcrição da entrevista, pela fidelidade à fala do entrevistado, mantendo, portanto, sintática e semanticamente a variante linguística falada por Antônio do Chico.

máquina que chama Flika, fazia negativo 6 x 9 (seis por nove), em filme 120. E com ela... Eu não sabia nada. A primeira foto que eu bati na vida, nessa Flika, foi minha mãe, ela estava de luto, porque a mãe dela tinha morrido, então ela estava de vestido todo preto, ela andando para o lado do lavador de roupa, ela estava lavando roupa lá fora. Quando foi andando, bati uma foto dela andando de costas, a partir da janela da casa. Essa foi a minha primeira foto que eu bati na vida (*Idem ibidem*).

A primeira foto tirada por Antônio, infelizmente, não foi possível encontra-la em seus arquivos, entre os mais de 100 mil negativos, contabilizados por ele mesmo. Contudo, encontramos outra imagem que é muito simbólica, que reproduzimos na próxima página. Trata-se do registro da primeira pedra colocada para sinalizar a nascente histórica¹⁴ do rio São Francisco, a qual fica dentro do Parque Nacional da Serra da Canastra¹⁵ (PNSC). Nessa foto, Antônio pinta as letras que estão na pedra: “Nascente Rio São Francisco”. Essa placa é uma entre milhares feitas por Antônio ao longo de sua vida como pintor letrista, mas, talvez, seja a mais vista (dentre as que fez) por todos aqueles que visitam a famosa nascente histórica de um dos principais rios do Brasil, também conhecido como o Rio da Unidade Nacional, ou Rio da Integração Nacional, Rio Sagrado, Rio dos Currais, Nilo Brasileiro, ou, simplesmente, cantado em prosa e verso, Velho Chico.

¹⁴ Descobriu-se recentemente que a nascente geográfica, ou real, do rio São Francisco está localizada no rio Samburá, no município de Medeiros, nas proximidades com o PNSC. A nascente que está inserida dentro dos limites do Parque passa a ser, portanto, a nascente histórica do rio São Francisco (FERREIRA, 2013; SOARES, BIZERRIL & SANTOS, 2008).

¹⁵ O Parque Nacional da Serra da Canastra foi decretado em 3 de abril de 1972, por meio do Decreto no 70.355, assinado pelo presidente Emílio Médici, em pleno regime militar, onde os proprietários que possuíam terras que estavam inseridas dentro do Parque, por não possuírem voz, tiveram seus direitos violados, não recebendo valores justos. Há inclusive casos de violência na história da implantação do PARNA da Serra da Canastra que pode ser constatado com detalhes a partir da leitura de alguns autores que fizeram pesquisa de campo na região (BARBOSA, 2007, p. 01; FERREIRA, 2013, p. 91; SOARES, BIZERRIL & SANTOS, 2008, p. 53).



Figura 17: Dey da Costa Faria. 1972. Antônio como pintor letrista na nascente do rio São Francisco. Antônio pinta as letras na pedra onde está escrito “Nascente Rio São Francisco”, para sinalizar onde fica a nascente histórica do rio, dentro do Parque Nacional da Serra da Canastra.

Fonte: Acervo Antônio F. Faria. Foto: Dey da Costa Faria. 1972. Tratamento de imagem a partir do negativo original: Filipe Chaves.

A responsável por fazer esse registro de Antônio foi sua então namorada, Dey da Costa Faria (1947-2002), em 1972, que, na ocasião, o acompanhava no recém-fundado Parque Nacional da Serra da Canastra. Nessa época, Antônio já acumulava três profissões: pintor letrista, fotógrafo e funcionário público.

Antônio foi funcionário público¹⁶ da prefeitura de São Roque de Minas durante 46 anos, 07 meses e 03 dias, como ele mesmo calcula. Ele começou a trabalhar sem ônus para o município para ver se tinha aptidão para o serviço. Depois de três meses de experiência, assinou seu contrato como auxiliar do Serviço de Fazenda. Após concurso em 1971, é nomeado para diversos cargos de confiança, até o último dia em que lá trabalhou, em 30 de junho de 2015.

Na prefeitura, após ser concursado, Antônio foi secretário, contador, chefe do escritório de água e luz, chefe do Serviço de Fazenda (28 anos), diretor de Patrimônio e Arquivo. Paralelamente, desempenhou as funções gratificadas de: Secretário da Junta de

¹⁶ Outro trabalho que desempenhou ao longo dos anos foram medições e plantas de terrenos urbanos para legalização, informações gerais às pessoas, devido a experiência de mais de 46 anos como funcionário da prefeitura de São Roque de Minas.

Serviço Militar (11 anos); Chefe da Unidade Municipal de Cadastramento do INCRA (06 anos); Encarregado de Expedição de Carteiras de Trabalho (03 anos) e Secretário da Câmara Municipal (11 anos). Ele observa que, na prefeitura, trabalhou com dez prefeitos em 12 mandatos, porque dois prefeitos ficaram em dois mandatos.

Retomando sobre sua profissão como fotógrafo, na mesma época em que começa a trabalhar como funcionário público, no início de 1969, Antônio do Chico abre seu primeiro estúdio, denominado Fotopinturas AFrancisco, no qual anuncia os serviços de pintura letrista e fotografia. No início, com a fotografia, Antônio enfrenta diversos desafios, mas também recebe auxílio de alguns de seus amigos, como expõe:

[...] Em janeiro de 1969, reunindo poucos recursos adquiri uma velha máquina Yashica Mat B, de meu amigo Zacarias Pereira, o “Pereira”, que além de ser são-roquense, tinha um stúdio e laboratório na vizinha cidade de Bambuí. Em abril do mesmo ano fiz a minha primeira aquisição com pagamento em parcelas, referente a um flash frata 80, junto ao Foto Retes em Belo Horizonte. Comecei a trabalhar, sem nada entender do ramo; apenas muita vontade de vencer. Nos primeiros meses fazia somente fotos externas, devido não possuir flash. Casamentos somente depois da cerimônia, do lado de fora da igreja. A revelação era feita por um outro amigo meu e também fotógrafo, José Firmino Pereira, o velho “Firpe”, na cidade vizinha de Piumhi. O “Pereira” foi o meu maior incentivador e me ensinava nas poucas horas do dia que eu ia até Bambuí, sendo que este foi o meu padrinho na arte (CARTA DE ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, julho de 2014, Anexo I deste estudo).¹⁷

Assim que Antônio instala seu próprio estúdio e laboratório fotográfico, pela compra de equipamentos para revelação em uma empresa de São Paulo, através de reembolso postal, as pessoas de São Roque de Minas e região começam a procurá-lo para fazer retratos para documentos. Logo começam também a surgir outros pedidos, como casamentos, fotografia de estúdio e diversos outros assuntos, o que o leva a empreender cada vez mais no ramo, comprando novos flashes, novas câmeras, e melhorando, assim, o seu empreendimento, como descreve:

Foi sempre aprimorando: estúdio, cortinado, fundo infinito. Eu fui investindo nisso daí. Aí as baterias (para flash) que então era de solução (líquida e manchava a roupa), já veio as baterias secas. Aí você podia colocar elas no bolso, carregar, era uma facilidade. E eu fui subindo. (...) É... Eu fui um fotógrafo polivalente. Fotografava de mães grávidas até um velho morto no caixão... Na urna. Me chamavam para tirar retrato de gente morta.

¹⁷ Na transcrição da “Carta” optamos, também, pela fidelidade à grafia do “pesquisado”, mantendo, portanto, ortográfica e gramaticalmente a carta escrita por Antônio do Chico.

Era assim, a pessoa não tirava retrato em vida, depois que morria tirava (ENTREVISTA COM ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, maio de 2015, Anexo II deste estudo).

Um fato curioso que aconteceu nesta pesquisa, foi que, em uma dessas conversas corriqueiras do dia a dia, Antônio lembra a este pesquisador um caso interessante, quando adquiriu um de seus flashes no início de sua carreira e bateu sua primeira foto com o equipamento, um retrato do milagreiro Joaquim Marcolino. Como estávamos em um momento descontraído, sem que o gravador estivesse ligado e nenhuma caderneta por perto para anotação, pergunto a ele se poderia escrever sobre aquele episódio, para que não precisasse repetir, o que fez com muita benevolência e reproduzo na próxima página:



Figura 18: Joaquim Marcolino, o milagreiro.
Fonte: Acervo Antônio F. Faria, 1972.



JOAQUIM MARCOLINO

“Um milagreiro em vida,
um santo depois da morte”.

Nasceu deficiente e assim viveu até o último instante de sua vida em São Roque de Minas.

De família muito pobre e humilde, só usava como vestimenta uma camisa. Durante toda a vida, deitado em um “catre” de madeira, sem colchão e travesseiro e sem nenhuma roupa de cama

complementar (lençol, colchas etc). Fazia todas necessidades neste local. Quando alguém chegava perto dele, com dificuldade abria os olhos usando para isto os dedos das mãos. Se levava como presente uma camisa ele ria satisfeito.

Era um milagreiro, pois as pessoas, da zona rural e urbana faziam “promessas” para diversos fins como por exemplo, uma doença em família, fazer uma cirurgia sem problemas, não morrer por ser ofendido (picado) de cobras, a cura do rebanho, para um negócio “dar certo”, para o filho “passar” de ano e assim sucessivamente. Levavam frangos, carnes suínas, pratos feitos de refeições e muito mais. Na casa de Marcolino, antes localizada no final da Rua Marechal Floriano Peixoto e finalmente num beco onde hoje localiza parte da Rua João Salustiano de Oliveira, cuidava do milagreiro a dona Degená. Chegando as oferendas do povo, se fosse prato feito ela transferia o alimento para um prato dela e devolvia o prato original ao ofertante. Frangos, galinhas, queijos, rapaduras e muita comida sempre ao dispor do milagreiro.

Este narrador também teve muitos favores Divinos através do Joaquim Marcolino. Em 1972, nos anos iniciantes de sua carreira como fotógrafo, fez uma promessa: iria adquirir um novo flash Frata 140, equipado com bateria (de solução), com 3 diferentes intensidades de luz e muito rápido entre um e outro disparo; pediu a iluminação do milagreiro para que aprendesse manejar o novo flash. O primeiro disparo seria uma foto dele. Foi a Belo Horizonte e adquiriu o flash na loja do Foto Retes (rua São Paulo 318 – Centro). Chegando a São Roque de Minas, foi juntamente com o inesquecível tio/pai, Bilonízio, à casa do Marcolino, devidamente equipado com o novo “resplendor” “relampião”, assim alcunhado pelo povo e sua máquina Yashica MAT 6x6 EM, usando filme P&B Fuji 120. Lá chegando ajeitou tudo e ao aproximar do milagreiro disparou pela primeira vez o flash, obtendo a fotografia que ilustra este texto.

Sem dúvida alguma era um homem de Deus, que veio ao mundo para ajudar as pessoas, embora toda sua vida deitado naquele local sem nenhum conforto, aliás, ele detestava conforto e jogava tudo no chão. Só gostava de camisa.

Morreu de morte natural com aproximadamente 90 anos; está enterrado no Cemitério Municipal da Colina, em São Roque de Minas e seu espírito continua fazendo milagres até hoje e continuará assim para sempre.

Antônio do Chico – Fotógrafo e Historiador.
DEZEMBRO/2016

Figura 19: Texto de Antônio F. Faria sobre a primeira foto que fez com seu flash Frata 140. Retrato do milagreiro Joaquim Marcolino. Ano 1972.

Fonte: Acervo Antônio F. Faria.

Esse acontecimento reflete a religiosidade de Antônio, que sempre foi devoto da fé católica e constantemente vai à igreja aos domingos. É possível perceber essa devoção também em todo o seu arquivo, já que, ao longo de sua carreira como fotógrafo, registrou as festas populares da cidade, como a Festa de São Roque (o padroeiro da cidade), que ocorre em agosto; Folia de Reis e Congado. Além desses assuntos, fotografou também muitos casamentos, 3x4, estúdio, carnavais, pedidos diversos da prefeitura e da polícia de São Roque de Minas. Iremos tratar sobre esse tema no terceiro tópico deste capítulo, onde falaremos especificamente sobre os assuntos de seu arquivo.

Além de suas profissões como fotógrafo, funcionário público e pintor letrista, Antônio também praticava um *hobbie*, exercido durante toda sua vida: o de colecionador de fotografias antigas de São Roque de Minas e região, feitas por outros fotógrafos, em sua maioria, desconhecidos. Ele comenta que quando alguém chegava a seu estúdio para reproduzir uma imagem antiga, ele procurava saber quem eram aquelas pessoas na fotografia e fazia a cópia, mesmo sem a permissão dos clientes. Hoje, diz que as pessoas até o agradecem por ter feito isso, pois já haviam perdido a imagem. Dessa forma, Antônio juntou mais de 4 mil fotografias reproduzidas. Grande parte dessas fotografias contribui para contar a história de São Roque de Minas e da Serra da Canastra, sendo fontes históricas para diversos pesquisadores, de diferentes áreas, que o procuram frequentemente.





Figura 20: Reproduções de páginas do livro *Um lugar chamado Canastra*, como exemplo de obras que utilizaram imagens do arquivo de Antônio F. Faria para ilustração. O destaque em vermelho lê-se: Reproduzido por Antônio F. Faria.

Fonte: SOARES, BIZERRIL & SANTOS, 2008, pp. 39, 41 e 44.

A próxima imagem é um exemplo no qual Antônio do Chico conseguiu identificar todas as pessoas que estão na fotografia, através da ajuda de antigos moradores de São Roque de Minas. Trata-se da família do Capitão Narciso Gonçalves Ferreira, que recebeu Carta Patente do Presidente da Província de Minas Geraes (*sic.*), Doutor Antônio Gonçalves Chaves, em 1884. Carta cuja cópia também faz parte de seu acervo.



Figura 21: Família do Capitão Narciso Gonçalves Ferreira. Fotógrafo desconhecido. Ano: 1915.

Edição de imagem: Antônio Francisco de Faria.

Fonte: Acervo de Antônio Francisco de Faria.

Antônio sempre se interessou pela história de sua região e das pessoas que ali viveram. Desde quando se tornou fotógrafo, até hoje, ele arquiva imagens de sua terra natal e procura saber os detalhes por trás daquelas imagens. É um verdadeiro arqueólogo de fotografias e das narrativas de São Roque de Minas. Em consequência disso, Antônio se autodeclara, além de fotógrafo, também historiador. Nada mais adequado, portanto, relembando o conceito de Pierre Nora, do que afirmar que Antônio do Chico faz de si mesmo um “homem-memória”. E que todo seu arquivo, tanto de fotos feitas por ele próprio e daquelas feitas por desconhecidos, são “memórias subterrâneas”, que têm um valor histórico intrínseco e merecem ser resgatadas. Algumas dessas histórias, resgataremos no terceiro tópico, intitulado “O Arquivo”.

O estúdio fotográfico de Antônio F. Faria foi ativo no período de janeiro 1969 a 30 de dezembro de 2005, “37 anos gravando os momentos da vida são-roquense”, conta orgulhosamente. Ao longo desses anos, o empreendimento de Antônio possuiu diferentes nomes, como indicado na tabela abaixo:

Os nomes das empresas (Pintor letrista e foto):	
01-01-1960 a 05-01-1969	Pinturas AFRANCISCO
06-01-1969 a 01-05-1972	Fotopinturas AFRANCISCO
02-05-1972 a 31-12-1988	Stúdio A
01-01-1988 a 31-12-2005	Stúdio Art

Nesta próxima foto reproduzida, observamos o primeiro estúdio fotográfico de Antônio e os serviços que oferecia pintados no muro:



Figura 22: Primeiro estúdio fotográfico de Antônio Francisco de Faria. Fotografia tirada por ele mesmo, em agosto de 1971.

Fonte: Acervo Antônio F. Faria.

Tratamento de imagem a partir do negativo original: Filipe Chaves.

No muro da foto do estúdio de Antônio é possível ler:

GRAVE OS BONS MOMENTOS DE SUA VIDA... NOS ESTÚDIOS FOTOGRÁFICO DE
FOTOPINTURAS AFrancisco

Reportagens Fotográfica – Fotos Artísticas e para Documentos – Serviços a côres – Monóculos –
Pôsteres – Reproduções Fotográficas – serv. de revelação para amadores.

PLACAS – LETREIROS – PINTURAS ARTISTICAS E PUBLICITÁRIAS EM GERAL

ATENDEMOS A DOMÍLIO

RUA MARECHAL DEODORO DA FONSECA 87 – F

FOTOPINTURAS AFrancisco – Arte & Presteza Absoluta

Nas próximas fotos, podemos ver, além da fachada do estúdio, o seu interior, feitas em janeiro de 1984, quando se chamava Stúdio A:



Figura 23: Fotos do estúdio de Antônio F. Faria nos anos 1971 e 1984. Da esquerda para a direita: Fachada; Mostuário, Interior do Stúdio A; Mostuário.

Fonte: Acervo Antônio F. Faria.

Tratamento de imagem a partir dos negativos originais: Filipe Chaves

Antônio era um fotógrafo versátil, fotografava tudo que surgisse, mas tinha apreço mesmo era pela fotografia de reportagem, como explica:

Então, eu era um fotógrafo de tudo. Agora, a minha, a minha opção como fotógrafo, sempre foi e é até hoje, eu gosto da fotografia... De repórter. Eu nasci para ser um repórter fotográfico. Nunca gostei de foto-documento, nunca gostei de foto de estúdio, eu gosto de reportagem. Porque eu gosto é de ação. Meu maior triunfo é quando eu encontro uma autoridade e quando, exatamente, um pega na mão do outro e olha olho no olho, e eu cliquei a foto. Aí é meu triunfo. Nunca repeti. Outra coisa, nunca mandei repetir foto. Olha que aqui já veio autoridade. Fernando Henrique Cardoso já veio cá duas vezes, eu fiz a cobertura da viagem dele no Parque (Nacional da Serra da Canastra). Até o Lula veio cá, quando ele perdeu as campanhas. [...] Depois vem casamento. Porque casamento também é uma reportagem,

porque eu tenho que... O noivo, a noiva, eles não vão parar e olhar para eu fotografar. E eu até falava: “Não olhem em mim!”. Porque, muitas vezes, esse pessoal mais humilde, enquanto não vinha a noiva, ficavam me seguindo com o olho. E na hora eu não podia falar nada. Eu falava: “Olha, vou te falar uma coisa, eu vou fotografar, mas eu não existo, esquece que eu tô lá”. Tinha vez que a noiva, o noivo ficavam me olhando o tempo todo. E o padre rezando e eles olhando em mim. Eles achavam que aquilo era o certo. Aí eu passei a consertar isso: “Esquece que eu estou lá! Esquece o fotógrafo! Só que não corra, não vai exagerar, vai cumprimentar, o noivo vai receber a noiva, dar um beijo na testa, não vai sair rápido não, capricha um pouquinho”. Tinha uns lá que demoravam demais, tinha que ficar assim: “Tá pronto!”. Eles ficavam beijando, aí eu falava assim: “Pode parar.” (Risos) (ENTREVISTA COM ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, maio de 2015, Anexo II deste estudo).

Em relação à sua vida pessoal, Antônio e Dey se casaram em maio de 1974, e tiveram duas filhas, Andrezza Cristina Faria, nascida em julho de 1978, e Deyse Elaine de Faria, nascida em outubro de 1980. Antônio descreve Dey, sua mulher, com muito carinho e a considerou sempre como sua “mão direita do estúdio fotográfico.” Desde quando se uniram, ela sempre o ajudou no empreendimento, exercendo as funções de relações públicas, gerente financeira, contratos de serviços. Andrezza e Deyse, quando mais velhas, também contribuíram com a atividade profissional da família. Além de fotografia, o estúdio também oferecia o serviço de vídeo nos últimos 14 anos de funcionamento. Enquanto Antônio fazia as fotos dos eventos, principalmente casamentos, Andrezza era ajudante na parte de iluminação de vídeo e Deyse era cinegrafista e editora de vídeo. Infelizmente, Dey faleceu no dia 15 de agosto de 2002, três anos antes de Antônio fechar definitivamente as portas de seu estúdio. Após o encerramento das atividades do Stúdio Art, em dezembro de 2005, ambas as filhas abandonaram o trabalho na área de imagens. Atualmente, Andrezza é formada em Direito e mora em Belo Horizonte, e Deyse se formou em Enfermagem na cidade de Franca, São Paulo e, a partir de janeiro de 2013, assume a Secretaria Municipal de Saúde de São Roque de Minas, cargo que ocupa até hoje.

Segundo Antônio do Chico, o evento que mais lhe deu retorno financeiramente foi casamento, seguido por retrato 3x4 para documento. Ele diz que fazia mais fotos 3x4, porém, o lucro com casamento era maior e era o que possibilitava investir em novos equipamentos para o estúdio e para o laboratório fotográfico.

Antônio nos explica a razão que o levou a fechar o Stúdio Art e o que pretende fazer com todo seu arquivo:

Nos anos 2004 a 2005 com a entrada do sistema digital, a barreira a vencer não justificava o investimento. Todo o meu equipamento (máquinas, laboratório) não servia mais. Teria que adquirir equipamentos, cujo valor era muito alto e a demanda na cidade não cobria o custo; foi quando, pela primeira vez pensei em encerrar as atividades. O meu stúdio, denominado “Stúdio Art” foi ativo no período de 1969 a 30 de dezembro de 2005 – 37 anos gravando os momentos da vida são-roquense. Todo equipamento do Stúdio Art (máquinas, flashes, laboratório) bem como todo seu acervo de negativos serão doados à Casa da Cultura de São Roque de Minas, quando a mesma for instalada (CARTA DE ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, julho de 2014, Anexo I deste estudo).

Além de expor essa vontade no final de sua carta, endereçada aos autores da ideia inicial desse projeto, em meados de 2014, Antônio também expressou esse desejo novamente na entrevista sobre sua história de vida, quando mostra o seu sonho de ver fundada, em São Roque de Minas, a Casa da Cultura. E garante:

E eu pretendo doar todo esse acervo de negativos, todos os meus equipamentos que está guardado aqui em outro local, minhas fotos antigas (de outros fotógrafos) que está em torno de 4 ou 5 mil. Vou doar tudo isso para a Casa da Cultura. Porque estou passando aqui, então não vou deixar isso pra mim, né?! Mas está difícil de vender isso aí, porque gasta dinheiro e eu preciso de órgãos públicos, né?! Mas tá difícil! (ENTREVISTA COM ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, maio de 2015, Anexo II deste estudo).

Enfim, conforme Boris Kossoy (2014, p. 41), como já referido, quando aponta para a necessidade de pensarmos a tríade sujeito (fotógrafo), técnica (equipamento) e assunto (a história do tema abordado), através deste atual tópico, julgamos ter concretizado o que nos sugeria o autor a pensar sobre o fotógrafo. Recordando, Kossoy propõe que o pesquisador deve procurar informações sobre a atuação profissional do fotógrafo, qual a sua clientela, a classe social a que pertencia, os seus gostos e os preços cobrados. Ainda, o autor lembra que se devem levar em conta os filtros culturais e ideológicos de classe do fotógrafo e de sua época, pois “qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo” (KOSSOY, 2014, p. 54). Outra variável diria respeito aos equipamentos e às técnicas empregadas: o tipo de câmera, o tipo de negativo, lentes, a forma de revelação, os formatos das fotografias etc. Questões que pretendemos responder no próximo tópico.

Abaixo, dois momentos recentes de Antônio. Na primeira foto, ele indica uma fotografia de um time de futebol, feita por ele mesmo, na década de 80, e que se encontra em

uma parede de uma oficina em São Roque. Na segunda imagem, Antônio fotografa com câmera digital a procissão nas comemorações do aniversário da cidade, pelas ruas de São Roque de Minas. Na foto mais abaixo, a câmera analógica de negativo de médio formato, que Antônio utilizou durante sua vida profissional:



Figura 24: Acima – Antônio F. Faria; abaixo: câmera utilizada por Antônio durante sua vida profissional, da linha Yashica Mat.
Fonte: Acervo pessoal do autor.
Fotos: Filipe Chaves, 2016.

2.2. A técnica

Antônio Francisco de Faria adquiriu sua primeira câmera, Flika, em 1968. Mas, desde que se tornou profissional, em 1969, sempre utilizou câmeras da linha Yashica Mat e flashes sempre da linha Frata.

A câmera Yashica Mat EM¹⁸ Twin Lens Reflex Camera, 80mm, f3.5, é uma câmera japonesa de médio formato e utiliza filmes 120, cujos negativos possuem o tamanho 6 x 6 cm, e são de excelente qualidade. Essa câmera é chamada de Bi-Reflex ou TLR, que significa *Twin Lens Reflex*, isto é, lentes reflexivas gêmeas, as quais trabalham com duas objetivas, sendo a superior para refletir a imagem mirada num vidro fosco, com o objetivo de enquadramento, e a inferior para captação da imagem. A câmera mais famosa com esse formato é a alemã Rolleiflex, cujo nome é mais comumente usado para se referir à linha principal desse tipo de câmera.

Enquanto uma objetiva normal¹⁹ para o formato 35 mm, ou pequeno formato, é considerada a lente com distância focal 50 mm, já com o formato 6 x 6 cm, as lentes normais são aquelas cuja distância focal é de 75 ou 80 mm. Portanto, uma objetiva de 50 mm no médio formato seria uma grande-angular. Como Antônio quase sempre fotografou com uma lente com distância focal de 80 mm, que é a lente acoplada às câmeras da linha Yashica Mat, isso significa que ele fotografava com uma lente que possui a perspectiva mais próxima ao olho humano. Como ele mesmo ensina:

Vale dizer que as câmaras Yashicas era de lentes fixas e sem nenhum recurso de zoom, o que me obrigava a aproximar demais do alvo a ser fotografado e muitas vezes não conseguia esta aproximação (CARTA DE ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, julho de 2014, Anexo I deste estudo).

Em relação ao tipo de filme que utilizava, podemos propor uma divisão do trabalho de Antônio em dois períodos: um em que ele fotografou majoritariamente com filmes P&B, entre janeiro de 1969 e dezembro de 1984; e outro, em que fotografou com filmes coloridos, que se estende entre janeiro de 1985 e dezembro de 2005, quando encerrou suas atividades. O principal filme fotográfico utilizado por Antônio, durante sua fase P&B, foi o filme Neopan SS Fuji Safety, da Fujifilm. Enquanto que principal filme durante a fase colorida foi o Fujicolor Super HR 100. Raramente fotografava com filme 35 mm; o porquê ele explica:

[...] sempre trabalhei com 6 x 6, porque eu achava o 135 pequeno demais e a ampliação do 6 x 6 é outra qualidade. Quando você põe um 135 e faz um 50x60 (tamanho da foto), vem a granulação da foto. Tem que ter uma revelação muito especializada. A gente não tinha condições de fazer isso,

¹⁸ Manual de instrução da câmera Yashica Mat, linha EM através do link: <http://migre.me/w2S9A>. Acesso no dia 12 de fevereiro de 2017.

¹⁹ Esta classificação diz respeito ao ângulo de abrangência da objetiva, ou, em outras palavras, quanto de imagem ela capta em relação à objetiva normal, que é a de perspectiva mais próxima ao olho humano (FOLTS et al, 2011, p. 192).

porque a gente trabalhava comercialmente. Agora já o 6 x 6, o 120, é um filme que aceita grandes ampliações. Então é assim ó... Eu fui macaco de fotografia do filme 120. Interessante também. Uma publicidade pra Fuji. Se eles quiserem me dar um prêmio (risos). Trabalhei os 37 anos com o filme Fuji, tanto preto & branco, como colorido. E pra Kodak, trabalhei também 37 anos com o papel Kodak. (...) Eu cheguei a usar (o papel da Fuji). Pensei assim: “Vou trabalhar tudo com uma linha só” (ENTREVISTA COM ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, maio de 2015, Anexo II deste estudo).

Antônio conta que durante o ano de 1985, que considera a fase de transição do P&B para o colorido, ele fotografou um tempo com filme P&B e outro com filme colorido, pois as pessoas ainda não estavam acostumadas com filme colorido. Elas diziam, segundo ele: “Mas 3 x 4 colorido? 3 x 4 é preto e branco!”. Até que, aos poucos, foram assimilando e, já no ano de 1986, havia abandonado de vez o filme P&B, passando a fotografar apenas em cores.

No princípio de sua carreira, Antônio enviava filmes para revelar em Piumhi e outras cidades próximas a São Roque de Minas, tendo enviado, inclusive filmes para revelação em Belo Horizonte e São Paulo. Segundo ele, dependia de muitas pessoas para fazer o serviço e as fotos demoravam a retornar. Em meados de 1969, decide adquirir partes de um laboratório do foto de seu amigo João Lilica e de outro fotógrafo, da cidade de Pimenta-MG, começando, assim, a revelar por conta própria, mas apenas filmes em P&B. Isso, segundo ele, sem nenhum conhecimento técnico. Antônio narra que aprendeu muito com seus amigos fotógrafos de cidades vizinhas, comprou livros sobre o assunto e, após várias leituras e conversas, aprendeu a respeito de tipos de filmes, produtos químicos bem como as diferentes situações de fotos, tais como casamentos, estúdio, fotorreportagens e outros. Assim, entre 1969 e 1984, Antônio do Chico revelou sempre fotos em P&B, até que decide migrar para a fotografia colorida, processo este que foi muito complexo e custoso, como podemos perceber através de seu relato:

Em abril de 1986, influenciado pelo meu amigo “Pereira”, e juntamente com ele fui a São Paulo onde adquirei um laboratório para revelação a cores, semiautomático, da empresa Colorkit. Após dois meses, chegou o laboratório, trazido pelo meu sobrinho e queijeiro “Nêgo”; tudo desmontado e sem “nenhum” livreto de instrução; desabei novamente, pois jamais tinha conhecimento do sistema a cores. Mais uma vez o desafio se fez presente. Fui montando o quebra-cabeça, inclusive com redes de água e esgoto necessárias ao equipamento; graças a Deus mais uma vez; tudo deu certo. Quando fui “estrear” o equipamento, deparei com um desafio muito maior que os anteriores; primeiro dentro de uma câmara totalmente escura (o sistema preto e branco utilizava luz vermelha); segundo o controle de filtros do ampliador – Yellow-Magenta-Ciano; o tempo de exposição no

timer; tempo de revelação no timer (as processadoras eram dotadas de temperatura e agitação automáticas); não deu certo, nada conferia, as fotos saíam negras, vestidos de noivas (brancos) saíam azulados, amarelados; desabei novamente; fui a Bambuí e trouxe o “Pereira” para me ajudar; ele veio com a mais boa vontade, mas quando aqui chegou e foi me ancorar disse que não tinha conhecimento daquele tipo de equipamento. Desabei novamente. Rezei e minha fé em Deus me fortaleceu e parti para experiências e após perder centenas de fotos consegui chegar à operação correta de revelação; no caso a cores recebeu um nome moderno de “processamento a cores” (CARTA DE ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, julho de 2014, Anexo I deste estudo).

Fato interessante é que o equipamento de revelação em cores de Antônio foi o primeiro da região. Conta com orgulho que “pegava serviço até em Piumhi, de empresa exportadora de café”. Fazia pôsteres, ampliações²⁰ de 3x4 até 50x60 (cm). Cidades vizinhas, muito maiores do que São Roque de Minas, ainda não tinha equipamento em cores, explica. Mas seja com a fotografia P&B ou colorida, Antônio sempre foi muito cuidadoso com os processos fotográficos, como revela:

Sempre tive um norteador na profissão: trabalhar com materiais de primeira linha e capricho nas revelações, principalmente na lavagem das fotos após a revelação e fixação, para não deixar vestígios químicos que futuramente poderiam estragar as fotos. Até hoje todos os serviços que fiz estão novos como no início, razão de muitas pessoas me mostrarem seus álbuns ou fotos e me dizer que as fotos estão perfeitas e sem “amarelamento ou manchas”. Isto para mim é gratificante (CARTA DE ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, julho de 2014, Anexo I deste estudo).

Passemos ao próximo tópico, em que se pretende descrever como Antônio do Chico arquivou todos seus negativos em um cômodo de sua casa.

2.3. O arquivo

No primeiro ano de atividade, em 1969, Antônio do Chico sentiu que deveria elaborar uma maneira de guardar aquela quantidade de negativos que já estavam surgindo através dos serviços que prestava, como justifica:

²⁰ No ANEXO III desta dissertação pode-se conferir com mais detalhes os tamanhos das fotos e os preços cobrados pelo Stúdio Art.

Eu, toda a vida, desde que comecei a entender por gente, fui uma pessoa muito organizada... E sou até hoje. Inclusive essa organização que eu tenho, ela me prejudica. Ela me deprime. Eu sempre estou corrigindo coisas. Eu faço um arquivo, eu sempre estou procurando melhorar aquele arquivo. Então eu sou uma pessoa em constante evolução do sistema arquivo. Só que eu não faço nada pra mim, eu faço para ficar para os outros. Eu não sou uma pessoa detentora de poder. Eu... Eu tô aqui de passagem, outros virão, outros foram. Eu tô aqui hoje. Amanhã não é mais. Então... E nem pretendo ficar aqui pra sempre, né?! (Risos). Então, o que acontece? Terminou o mês de janeiro de 69, eu pensei: “Como que eu vou fazer com esses negativos? O que eu vou fazer com isso?” Aí já comecei a arquivar. Aproveitava as caixas (caixas de papel fotográfico Kodak) que vinham com o papel. Dividia ela em três partes (ENTREVISTA COM ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, maio de 2015, Anexo II deste estudo).

Desde o princípio de sua carreira, então, Antônio já utilizava a própria caixinha em que vinham os papéis fotográficos Kodak para poder arquivar os negativos. Logo, a forma de acondicionamento dos negativos sempre foi em caixas individuais. Na fase P&B, entre janeiro de 1969 e dezembro de 1984, ele utilizou caixas de papel fotográfico P&B, cujo tamanho é 18 x 24 cm, separada em duas seções, com régua de madeira, que era colada na caixa; já na fase colorida, entre janeiro de 1985 e dezembro de 2005, utilizava as caixas de papel fotográfico colorido Kodak, tamanhos 20 x 25 cm, com 3 seções separadas por duas régua de madeira. Nos primeiros meses, não separou um negativo do outro e percebeu que eles estavam grudando. Assim, pensou em cortar papel sulfite, com gramatura de 75g/m², do tamanho das tiras de negativo, para separar cada um. Ele fez isso até o fim de suas atividades.



Figura 25: Durante a fase P&B, as caixas de papel fotográfico Kodak que foram utilizadas para arquivar os negativos eram do tamanho 18 x 24 cm.

Fotos: Filipe Chaves.



Figura 26: Enquanto na fase P&B dividia-se a caixinha em duas partes, na fase colorida, onde o papel Kodak vinha em caixas de 20 x 25 cm, era possível dividi-las em três partes.

Fotos: Filipe Chaves.



Figura 27: Caixa de papel fotográfico Kodak contendo negativos do arquivo de Antônio do Chico. Mesmo tendo fotografado durante o período entre 1969 e 1984 majoritariamente com filme P&B, Antônio também fotografou com filme colorido nessa época, e revelando as fotos em outras cidades.

Foto: Filipe Chaves.



Figura 28: Devido ao fato de ter guardado os negativos P&B e coloridos em caixas diferentes, é possível sugerir de qual fase se trata, apenas analisando o tamanho da caixinha em questão. Quando havia negativos P&B e colorido em uma mesma seção, ele indicava como entre janeiro a março de 1985.

Foto: Filipe Chaves.

O acervo de Antônio do Chico está localizado em uma estrutura de alvenaria, que fica nos fundos de sua casa, em São Roque de Minas. O cômodo possui as seguintes medidas: Comprimento: 6,80 m; Largura: 2,50 m e Altura: 3,0 metros, sendo, portanto, 17,0 m² de área. É coberto por laje e há uma porta e duas janelas de aço e vidros. O piso é cerâmico e o teto e as paredes possuem reboco e pintura. Há um ventilador de teto. Iluminação: duas lâmpadas fluorescentes de 40 watts cada uma. Estante de aço, com 6 bandejas (altura: 2,00 m, largura: 0,90 cm e profundidade: 0,30 cm). O arquivo de negativos ocupa 3 estantes de aço, com um total de 15 bandejas utilizadas. Dentro do espaço não bate sol, nem há muita umidade, mas é necessário fazer estudos mais detalhados sobre as condições ambientais do lugar para saber por quanto tempo mais os negativos resistem àquelas condições.



Figura 29: Arquivo de Antônio Francisco de Faria.
Foto: Filipe Chaves. 2016.

Verificou-se também que, além de seus negativos terem sido arquivados em caixas-arquivo de forma sistemática, cada arquivo foi lançado em pasta-chave, mencionando nomes em ordem alfabética e por assuntos: “Casamentos”, “Stúdio”, “Fotocópias e Reproduções”, “3x4” e “Diversos”, acondicionados em um local próprio e seguro, segundo o próprio fotógrafo.



Figura 30: Pastas-arquivo. Acima, da esquerda para a direita: 1. Todas as pastas-arquivo juntas; 2. Pasta-arquivo única dos anos 1969-1970-1971 (a partir de 1972, cada pasta-arquivo referia-se a um ano, até o último ano, de 2005); Abaixo, da esquerda para a direita: 3. Pasta-arquivo de 1985; 4. Detalhe da pasta-arquivo de 1985, informando que, entre janeiro e março, Antônio ainda fotografou com filme P&B. Fotos: Filipe Chaves.

Nos três primeiros anos de atividade, no entanto, Antônio não tinha decidido muito bem como iria arquivar seus negativos, assim, entre 1969 e 1970 ele depositou os negativos nas mesmas caixas-arquivo, apenas com as categorias “Casamentos”, “Diversos” e “3x4” separados, conseqüentemente, as pastas-arquivo também refletiram esse arranjo, como indicado nas figuras abaixo:



Figura 31: No início, Antônio não sabia muito bem como arquivaria seus negativos. Assim, fotos de anos diferentes estão em uma mesma caixa (foto à esq.). A partir de janeiro de 1971, até o final de suas atividades, guarda os negativos das cinco categorias criadas em uma mesma caixa, mas separadas por mês e ano, o que facilita encontrá-los (foto à dir.). Fotos: Filipe Chaves

Sobre as categorias “Casamentos”, “Stúdio”, “Fotocópias e Reproduções”, “3x4” e “Diversos”, Antônio F. Faria explica:

[...] eu dividia por assunto. O primeiro era casamento. Como se diz, era o carro-chefe. Era o que dava mais dinheiro. Embora a fotografia 3x4 era a que mais dava dinheiro em proporção, mas o casamento dava um dinheiro reunido. É onde que você dava conta de comprar equipamento. (...) Depois vinha “Diversos”. O que é “Diversos”? É aquilo tirado na rua, reportagem. Depois vem “Fotocópias e Reproduções”. Onde é que eu fotografava as fotos antigas, que até hoje eu tô usando no “Face” (Antônio tem o costume de postar fotos antigas de São Roque de Minas e seus moradores, feitas por fotógrafos anônimos, em seu perfil no Facebook). Fotografava as fotos. Engraçado que para fotografar, a lente da máquina não tinha condição de fotografar a distâncias curtas, aí eu pegava uma lente usada de óculos, aquelas lentes fundo de garrafa, daqueles caboclos de 70 anos, aqueles míopes, e segurava a lente na frente da lente da câmera, segurando ela e fotografava. Como a câmera Yashica são duas lentes, uma para o visor e outra para a foto, eu colocava a lente (do óculos) no visor, focalizava a imagem, passava a lente pra baixo e clicava. (...) depois das Fotocópias vem “Stúdio”. O quê que é o Stúdio? É a foto que eu fazia no estúdio. O “Diversos” é tudo que é fora do estúdio. Se eu fizesse uma foto aqui dentro da loja de foto, era estúdio. De fora, saiu fora. E depois fechava com “3x4”. Pensando que tudo isso aqui, está o nome certinho e em ordem alfabética (ENTREVISTA COM ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA, maio de 2015, Anexo II deste estudo).

Exemplo de uma página da pasta-arquivo dos anos de 1969-1970-1971, quando Antônio ainda não havia estabelecido as cinco categorias para caracterizar seus serviços;

N E S: CAIXAS NUMÉRICAS		A N O: 1969 - 1970	
N O M E		N O M E	
<u>01 (HUM)</u>		<u>04 (QUATRO)</u>	
Bethe Quitera		Matadouro	
Dia das Mães - 1970		Posto Esso - Lauro	
Formaturas - escola/ginásio 1969		Serradão - cachoeira	
Festa da Rainha do Queijo		Vistas diversas	
março/70 - ginásio		Vila Vicentina	
Festa da Rainha dos Estudantes		Vistas div. S.Roque - VB - Piumhi	
GLC - 1969 - Silvana		Vistas aérea de S.Roque de Minas	
Grupo Escolar - 1969		<u>05 (CINCO)</u>	
Rainha da Escola		Danças no Clube	
Grupo Escolar 1969		Danças em Festas diversas	
Bethe Quitera		Mesas no Clube e em Festas	
Semana Ruralista (2ª) - Jul. 1969		<u>06 (SEIS)</u>	
<u>02 (DOIS)</u>		Família do Chico Miguel e Dey	
Carnaval 1969 e 1970		Fotos 3 X 4 - c/data - Ginásio 70	
Construção prédio Ginásio		<u>07/SETE/</u>	
Chegada canos rede adutora		Comícios da ARENA - 1970	
Construção rede adutora água		Escola Rural da Umbelina Chagas 70	
Comunhão (1ª) 1969 - D. Ana		Festa de Agosto - 1969 - 1970	
Inauguração do Ginásio - Mar. 70		Recordação Escolar - Out. 1970	
Inauguração Grupo Esc. S.J.Batista		<u>08 (OITO)</u>	
Inauguração Caixa Econ. Abril 69		Cristo - foto matos - poster	
Inauguração Luz em V. Bonita		Vistas diversas para postais	
<u>03 /TREIS/</u>		<u>09 (NOVE)</u>	
Festa de Maio - Boqueirão - 1970		Crianças - 1969-1970	
Fogo Simbólico da Pátria - 1967		<u>10 (DEZ)</u>	
Rainha da Escola - Boqueirão - 70		Diversos - 1969-1970	
07 de Setembro - 1969 e 1970			
<u>04 (QUATRO)</u>			
Casas em São Roque de Minas			
Casas no Boqueirão			
Construção do Forum			
Casa Totonho			
Construção Clube			
Cooperativa			
Casca Danta			
Capão Forro			
Dizeres para o natal			
Dizeres lemb. Festa S.Roque 71			
Grupos Escolar - sede e boqueirão			

Figura 32: Página de pasta-arquivo 1969-1970-1971.

Exemplo de uma página da pasta-arquivo do mês de abril do ano de 1972, quando já havia estabelecido suas categorias por assunto:

03

MÊS: F E V E R E I R O		ANO: 1 9 7 2	
NOME		NOME	
<u>CASAMENTOS</u>		<u>3 X 4</u>	
César do Eraldo		Benedito Cruvinel - s/2filhas	
Gláucia Nestinho		Conceição PrataCél	
<u>DIVERSOS GERAL</u>		Célio do Neca	
Aristóton Melvira - anivers.		Corita	
Aparecida Joaquinzinho - stúdio		Dino - s/filho	
Angela e Maria de Paula - studio		Evandro Nestinho	
Angela do Lolico - stúdio		Eustáquio Preta - c/s/data	
Carnaval Infantil 72		Eurípedes Chagas - s/filha	
Caetano Coletor - s/filha - stúdio		Filha Buracas	
Deraldinho - s/filha - studio		Fiico Bernardinho - s/filha	
Filho Clemente - cavalo		Francisco Faria - 2 filhas	
Irene Sô xico - stúdio		Filadelfes Freitas	
Joãozinho Bernardes - s/menino		Geraldo Almerindo	
+José Sô Zeca - Carnaval infantil		Gasparino	
Micro-Ônibus - Joãozinho Bern.		Geralda sô xico	
Maria Sô xico - istúdio		Gaspar Elpidinho	
Oliveira Sobradinho - stúdio		Geraldo Tenente	
Roque Moisés - s/filhos		Geraldo Vilela - s/filho	
Rildo do Rafael		Hélcio do Lécio Zacarias	
Renata Almeida - carn. infantil		Hildes - s/filha	
Rio do Peixe - enchente		Heliana Socorro	
Rapaz Buracas - Stúdio		Irene sô xico	
Terezinha Joaquinzinho - Stúdio		Irmã Ercy	
Vitor Alcides - batizado sobrad.		Ilio do Ivan	
<u>FOTOCOPIAS E REPRODUÇÕES</u>		João Heitor Olivaldo	
Amadeu		Jozé Batista	
Itamar - dipl vereador		Jorge Orlando	
José Nair		Jeferson	
<u>3 X 4</u>		Jane irma Jeferson	
Antônio João Lima		Júlio Miranda	
Amadeus		Junior Jaguarê	
Arakem		Jason Miranda	
Anibra - s/2 filhas		Joaquim Germana	
Ana Joaquinzinho		Juca Lucas - s/filha	
Antônio Fariinha - s/filha		José Miguel - s/filho novo	
Antônia Silva		José Didica - c/data	
Angela sô ovidio		José do Totó	
Belinha do Alvim		José Carmem Faria	
Brígida Mário Leonídio		José Tinoco - c/data	
		Luciano Otávio	

Figura 33: Página do mês de fevereiro da pasta-arquivo 1972.

De acordo com Clara Mosciaro, é muito importante manter uma boa qualidade do ambiente de guarda com o propósito de preservar uma coleção de fotografias. Segundo a autora, altas temperaturas e umidade, além de presença de poluentes “são as maiores fontes de deterioração para os diversos componentes dos objetos fotográficos”. Mosciaro afirmar ainda que “a única forma de deter ou desacelerar este processo é por meio da utilização de ambientes de guardar frios ou mesmo congelados” (MOSCIARO *et al.*; 2009, p. 11).

Em relação ao ambiente utilizado por Antônio para guardar o seu acervo, não é frio, no entanto, por estar em um cômodo que não recebe a luz do sol e tem uma baixa umidade em seu interior, presume-se que o ambiente satisfatório para preservar os negativos por mais tempo, embora não seja o ideal. São Roque de Minas tem uma temperatura média de 20.6 °C e 1.390 mm de pluviosidade média anual, sendo que apenas durante o verão, entre dezembro e fevereiro, chove muito e, no restante do ano, o clima é mais seco (CLIMATE-DATA)²¹. Além do mais, por ser uma cidade do interior, com apenas 7.064 habitantes, e as principais atividades econômicas serem no meio rural, não envolvendo fábricas que produzem poluentes, imagina-se que há poucos poluentes no ar (IBGE)²². Tudo isso contribui para uma melhor preservação dos negativos.

Devido a todos esses cuidados e características do clima e da atmosfera, os negativos de Antônio se mantiveram sem muitas deteriorações durante todo esse tempo. É certo que alguns apresentam arranhões ou pequenos furos ou manchas, mas a maioria está em estado satisfatório de preservação, uma vez que, dos negativos que foram fotografados para ilustrar essa pesquisa, foi possível recuperá-los integralmente através de tratamentos básicos de imagens com *software* apropriado para tal.

Embora não tenha sido o foco desse trabalho, mesmo porque “o monitoramento de uma área de guarda deve ser realizado por períodos longos: um ano, pelo menos, sem interrupções” (MOSCIARO, 2009, p. 11 *apud* VALVERDE, 2000, p. 31), é de conhecimento a existência de publicações especializadas e ferramentas disponíveis que permitem visualizar a expectativa de vida de uma coleção fotográfica em face de determinado ambiente real ou ideal. Mosciaro nos ensina que “esses dados podem servir de parâmetro para a avaliação das condições atuais e para a formatação de uma situação de guarda futura, mais favorável ao acervo”. Segundo a autora, uma importante instituição envolvida nesses processos é o Image

²¹ Dados sobre o clima de São Roque de Minas no link: goo.gl/SOVqtg. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

²² Dados do IBGE no link: goo.gl/IB5sBy. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

Permanence Institute²³, que desenvolve metodologias e ferramentas para “avaliar, comparar e planejar ambientes de guarda” (MOSCIARO, 2009, p. 11).

Finalmente, após discorrer sobre o fotógrafo e a técnica, dois dos três elementos fundamentais de todos os processos destinados à produção de uma foto, conforme Boris Kossoy (2014, p.40), falta falarmos apenas a respeito do terceiro e último componente: o tema da fotografia, o referente, ou seja, os assuntos que estão nas fotografias do arquivo de Antônio Francisco de Faria. Esse será o objeto de análise do terceiro e último tópico dessa dissertação.

Boris Kossoy sugere que o assunto deve, primeiramente, ser colocado no seu tempo e gênero específicos²⁴: retrato, vistas urbanas, cartão-postal, álbum de família, retrato, fotorreportagem. Depois disso, a história por trás de determinada foto precisa ser decomposta para sabermos todos os seus estágios: qual foi a intenção para que ela existisse, o ato do registro feito pelo fotógrafo e, por fim, os caminhos percorridos por aquela fotografia (KOSSOY, 2014, p. 48).

Obviamente não seria possível, muito menos atraente, tratar sobre o conteúdo de cada foto, dentre as 100 mil existentes, que integra o arquivo pesquisado. Em vista disso, fizemos uma seleção de negativos que achávamos pertinentes para realizar uma crônica visual do lugar e do tempo em que o fotógrafo exerceu sua profissão, com o propósito de trazer à superfície memórias subterrâneas e personagens que fazem parte da história de São Roque de Minas, da história de Minas Gerais.

2.4. As imagens do arquivo

Neste tópico, pretendemos trazer para a superfície fotografias do arquivo de Antônio Francisco de Faria. Como são mais de 100.000 negativos, frutos de 37 anos de profissão, seria inviável fazer apreciação de todos eles no tempo disponível para essa dissertação. Após algumas visitas à casa de Antônio, em São Roque de Minas, e percorridos os olhares em seus negativos, compreendendo melhor o panorama de seu trabalho, foi decidido que

²³ O Image Permanence Institute (IPI), segundo o próprio site do instituto, é um laboratório dedicado à pesquisa científica e ao desenvolvimento e implantação de práticas sustentáveis para a preservação de imagens e bens culturais. O IPI realiza isso através de um programa equilibrado de pesquisa, educação, produtos e serviços que atendam às necessidades de indivíduos, empresas e instituições. O website da instituição possui todas as informações sobre esse assunto: <https://www.imagepermanenceinstitute.org>

²⁴ Respeitamos as categorias criadas pelo próprio fotógrafo pesquisado, Antônio F. Faria.

abrangeríamos o acervo conforme as categorias criadas pelo próprio fotógrafo: Diversos/Diversos geral, Casamentos, 3x4, Stúdio e Fotocópias e Reproduções. Nosso interesse era fazer uma crônica visual da cidade de São Roque de Minas e região, que, durante quase quatro décadas, Antônio fotografou, produzindo fotografias de rara beleza, qualidade e valor social.

Algumas fotografias nos chamam atenção mais do que outras. Porém, conhecer detalhes de cada uma não era o objetivo dessa pesquisa, uma vez que nosso foco sempre foi compreender o trabalho do fotógrafo Antônio do Chico e a contribuição que propiciou à sociedade na qual estava inserido. No entanto, procuramos saber as histórias por trás de algumas fotos, aquelas que mais me tocaram dentre as que observei. Ao final deste tópico, a fim de realizar a crônica visual de São Roque de Minas, distribuiremos as fotos conforme cada conjunto criado pelo fotógrafo sem, entretanto, identificar os indivíduos.

Roland Barthes, em *A câmara clara* (2011), diferencia duas espécies de interesse particulares que cada pessoa pode ter por determinadas fotos. O primeiro diz respeito à cultura de cada um, ao conjunto de saberes sobre o mundo, que remete sempre a uma informação clássica, a uma espécie de importância universal que a foto pode ter. Esse interesse o autor chama de *studium*. Por exemplo, uma foto pode despertar interesse em alguma pessoa e não em outra, pelo testemunho político que representa, algo que tem relevância histórica para um lugar, como a visita do presidente da república a uma cidade do interior; ou mesmo o dia em que foi inaugurada a luz elétrica de uma cidade. A segunda espécie de interesse refere-se àquele que causa ferida, que parte da fotografia “como uma flecha, e vem me transpassar”. Esse segundo elemento, Barthes o chama de *punctum* e o define: “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2011, p. 36). O autor esclarece:

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, polido: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do *studium* (BARTHES, 2011, p. 37).

Para Roland Barthes, o *punctum* é o que me *punge*, me mortifica, me golpeia em uma fotografia. Dentre os negativos do Antônio, há algumas que me pungiram desde o início, outras foram me ferir apenas quando soube as histórias por trás delas.

Na primeira visita que fiz aos negativos de Antônio do Chico, houve uma caixa que, no princípio, não me chamou muito atenção, estava escrito: ARENA – 3X4 (1975-1976). Logo que o perguntei sobre o que se tratava, ele disse que eram alguns retratos 3x4 que havia feito sob a encomenda do partido da ARENA²⁵, para as eleições municipais de São Roque de Minas do ano de 1976. Abri a caixa e vi retratos comuns, como qualquer 3x4. No entanto, meses depois, quando volto ao arquivo de Antônio para fazer as reproduções das fotos que me interessavam para compor a pesquisa, resolvo visualizar mais uma vez aqueles negativos na mesa de luz e noto detalhes que não havia visto da primeira vez: o fundo das fotos 3x4 não era um estúdio fotográfico e a luz parecia ser natural. Faço novas perguntas a Antônio e ele me conta como fez aquelas fotos. O partido político em questão o havia contratado para “rodar o meio rural”, através do transporte do próprio partido, para fazer fotos com o propósito de darem o título de eleitor para as pessoas que viviam no campo, em contrapartida, se esperava que aquelas pessoas fotografadas votariam no partido que estava pagando pelas fotos. Antônio diz que levava apenas sua câmera fotográfica, improvisava o fundo e fazia o retrato com a luz natural mesmo. Assim que terminava o trabalho em um lugar, logo corriam para outro. Antônio disse que o partido da oposição não tinha dinheiro para pagar pelas fotos, mas que ele ensinou como batia fotos 3x4 aos responsáveis por esse serviço desse partido. Segundo ele, no entanto, as fotos saíam todas cortadas, porque eles não aprendiam direito como fotografar. Essa história poderia até ser banal, se não fosse pela riqueza dos retratos 3x4 feitos por Antônio em uma câmera de médio formato. Esses retratos que me puneram, reproduzo, portanto, alguns deles na próxima página:

²⁵ Aliança Renovadora Nacional (ARENA) foi um partido político brasileiro criado em 1965 com a finalidade de dar sustentação política ao governo militar instituído a partir do Golpe de Estado no Brasil em 1964. “Durante 13 anos (1966-1979) os dois únicos partidos que conseguiram se organizar (ARENA e MDB) disputaram as preferências do eleitorado” para alguns poucos cargos (NICOLAU, 2002, p. 55).

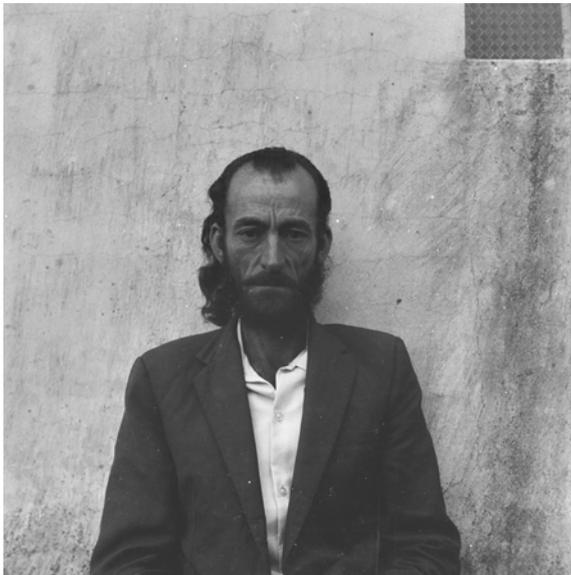




Figura 34: Todas as fotos do tópico “O Arquivo” são de autoria de Antônio F. Faria, exceto as imagens que reproduz de outros fotógrafos anônimos em Fotocópias e Reproduções.

Essas fotos me tocaram principalmente por causa da vontade de saber mais sobre a vida dessas pessoas, de um Brasil profundo e rural que ignoramos. Apesar de terem sido feitas com um propósito que dependia de critérios políticos, esses retratos possuem uma delicadeza que nos faz ter empatia pelos fotografados e pelo ato fotográfico em si. Se apenas conhecêssemos o retrato recortado que possivelmente está no título de eleitor desses sanroquenses, certamente não nos causaria o mesmo efeito. No entanto, a lente da câmera de médio formato de Antônio capta mais da cena e nos mostra como foi preparado o fundo para obter esses retratos, assim como a elegância simples com a qual os fotografados estão vestidos. Isso sim, me *punge*.

Outra caixa-arquivo que me chamou atenção, dos primeiros anos de atividade de Antônio, foi uma contendo apenas fotos de crianças (1969-1970), das quais reproduzo algumas a seguir:

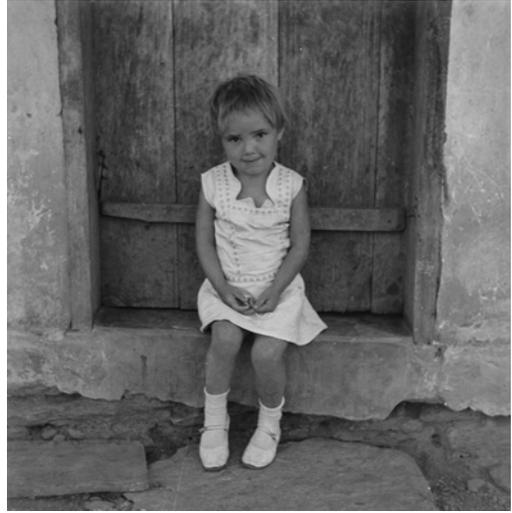




Figura 35: Todas as fotos do tópico “O Arquivo” são de autoria de Antônio F. Faria, exceto as imagens que reproduz de outros fotógrafos anônimos em Fotocópias e Reproduções.

Os retratos de crianças feitos por Antônio são peculiares, uma vez que, naquela época, as pessoas não faziam tantas fotos de seus filhos, principalmente no interior, longe dos grandes centros, onde o costume de tirar fotos era raro. Como nos lembram Bourdieu & Bourdieu, na antiga sociedade camponesa, uma criança nunca era o centro das atenções, como acontece hoje em dia. Conforme esses autores, “à medida que a sociedade dedica mais atenção às crianças e, dessa forma, às mulheres enquanto mães, o hábito de tirar fotografias de crianças aumenta” (BOURDIEU & BOURDIEU, 2006, p. 33). Analisando as fotografias antigas de crianças que estão no arquivo de Antônio do Chico, podemos sugerir que era valioso, para eles, os pequenos e as pequenas, posarem para fotos, o que pode ser indicado pela atenção dada à câmera do fotógrafo e a maneira vistosa como se vestiam, imaginamos, com as melhores roupas.

Enfim, para estabelecer a crônica visual de São Roque de Minas, selecionamos registros dos arquivos de Antônio do Chico, que acreditava determinar as características da cidade, quais seus costumes e personagens e fatos interessantes que ocorreram na região. Como dito no tópico dedicado ao fotógrafo, São Roque de Minas é uma cidade religiosa, com uma atmosfera rural, com festas populares, e que tem como principal atividade econômica a agropecuária e o turismo ecológico. Este último existindo a partir da criação do Parque Nacional da Serra da Canastra, em 1972, e intensificado nas décadas de 90 e início dos anos 2000, quando a estrada que liga Piumhi a São Roque foi asfaltada, facilitando, assim, o acesso à cidade. Desta forma, construímos a crônica visual através das imagens de Antônio do Chico, divididas pelas categorias que o próprio fotógrafo criou: “Casamentos”, “Stúdio”, “Fotocópias e Reproduções”, “3x4” e “Diversos”.

Houve dois momentos distintos da metodologia adotada para selecionarmos as imagens. No primeiro, logo no início da pesquisa, começamos a olhar caixa por caixa, com a ajuda da pasta-chave com as descrições do que havia em cada caixa. Como a quantidade de negativos é enorme e impossibilitaria olharmos todos com o tempo que tínhamos disponível, mudamos a estratégia a partir da visita seguinte à casa do fotógrafo. É bom lembrar que São Roque de Minas fica a 320 Km de Belo Horizonte, o que causa um deslocamento dispendioso até a cidade. Além disso, quando eu estava realizando a pesquisa em campo, mudava um pouco a rotina da casa de Antônio do Chico, o que causava certo desconforto, depois de dias realizando a investigação, apesar de toda atenção e subsídios proporcionados ao pesquisador pelo fotógrafo e sua família. Então, em um segundo momento, como já sabíamos como eram as características das fotos de cada categoria criada pelo fotógrafo, ao final da pesquisa, apenas nos orientamos pelas descrições das pastas-chave do ano e do mês. Assim, selecionamos as fotos que melhor representariam as características de São Roque de Minas, tendo em vista sua economia, cultura, fatos curiosos, enfim, o uso que as pessoas faziam da fotografia, através das lentes de Antônio.

A categoria 3x4 foi a mais realizada em relação ao volume de pedidos durante todos os anos de trabalho. Quase sempre Antônio do Chico utilizou seu estúdio para fazer os retratos 3x4, exceto algumas raras vezes, como, por exemplo, quando precisou fazer retratos ao ar livre, como o exemplo já mencionado neste tópico. Um dado interessante é que Antônio sempre utilizou filmes 120 para realizar os retratos 3 x 4, o que resulta em uma extraordinária qualidade para a foto.

As fotografias de Casamentos foram as que possibilitaram Antônio investir mais em seu estúdio, porque, segundo ele, era mais lucrativo, mesmo existindo meses que não realizava nenhum. É interessante observar, por exemplo, que ao longo de 37 anos de profissão, ele fotografou apenas dois casamentos no mês de agosto, sendo que um desses era casamento civil. Isso demonstra a preocupação das pessoas com uma superstição brasileira, originada através dos colonizadores portugueses, que considera o mês de agosto como o “mês do desgosto”. No final da década de 80, começa a realizar também casamentos de outras religiões além da católica. Ricardo Mariano possui a resposta para esta questão:

Os dados do Censo 2010 sobre religião confirmam as tendências de transformação do campo religioso brasileiro, mutação que se acelerou a partir da década de 1980, caracterizando-se, principalmente, pelo recrudescimento da queda numérica do catolicismo e pela vertiginosa expansão dos pentecostais e dos sem religião. Entre 1980 e 2010, os

católicos declinaram de 89,2% para 64,6% da população, queda de 24,6 pontos percentuais, os evangélicos saltaram de 6,6% para 22,2%, acréscimo de 15,6 pontos, enquanto os sem religião expandiram-se num ritmo ainda mais espetacular: quintuplicaram de tamanho, indo de 1,6% para 8,1%, aumento de 6,5 pontos. O conjunto das *outras religiões* (incluindo espíritas e cultos afro-brasileiros) dobrou de tamanho, passando de 2,5% para 5%. De 1980 para cá, portanto, prosperou a diversificação da pertença religiosa e da religiosidade no Brasil, mas se manteve praticamente intocado seu caráter esmagadoramente cristão (MARIANO, 2013, p.119).

Mesmo diminuindo a quantidade de católicos em proporção, eles sempre foram a principal clientela de Antônio, durante toda sua vida profissional. Em relação aos Casamentos, é possível verificar também que fotografou tanto no meio rural quanto na cidade e em outras cidades vizinhas, mas principalmente na Igreja Matriz de São Roque de Minas. Conforme a renda do casal, Antônio explica, eles pediam muitas fotos ou poucas, às vezes até uma ou duas para lembrar o casamento, caso fossem paupérrimos. Caso fossem endinheirados, pediam inclusive álbuns de casamento, o que encarecia bastante os valores e possibilitava ao fotógrafo investir em seus equipamentos. Pierre e Marie-Claire Bourdieu, em *O Camponês e a Fotografia*, escrevem, em 1965, sobre a prática fotográfica no universo rural na França. Segundo eles:

As imagens fotográficas entraram cedo na sociedade camponesa, muito antes da prática de tirar fotografias [...] O seu uso tornou-se rapidamente obrigatório, especialmente em casamentos, uma vez que vieram preencher funções pré-existentes à sua introdução. De fato, a fotografia surge, desde o início, como o acompanhamento necessário das grandes cerimônias da vida familiar e coletiva. [...] A fotografia de casamento só se impôs tão rapidamente porque encontrou as suas condições sociais de existência: os gastos e o desperdício são parte dos comportamentos festivos, particularmente as despesas ostentatórias que ninguém podia evitar sem ver diminuída a sua honra (BOURDIEU & BOURDIEU, 2006, p. 32-33).

Podemos estender essa opulência também para os ritos no Brasil. Bourdieu & Bourdieu irão interpretar que as cerimônias como o casamento eram necessárias ser fotografadas porque as pessoas almejavam celebrar e materializar a imagem que o grupo pretendia apresentar de si próprio. Por isso, segundo eles, “as fotografias são vistas e apreciadas não em si mesmas e por si mesmas, isto é, em termos de suas qualidades técnicas ou estéticas, mas como sociogramas leigos que possibilitam um registro visual e papéis sociais existentes” (BOURDIEU & BOURDIEU, 2006, p. 31)

Na categoria Stúdio, Antônio recebia, em seu estúdio, famílias que iam junto com seus filhos, pela primeira vez, posar com as suas melhores roupas na frente das câmeras para obterem fotografias como forma de lembrança. Muitas vezes eram amigos que iam em grupos tirar fotos em conjunto para cada um levar uma cópia. Homens e mulheres tiravam fotos sozinhos para dar a seus amados. Ou apenas para ter uma foto de si próprio para colocá-la em um porta-retratos ou mesmo na carteira de dinheiro, essas, claro está, em pequenos formatos. Era comum, também, pais levarem seus filhos para obter fotos deles ainda crianças. Em casos raros, Antônio fotografou pessoas nuas no estúdio, mas não entramos em detalhes, a pedido do próprio fotógrafo, para preservar a imagem das pessoas que ele fotografou.

Em relação à categoria Fotocópias e Reproduções, Antônio recebia diferentes pedidos. Desde reproduções de documentos importantes, como título de eleitor, diplomas, certificados, até pedidos para fazer cópias de convites de aniversário, casamento, formaturas. Um serviço que prestou, nessa categoria, e considera de enorme valor, eram as reproduções de fotografias antigas, feitas por outros fotógrafos, que as pessoas levavam ao estúdio. Ele conta que ficava com uma cópia, quando sabia que aquela imagem se referia à história de São Roque de Minas e seus personagens.

Com relação ao gosto de Antônio, como revela na entrevista sobre sua história de vida, e já mencionado neste trabalho, ele conta que o que mais gostava de fazer era reportagem fotográfica. Como ele mesmo admite: “Eu nasci para ser um repórter fotográfico. Nunca gostei de foto-documento, nunca gostei de foto de estúdio, eu gosto de reportagem. Porque eu gosto é de ação.” Assim, a categoria que podemos considerar que mais o satisfazia, que incluía as reportagens fotográficas, era Diversos. Nesse conjunto de imagens, no entanto, há assuntos de múltiplos tipos, como o próprio nome diz. Desde as festas populares, como Festa de São Roque (padroeiro da cidade), realizada em agosto, a Folia de Reis, o Congado, o carnaval, formatura, batizados, primeira comunhão, sanroquenses exibindo seus carros de boi ou cavalos como se fossem troféus, registro de obras realizadas pela prefeitura, acidentes que a polícia o pedia para registrar, fotografias *post-mortem*, e também visitas de pessoas importantes a São Roque de Minas, como o candidato a presidência Luiz Inácio Lula da Silva, em julho de 1994, e o então presidente da república Fernando Henrique Cardoso, em junho de 1995. Interessante sobre isso é que ele utilizava uma lente fixa, de 80 mm, a correspondente ao olho humano nas câmeras de médio formato, que o obrigava a se aproximar dos assuntos quando fosse necessário, ou se distanciar, com a finalidade de conseguir enquadrar o que desejava, como, por exemplo, um grande número de pessoas.

Finalmente, nas próximas páginas selecionamos algumas fotos a fim de formar uma crônica visual de São Roque de Minas e região. As fotos foram separadas pelas categorias, conforme a caracterização feita pelo próprio Antônio, e as legendas foram escritas de forma a auxiliar a localização no arquivo do fotógrafo. Não colocamos os nomes das pessoas com o intuito de preservar a imagem e a identidade dos fotografados por Antônio Francisco de Faria. Antes de atentarmos às imagens, fizemos considerações finais sobre esta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antônio Francisco de Faria prestou relevantes serviços à coletividade de São Roque de Minas, gravando, em seus saís de pratas, as memórias da cidade durante 37 anos de atividade profissional e arquivando todos seus negativos, além de fotos de outros fotógrafos.

Entendemos que esta pesquisa foi um importante passo para que Antônio do Chico siga atraindo pessoas e instituições, públicas e/ou privadas, que valorizem o seu feito e que o ajudem a realizar seu maior objetivo, o de manter preservados todos seus negativos e, ao mesmo tempo, torná-los públicos.

Concretizada a descrição geral dos arquivos de Antônio, e sabendo dos limites que essa descrição possui (tempo de pesquisa, quantidade de negativos, por exemplo), um próximo passo, talvez, seria avaliar as condições atuais de guarda para saber a expectativa de vida da coleção em face de seu ambiente real. Em seguida, buscar analisar a formatação de uma situação de guarda futura, mais favorável ao acervo, com o intuito de, assim, pensar sua posterior digitalização, bem como maneiras de tornar as fotografias de Antônio do conhecimento de todos. Compreendemos, também, a partir dos resultados apresentados por esta pesquisa, que isso seria importante tanto para os moradores de São Roque de Minas revisitarem o seu passado e de seus antepassados quando assim desejarem, bem como para os visitantes que ali se hospedem e gostariam de melhor conhecer a história da região da Serra da Canastra. Além do mais, pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento provavelmente poderão projetar múltiplas pesquisas a partir do conhecimento de um acervo dessa magnitude. A riqueza de detalhes com a qual Antônio guardou os seus negativos torna este arquivo mais valioso ainda, e sua importância histórica, documental e estética, além da forma minuciosa como foi arquivado, são, de fato, motivos notáveis para se respeitar a organização do acervo e manter todos os dados constantes do acondicionamento original. É o que esperamos que aconteça para salvaguardar as memórias de São Roque de Minas.

CRÔNICA VISUAL DE SÃO ROQUE DE MINAS

FOTOGRAFIAS DE ANTÔNIO FRANCISCO DE FARIA

Para saber em qual pasta-arquivo e caixa-arquivo estão os negativos fotografados do arquivo de Antônio Francisco de Faria para esta pesquisa, as legendas das fotos estão da seguinte maneira (com exceção das duas últimas pranchas, que são reproduções de fotos ampliadas de outros fotografos do arquivo de Antônio):



Figura 36: Nome da pasta-arquivo. Nome da caixa-arquivo. Legenda criada por Antônio, quando houver (exceto os nomes das pessoas, para preservá-las).

DIVERSOS



Figura 37: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Rainha da Escola Grupo Escolar – 1969.



Figura 38: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Dia das Mães – 1970.



Figura 39: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Dia das Mães – 1970.



Figura 40: 1969-1970-1971. 02 I 00 I 02.
Chegada Canos s/ Água Const. Rede Adutora.



Figura 41: 1969-1970-1971. 02 I 00 I 02.
Chegada Canos s/ Água Const. Rede Adutora.



Figura 42: 1969-1970-1971. 02 I 00 I 02.
Chegada Canos s/ Água Const. Rede Adutora.



Figura 43: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.



Figura 44: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.



Figura 45: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.



Figura 46: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.



Figura 47: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.



Figura 48: 1969-1970-1971. 01 I 00 I 01.
Segunda Semana Ruralista – Julho 1969.



Figura 49: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.



Figura 50: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.



Figura 51: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.



Figura 52: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.



Figura 53: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.

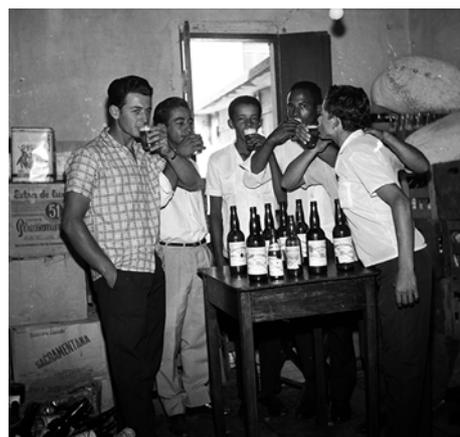


Figura 54: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Festa de Agosto – 1969-1970.



Figura 55: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Festa de Agosto – 1971. São Roque.



Figura 56: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Festa de Agosto – 1971. São Roque.



Figura 57: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Congado e Moçambique – Praça GV – Agosto de 1974.



Figura 58: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Congado e Moçambique – Praça GV – Agosto de 1974.



Figura 59: Arquivo 1978. Julho I 78 I Agosto. Congado: Fco. Miguel e Sra. (Obs. Pais de Antônio do Chico). Agosto de 1978.



Figura 60: Arquivo 1978. Julho I 78 I Agosto. Congado: somente os festeiros. Agosto de 1978.



Figura 61: Arquivo 1973. Julho I 73 I Agosto. Folia de Reis. Agosto 1973.

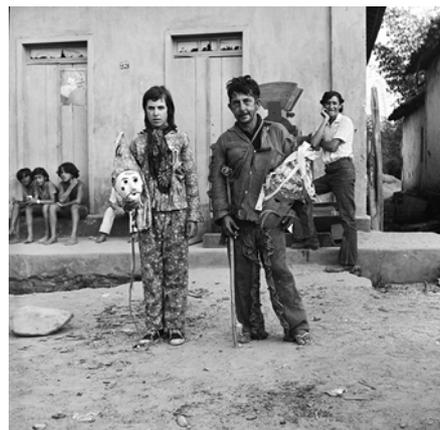


Figura 62: Arquivo 1973. Julho I 73 I Agosto. Folia de Reis. Agosto 1973.



Figura 63: Arquivo 1973. Julho I 73 I Agosto. Folia de Reis. Agosto 1973.



Figura 64: Arquivo 1979. Março I 79 I Abril. Francisco Chagas Neto – Chegada de Folia de Reis – 21.04.1979 – Zéca. Abril 1979.



Figura 65: Arquivo 1979. Março I 79 I Abril. Francisco Chagas Neto – Chegada de Folia de Reis – 21.04.1979 – Zéca. Abril 1979.



Figura 66: Arquivo 1979. Março I 79 I Abril. Francisco Chagas Neto – Chegada de Folia de Reis – 21.04.1979 – Zéca. Abril 1979.



Figura 67: Arquivo 1973. Maio I 73 I Junho. Junho 1973.



Figura 68: Arquivo 1971. Janeiro I 71 I Fevereiro. Janeiro 1971.



Figura 69: 1969 – 1970 – 1971. Julho I 71 I Agosto. Agosto 1971.



Figura 70: Arquivo 1973. Setembro I 73 I Outubro. Setembro 1973.



Figura 71: 1969-1970-1971. 08 e 09 I 00 I ARENA – 3X4 1975 - 1976. Vista aérea da cidade. Obs. Foto de 1969, 1970 ou 1971.



Figura 72: 1969-1970-1971. 03 I 00 I 04. Visita Casca D'anta – Capão Forro – Cerradão. Foto de 1969, 1970 ou 1971.



Figura 73: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Comícios da Arena. 1970.



Figura 74: 1969-1970-1971. 06 I 00 I 07. Comícios da Arena. 1970.



Figura 75: Arquivo 1974. Setembro I 74 I Outubro. Parque Nacional – Barcos Apreend. Outubro 1974.



Figura 76: Arquivo 1977. Março I 77 I Abril. G. D. da Silva – máquinas garimpo –S. Francisco. Abril 1977.



Figura 77: Arquivo 1976. Setembro I 76 I Outubro. Acidente com morte. Setembro 1976.



Figura 78: Arquivo 1982. Maio I 82 I Junho. J. T. C. – morto – acidente carro de boi. Maio 1982.



Figura 79: 1969-1970-1971. Janeiro I
71 I Fevereiro. Janeiro 1971.



Figura 80: 1969-1970-1971. Julho I 71 I
Agosto. Julho 1971.



Figura 81: Arquivo 1973. Novembro I
73 I Dezembro. Filho morto. Novembro
1973.



Figura 82: Arquivo 1975. Novembro I
75 I Dezembro. D. V. Morta.
Dezembro 1975.



Figura 83: Arquivo 1972. Janeiro I 72
I Fevereiro. Rio do Peixe - enchente.
Fevereiro 1972.



Figura 84: Arquivo 1972. Março I 72 I
Abril. Construção (da casa de
Antônio). Abril 1972.



Figura 85: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Piquenique – Casca D’anta – Zeca. Agosto 1971.



Figura 86: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Piquenique – Casca D’anta – Zeca. Agosto 1971.



Figura 87: 1969-1970-1971. Julho I 71 I Agosto. Piquenique – Casca D’anta – zeca. Agosto 1971.



Figura 88: Negativos em cores 1969 a 1973. Não consta na caixa-arquivo. Está em envelope separado. Conjunto Embalo 7.



Figura 89: Negativos em cores 1969 a 1973. Não consta na caixa-arquivo. Está em envelope separado. Conjunto Embalo 7.



Figura 90: Negativos em cores 1969 a 1973. Não consta na caixa-arquivo. Está em envelope separado. Cachoeira Casca D’anta.



Figura 91: Arquivo 1977. Julho I 77 I Agosto. Imagem S. Francisco - Nascente. Agosto 1977.



Figura 92: Arquivo 1977. Julho I 77 I Agosto. Nascente do Rio S. Francisco. Agosto 1977.



Figura 93: Arquivo 1979. Maio I 79 I Maio. João Soares Bernardes - "Panha" de Café - Zeca - 35mm. Maio 1979



Figura 94: Arquivo 1979. Maio I 79 I Maio. João Soares Bernardes - "Panha" de Café - Zeca - 35mm. Maio 1979



Figura 95: Arquivo 1981. Julho I 81 I Agosto. Vicente Paulo da Costa - Término de "Panha" de Café - "panhadores". Agosto 1981.



Figura 96: Arquivo 1975. Novembro I 75 I Dezembro. Calçamento Rua Mar. Deodoro. Dezembro 1975.



Figura 97: Arquivo em Cores 1994. Junho 02/02 I 94 I Julho Caixa 01/03 – I 94 I Julho Caixa 02/03. Comício Lula – 04.07.94.



Figura 98: Arquivo em Cores 1994. Junho 02/02 I 94 I Julho Caixa 01/03 – I 94 I Julho Caixa 02/03. Comício Lula – 04.07.94.



Figura 99: Arquivo em Cores 1994. Junho 02/02 I 94 I Julho Caixa 01/03 – I 94 I Julho Caixa 02/03. Comício Lula – 04.07.94. Julho 1994.



Figura 100: Arquivo em Cores 1995. Maio 03/03 I 95 I Junho Caixa 01/02 – I 92 I Junho Caixa 02/02. VISITA PRESIDENCIAL – Fernando Henrique Cardoso – Nascente do Rio S. Francisco – 05.06.95



Figura 101: Arquivo em Cores 1995. Maio 03/03 I 95 I Junho Caixa 01/02 – I 92 I Junho Caixa 02/02. VISITA PRESIDENCIAL – Fernando Henrique Cardoso – Nascente do Rio S. Francisco – 05.06.95



Figura 102: Arquivo em Cores 1995. Maio 03/03 I 95 I Junho Caixa 01/02 – I 92 I Junho Caixa 02/02. VISITA PRESIDENCIAL – Fernando Henrique Cardoso – Nascente do Rio S. Francisco – 05.06.95

CASAMENTOS



Figura 103: Arquivo 1975. Novembro I 75 I Dezembro. Obs.: Casamento no meio rural. Dezembro 1975.



Figura 104: Arquivo 1975. Novembro I 75 I Dezembro. Obs.: Casamento no meio rural. Dezembro 1975.



Figura 105: 1969-1970-1971. Obs. Casamento em 1969, sem uso de flash.



Figura 106: 1969-1970-1971. Obs. Casamento em 1970, já com uso de flash.



Figura 107: 1969-1970-1971. Janeiro I 71 I Fevereiro. Casamento. Janeiro 1971.



Figura 108: 1969-1970-1971. Janeiro I 71 I Fevereiro. Casamento. Fevereiro 1971.



Figura 109: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.



Figura 110: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.



Figura 111: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.



Figura 112: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.

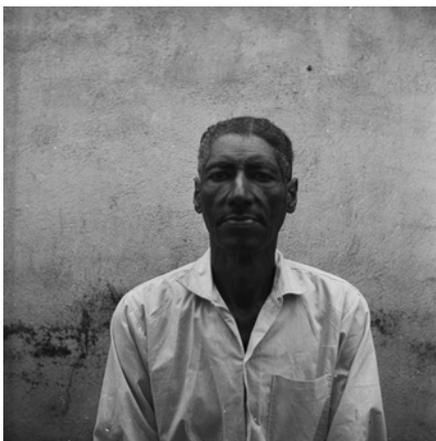


Figura 113: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.



Figura 114: 1969-1970-1971. 3 x 4 – 1969-1970.

STÚDIO



Figura 115: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Dois amigos. Julho 1974.



Figura 116: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Família inteira. Agosto 1974.



Figura 117: Arquivo 1974. Julho I 74 I Agosto. Amigos. Agosto 1974.

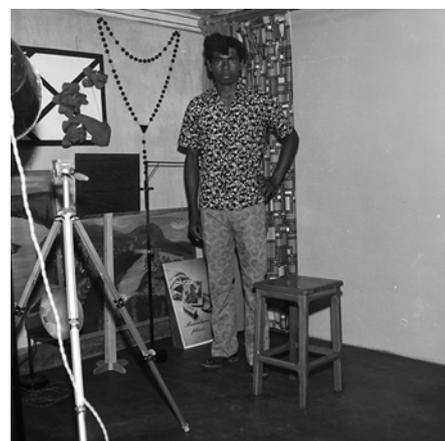


Figura 118: Arquivo 1972. Março I 72 I Abril. Abril 1972.



Figura 119: 1969-1970-1971. Março I 71 I Abril. Moça. Abril 1971.

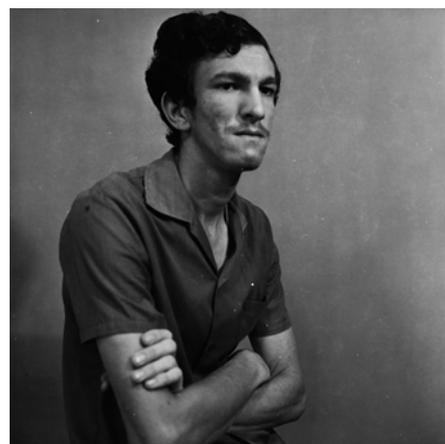


Figura 120: Arquivo 1972. Novembro I 72 I Dezembro. Autorretrato de Antônio do Chico. Novembro 1972.

FOTOCÓPIAS E REPRODUÇÕES

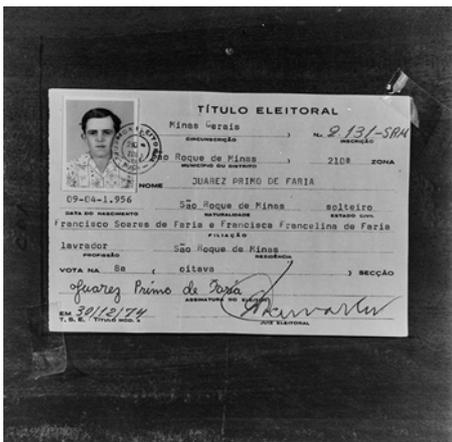


Figura 121: Arquivo 1976. Setembro I 76 I Outubro. J. P. de Faria – TE. Outubro - 1976

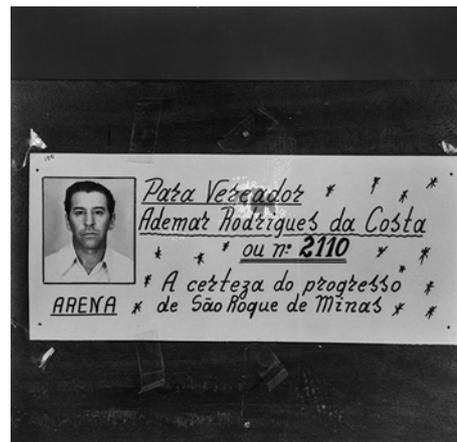


Figura 122: Arquivo 1976. Setembro I 76 I Outubro. J. P. de Faria – TE. Ademar Rodrigues Costa – Mont. Vereador. Outubro - 1976

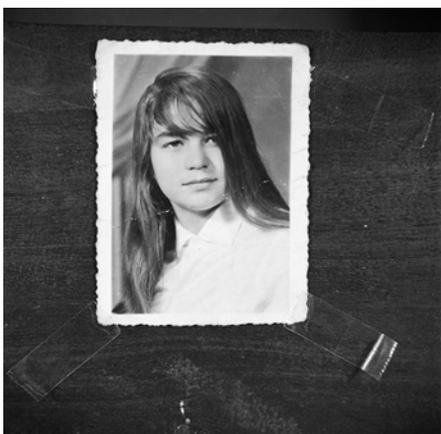


Figura 123: Arquivo 1973. Maio I 73 I Junho. Fotorreprodução. Maio 1973.



Figura 124: Arquivo 1973. Julho I 73 I Agosto. Fotorreprodução família. Agosto 1973.



Figura 125: Arquivo 1972. Março I 73 I Abril. Focópias e Reproduções. Casca D'anta – revista realidade. Abril 1972.



Figura 126: Arquivo 1972. Março I 73 I Abril. Focópias e Reproduções. Casca D'anta – revista realidade. Abril 1972.



Figura 127: Carnaval. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 128: Carnaval. 1928. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 129: Folia de Reis. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 130: Folia de Reis. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 131: Folia de Reis. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 132: Congado. s/d. Fotografia anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 133: Moisés Capitão. Festa de Congada. Fotógrafo anônimo. 1917. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 134: Clementino Leite. 1918. Fotógrafo anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 135: Ferreiro Zacarias do Silvino. s/d. Fotógrafo anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.

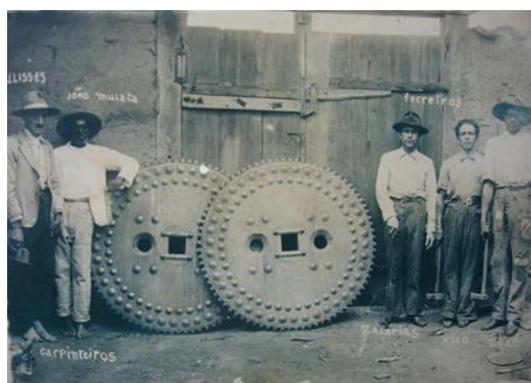


Figura 136: Ferreiro Zacarias do Silvino. Carpinteiros: Ulisses e João Mulata. Ferreiros: Zacarias, Chico Carolina e Zezé. s/d. Fotógrafo anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 137: Carro de bois do João Beijo. Rio do Peixe. s/d. Fotógrafo anônimo. Arquivo Antônio F. Faria.



Figura 138: Expedição Rio São Francisco. Fotógrafo anônimo. 1935. Arquivo Antônio F. Faria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALKMIM, Chichico; SOUSA, Flander de.; FRANÇA, Verônica Alkmim. *O olhar eterno de Chichico Alkmim = The eternal vision of Chichico Alkmim*. Belo Horizonte, Brazil: Editora B, 2005.
- BARBOSA, Cristiano. *Territórios de vida dos pequenos produtores de queijo da Serra da Canastra: um estudo sobre a relação entre produção camponesa e espaços naturais protegidos nas nascentes do Rio São Francisco*. 2007. (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 135 p.
- BAUDELAIRE, Charles. Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859 [20/06/1859]. Tradução e comentários de Ronaldo Entler, 2007. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- _____. *Sobre a modernidade*. Trad.: São Paulo: Paz e Terra, 1996. 70 p.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. pp. 121-128.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. ver. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 91-107. (Obras escolhidas v. 1)
- BOURDIEU, Pierre & BOURDIEU, Marie-Claire. O Camponês e a Fotografia. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, 26, p. 31-39, jun. 2006.
- CARVALHO, T. *et al.* Fotografia e Arquivo: revisão bibliográfica e levantamento de acervos. In: XII ENEARQ Encontro Nacional de Estudantes de Arquivologia, 2008. Salvador: Bahia: Universidade Federal da Bahia (UFBA).
- COLLINS, Douglas. *The story of Kodak*. New York: H.N. Abrams, 1990.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012. (Série Ofício de Arte e Forma).
- ENTLER, Ronaldo. Retrato de um face velada: Baudelaire e a fotografia. *Revista FACOM*, São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, n. 17, 2007.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. 1. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FERREIRA, Gustavo Henrique Cepolini. *A Regularização Fundiária do Parque Nacional da Serra da Canastra e a Expropriação Camponesa: da baioneta à ponta da caneta*. 2013. 261 fl. (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FILIPPI, Patrícia de *et al.* *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FOLTS, James A.; LOVELL, Ronald P.; ZWAHLEN, Fred C. *Manual de fotografia*. Revisão técnica Denise Camargo. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. 3. ed. Trad. Pedro Miguel Frade. Lisboa: Nova Vega, Lda. 2010. (Série Ofício de Arte e Forma)

FUNARTE. *Manual para catalogação de documentos fotográfico*. Versão preliminar. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE : Fundação Biblioteca Nacional, 1996.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. pp. 237- 271.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia, do original Photography: The Whole Story*. Rio de Janeiro, Sextante, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOLLAND, Patricia. “‘Sweet it is to scan ...’: Personal Photographs and Popular Photography.” *Photography: A Critical Introduction*. Ed. Liz Wells. London: Routledge, 2015. 135-188.

HORTA, Assis; HORTA, Guilherme. *Assis Horta: a democratização do retrato fotográfico através da CLT = Assis Horta: the democratization of photographic portrait through the Brazilian Labor Law*. Brasília: FUNARTE, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.

IMAGE PERMANENCE INSTITUTE (2001). *User’s guide for AD-Strips film base deterioration monitors*. Rochester, NY, USA: Rochester Institute of Technology, s/d.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 5. ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

_____. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. V. II.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2000.

KRAUSS, Rosalind E. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LACERDA, Aline Lopes de. *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil*. 2008. 259 fl. (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LOURENÇO, Luís Augusto Bustamante. *A oeste das minas: escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista, Triângulo Mineiro (1750-1861)*. 2002. (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

MARIANO, Ricardo. Mudanças no Campo Religioso Brasileiro No Censo 2010. Debates do NER, Porto Alegre, ano 14, n. 24, p. 119-137, jul./dez. 2013.

MARIEN, Mary Warner. *Photography: a cultural history*. 2nd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

MINDEGUÍA, Francisco Martínez. *Dibutades And The Origin Of Drawing, According To Pliny*. Barcelona: Universitat Politècnica De Catalunya. Disponível em: <<http://etsavega.net/dibex/Dibutades-e.htm>>. Acesso m: 23 nov. 2016.

MOSCIARO, Clara (org.). *Diagnóstico de conservação fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. 56p.

NEWHALL, Beaumont. *The history of photography: from 1839 to the present*. 5. ed. (completely rev. and enl.). New York: Museum of Modern Art; Boston: Distributed by Bulfinch Press, 2006.

NICOLAU, Jairo Marconi. *História do voto no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad.: Yara Aun Khoury. São Paulo: Projeto História, Dezembro 1993.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992..

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RANCIERE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad.: Mônica Costa Netto; (Org.) Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. *Florestas anãs do Sertão – o Cerrado na História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Trad.: Sandra Martha Dolinsk. São Paulo: Editora SENAC/ Edições SESC SP, 2008.

SOARES, C. C.; BIZERRIL, M. X.; SANTOS, J. P. (orgs.). *Um lugar chamado Canastra*. Atibaia-SP: Instituto Pró-Carnívoro, 2008.

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

SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art: 1966.

APÊNDICE I – COMO OS NEGATIVOS FORAM REPRODUZIDOS

Para fotografar os negativos de Antônio F. Faria havia algumas questões a se pensar. Primeiramente, não seria viável retirar os negativos da casa do fotógrafo para levá-los até Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde teríamos acesso a ótimos scanners do Laboratório Fotográfico da Escola de Belas Artes (EBA). Essa questão logo foi descartada, inclusive porque o fotógrafo rejeitou imediatamente a proposta. Além do mais, este pesquisador teria que ter um enorme cuidado para deixar os negativos intactos, sem contar que havia a possibilidade de acontecer qualquer acidente com os negativos pelo caminho. Desse modo, era preciso pensar em reproduzir as imagens no mesmo cômodo onde o fotógrafo guarda o seu arquivo. Como não era viável comprar um scanner, o professor Paulo Baptista e o funcionário Cleber Falieri, da EBA, em uma conversa informal pelos corredores da escola com o pesquisador deste trabalho, sugeriram que poderia fotografar os negativos, construindo, para isso, uma estrutura para executar o serviço. O que foi realizado.

Como o fotógrafo possuía uma mesa de luz para ver negativos, pensamos em fazer uma caixa de madeira que impedisse a entrada de luz nas laterais e apenas por cima haveria uma abertura para a lente da câmera. Além disso, a caixa possuiria um suporte para prender a câmera fotográfica em cima. Utilizamos a câmera da marca Canon, modelo 6D, com a lente 50 mm f. 1.4, adaptada em tubo macro para Canon de 13 mm. As fotos dos negativos foram feitas com ISO 100, f. 11 e velocidade 1/4 seg. Por causa da baixa velocidade, utilizamos um disparador automático.

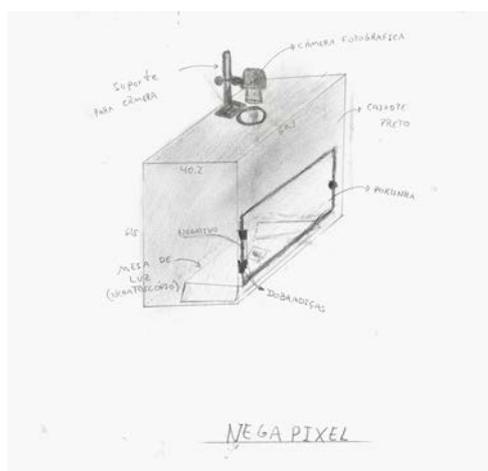


Figura 139: Antônio do Chico nomeou a estrutura de *NEGAPIXEL*, porque, segundo ele, transforma negativos em pixel. Desenho: Filipe Chaves

Aqui reproduzimos as etapas que foram feitas para fazer o *negapixel*. Buscamos os serviços de uma marcenaria e oficina de ferragem da cidade de São Roque de Minas:



Figura 140: Pintamos de preto para refletir o mínimo a luz.



Figura 141: Fizemos uma portinha para ter acesso fácil à mesa de luz onde colocávamos os negativos para serem fotografados.



Figura 142: Em uma oficina de ferragem, fizeram um suporte para colocarmos a câmera. Só compramos uma cabeça de tripé.



Figura 143: Antônio do Chico mostra o *negapixel* pronto na oficina de ferragem.



Figura 144: No primeiro plano a câmera colocada no megapixel. Aos fundos, a mesa de luz e luvas para manusear os negativos.



Figura 145: Ambiente de trabalho. Todas as fotos para ilustração são de Filipe Chaves.

ANEXO I – CARTA DE ANTÔNIO DO CHICO

Quando elaboramos a ideia deste projeto, em meados de 2014, antes ainda da aprovação na seleção de mestrado, pedimos a Antônio do Chico que escrevesse um pequeno texto contando um pouco de sua história, o qual reproduzimos, na íntegra, logo abaixo:

Registro de atividade profissional

Nome: Antônio Francisco de Faria, 66

Atividade: Fotógrafo autodidata

Cidade: São Roque de Minas-MG

Sempre tive uma curiosidade pela arte da fotografia. No início da década de 60 entrei pela primeira vez em um “laboratório” de revelação de fotos, de propriedade do então fotógrafo Waldemar de Freitas, o “Somar”, onde o mesmo deixou que eu manipulasse dos equipamentos; por volta dos anos 65/66 tive contato com outro “laboratório” pertencente ao fotógrafo João Batista de Oliveira, o “João Lilica”; todos eles “autodidatas” residentes em São Roque de Minas. Estas visitas aguçaram ainda mais a minha paixão pela fotografia.

Em Setembro de 1968 consegui comprar minha primeira câmara, Flika, adquirida pelo reembolso postal da empresa Prestimosa de São Paulo, equipamento barato e quase sem nenhum recurso. Era muito sol e disparar o seu obturador. Somente em janeiro de 1969, reunindo poucos recursos adquiri uma velha máquina Yashica Mat B, de meu amigo Zacarias Pereira, o “Pereira”, que além de ser são-roquense, tinha um stúdio e laboratório na vizinha cidade de Bambuí. Em Abril do mesmo ano fiz a minha primeira aquisição com pagamento em parcelas, referente a um flash frata 80, junto ao Foto Retes em Belo Horizonte. Comecei a trabalhar, sem nada entender do ramo; apenas muita vontade de vencer. Nos primeiros meses fazia somente fotos externas, devido não possuir flash. Casamentos somente depois da cerimônia, do lado de fora da igreja. A revelação era feita por um outro amigo meu e também fotógrafo, José Firmino Pereira, o velho “Firpe”, na cidade vizinha de Piumhi. O “Pereira” foi o meu maior incentivador e me ensinava nas poucas horas do dia que eu ia até Bambuí, sendo que este foi o meu padrinho na arte.

Ainda nos meados do ano de 1969, adquiri partes dos laboratórios do foto do João Lilica e de um foto da cidade de Pimenta-MG e comecei revelar por conta própria. Tudo isto sem o menor conhecimento técnico. Comprei livros sobre o assunto e li e reli tipos de filmes,

produtos químicos bem como as situações de fotos em diferentes situações tais como casamentos, stúdio, fotorreportagens e outros.

O primeiro casamento que reportei foi do meu colega na Prefeitura local (onde também trabalhei e continuo até hoje – 45 anos), Indalécio Ferreira de Faria. Foi um desafio, as mãos tremiam (e isto não podia acontecer); todos me olhando; suava e as pernas prendiam no piso da igreja matriz de São Roque. Ainda tinha o problema das pilhas do flash (destas que se encontram em qualquer boteco), que demoravam muito carregar e as vezes perdia uma tomada de ação do casamento. Mas....repetir a cena, pedir ao padre para abençoar as alianças de novo...isto nunca! Eu sempre mantive esta atitude, que o fotógrafo, independente das circunstâncias tem de se virar para fazer o “clique” na hora e no momento certo. Isto para mim era e foi o desafio. Daí uns dois meses o meu primo João Gualberto de Faria, o “Joãozinho Faria”, veio me contratar para fotografar seu casamento. Tudo bem, estaremos lá; porém ele me disse“- o casamento será em Piumhi; neste momento eu desabei. Piumhi? Uma cidade bem maior que São Roque de Minas (5 vezes), com mais de cinco fotógrafos profissionais!; mas...fechei o corpo e disse: - Ok. Estarei lá; e, graças a Deus saí até bem. E assim foi desenvolvendo minha atividade, com muitos desafios, apertos e alguns pequenos obstáculos, até ser conhecido e elogiado pelos serviços, não só em São Roque de Minas como também nas cidades vizinhas. Sempre tive um norteador na profissão: trabalhar com materiais de primeira linha e capricho nas revelações, principalmente na lavagem das fotos após a revelação e fixação, para não deixar vestígios químicos que futuramente poderiam estragar as fotos. Até hoje todos os serviços que fiz estão novos como no início, razão de muitas pessoas me mostrarem seus álbuns ou fotos e me dizer que as fotos estão perfeitas e sem “amarelamento ou manchas”. Isto para mim é gratificante.

Fui empreendendo cada vez mais no ramo, adquirindo novo laboratório, novas máquinas, sempre da linha Yashica Mat (filme tamanho 120) e flashes, sempre da linha Frata.

Vale dizer que as câmaras Yashicas era de lentes fixas e sem nenhum recurso de zoom, o que me obrigava a aproximar demais do alvo a ser fotografado e muitas vezes não conseguia esta aproximação.

Trabalhei com o sistema em Preto e Branco, de janeiro de 1969 a junho de 1986, sempre utilizando filmes 120, negativos 6x6 e da marca Fuji, minha preferida.

Em abril de 1986, influenciado pelo meu amigo “Pereira”, e juntamente com ele fui a São Paulo onde adquiri um laboratório para revelação a cores, semiautomático, da empresa Colorkit. Após dois meses, chegou o laboratório, trazido pelo meu sobrinho e queijeiro

“Nêgo”; tudo desmontado e sem “nenhum” livreto de instrução; desabei novamente, pois jamais tinha conhecimento do sistema a cores. Mais uma vez o desafio se fez presente. Fui montando o quebra-cabeça, inclusive com redes de água e esgoto necessárias ao equipamento; graças a Deus mais uma vez; tudo deu certo. Quando fui “estrear” o equipamento, deparei com um desafio muito maior que os anteriores; primeiro dentro de uma câmara totalmente escura (o sistema preto e branco utilizava luz vermelha); segundo o controle de filtros do ampliador – Yellow-Magenta-Ciano; o tempo de exposição no timer; tempo de revelação no timer (as processadoras eram dotadas de temperatura e agitação automáticas); não deu certo, nada conferia, as fotos saíam negras, vestidos de noivas (brancos) saíam azulados, amarelados; desabei novamente; fui a Bambuí e trouxe o “Pereira” para me ajudar; ele veio com a mais boa vontade, mas quando aqui chegou e foi me ancorar disse que não tinha conhecimento daquele tipo de equipamento. Desabei novamente. Rezei e minha fé em Deus me fortaleceu e parti para experiências e após perder centenas de fotos consegui chegar à operação correta de revelação; no caso a cores recebeu um nome moderno de “processamento a cores” Todos os serviços no sistema existente o “analógico”.

Sempre pautando na produção de qualidade com materiais de primeira linha e nunca repetindo cenas para serem fotografadas me especializei em fotorreportagens, a menina dos olhos, e rapidez nos “cliques” no momento e no tempo corretos.

Os filmes por mim utilizados foram sempre da marca “Fuji”, importados e os papeis da marca “Kodak”, produção nacional. As químicas em preto e branco utilizei fórmulas desenvolvidas por mim (mentol, sulfito, hidroquinona, hipossulfito e outras complementares); no sistema a cores utilizava produtos prontos adquiridos em fórmulas compactas e diluídas em água para trabalho.

Os negativos foram devidamente arquivados, por mês e ano, sendo cada arquivo lançado em pasta-chave, mencionando nomes em ordem alfabética e por assuntos: casamento, stúdio, reproduções, 3x4 e diversos, tudo devidamente acondicionados e em local próprio e seguro, com um total aproximado de 130.000.

Nos anos 2004 a 2005 com a entrada do sistema digital, a barreira a vencer não justificava o investimento. Todo o meu equipamento (máquinas, laboratório) não servia mais. Teria que adquirir equipamentos, cujo valor era muito alto e a demanda na cidade não cobria o custo; foi quando, pela primeira vez pensei em encerrar as atividades.

O meu stúdio, denominado “Stúdio Art” foi ativo no período de 1969 a 30 de dezembro de 2005 – 37 anos gravando os momentos da vida são-roquense.

Todo equipamento do Stúdio Art (máquinas, flashes, laboratório) bem como todo seu acervo de negativos serão doados à Casa da Cultura de São Roque de Minas, quando a mesma for instalada.

Antônio Francisco de Faria, julho de 2014.

ANEXO II – ENTREVISTA COM ANTÔNIO DO CHICO

Durante a pesquisa, fizemos também uma entrevista com Antônio sobre sua vida e trabalho, a fim de saber mais detalhes que não estavam na carta. A transcrição completa da entrevista segue abaixo.

Dia: 22/05/2015

Local: Casa do Antônio, São Roque De Minas – MG.

Entrevistado: Antônio Francisco de Faria

Pesquisador: Filipe Freitas Chaves

FILIPE: Bom dia, Antônio! Para dar início a essa pesquisa, gostaria que você nos falasse seu nome todo e começasse a nos contar um pouco da sua história de vida.

ANTÔNIO: Bom dia! Eu me chamo Antônio Francisco de Faria. Aqui eu sou conhecido é por ‘Antônio do Chico’. Porque o meu pai chamava Chico e minha mãe Chica, então é a família dos Chicos, do Rio São Francisco (risos). Eu nasci em 1º de julho de 1948, na zona rural do município de São Roque de Minas, Fazenda Sobradinho, divisa com a região de Guiné. Com dois anos e meio, meu pai adquiriu outra fazenda, também na região de Guiné. Essa fazenda chama-se Serrinha. Lá eu vivi de dois anos e meio até 3 e meio, quatro. Um fato interessante é que... numa visita lá do meu avô materno, Modesto da Costa Faria Primo, ele pediu a minha mãe que queria levar o Tonho – eles falavam é Tonho – queria levar o Tonho para a mulher dele ver. A minha avó Lica. Ela não saía quase de casa. E minha mãe arranhou as roupinhas que eu tinha, que seriam pouquíssimas, né?! Num embornal, que eles falavam capanga – nome feio, mas a palavra é essa. E me levou lá para a fazenda dele, que se chamava Fazenda Santiago, lugar denominado Alegria. Só que isso aí foi, abre aspas, “sequestro”, fecha aspas, porque nunca mais eles devolveram eu para os meus pais. Nunca mais. Então na realidade eu fui criado, quando eu comecei a brincar, essas coisas, com meus avós. E lá eles tinham eu como filho. Os meus tios, eles gostavam mais de mim do que do resto da família. E o meu pai e minha mãe, nesse meio tempo, mudou para a cidade. E aqui ninguém sabia, para todo efeito, que eles tinham filho. Ninguém sabia que eles tinham filho. Era o Chico Miguel e a Chica do Chico. Não sei por que, uma funcionária da Escola Estadual General Carneiro, chama-se Nabir Gonçalves de Carvalho, ela era cantineira, era polivalente, e ela saía pelas casas

fazendo as inscrições dos alunos para o primeiro ano de escola. E ela descobriu, não sei por que meios, que o Chico e a Chica tinham um filho. Foram lá, bateu na porta, tinha um filho. Isso era em 57, tava com oito anos e meio. Grandão! Aí fez minha matrícula, sem eu saber, nem nada. E um fato interessante é que eu não conhecia a cidade. Fui criado na roça... igual um bichinho. Corria de medo dos outros. Tinha medo das pessoas. Meu mundinho era aquela casa com aquela horta, onde é que eu brincava, meu corregozinho. Quando falou para eu vim pra cá, eu bati o pé e falei “Não vou!”. Bati o pé, “Não vou!”. E meu tio, que chamava Bilionízio da Costa Faria, conhecido como Fiinho, e depois Biló, esse tio foi meu pai, acho que meu pai verdadeiro. Ele me absorveu totalmente como filho. Ele não casou, morreu com 74 anos, a família dele foi eu. Fazia tudo para mim, tudo, tudo, tudo...financeiramente, tudo, tudo, tudo pra mim. Aí ele falou: “Você vai, você tem que ir para a escola, você não vai ficar aqui não. Você vai ficar bobo igual nós. Vai para a escola, tem que aprender a ler”. E no dia que era para eu vim com ele...ele vinha a pé...mais de 12 Km de distância. Aí eu corri para não vim. E ele correu atrás. E me apanhou, me pegou, jogou eu nas costas. Eu vim chorando, batendo os pés, meu avô e avó chorando, não queria que eu viesse, os tios... tava aquela coisa... Ele me pegou, me trouxe, 12 Km... Ele me carregou 8 Km nas costas. Aí ele foi falando comigo e eu fui aceitando, né?! Cheguei aqui e fui para a escola. E lá eu sofri o hoje chamado *bullying*. Na época eu nem sabia o que era isso, né?! Aí eu cheguei lá e eles descobriram que eu era do mato, eu era bicho... Aí, corriam atrás de mim... Nossa Senhora!!! Eles falavam: “Espera tu, menino!” Eu saía correndo, chegava em casa num fôlego só. Me jogavam pedra... Na sala eu sofria *bullying* de todo jeito. Os alunos tudo me pegava. Isso até uns dois anos. Depois de dois anos eu fui assemelhando a coisa, aí eu passei a reverter a situação, aí passei a enfrentar eles. Aí eles começaram a me respeitar. Se eles corressem atrás de mim, eu pegava o que estava na minha frente e jogava neles. Um dia eu levei... Meu tio era vidraceiro, né?! Levei um monte de pé de caco de vidro no bolso e falei: “Vem?!” Aí eu comecei a ameaçar eles, fiquei até de castigo por conta disso. Falei “Vem, que eu passo nocês!” (Longa pausa).

Mas na escola, graças a Deus, eu fui bem. Fiz... Naquele tempo era o quarto ano, né?! Na escola General Carneiro. Essa escola foi de 57 a 60. De 61 a 63, eu fiquei por aqui, não tinha escola, não tinha ginásio, não tinha como continuar. Nesse meio de tempo, eu trabalhava com meu pai. Ele tinha açougue, depois armazém, sorveteria... Eu detestava isso, mas tinha que trabalhar, para não ganhar nada. (Pausa)

Agora um fato interessante, voltando lá... Quando eu cheguei aqui, na casa de meus pais, eu não tinha eles como meus pais. Então eu era um estranho na casa lá. Não tirava nenhum trem para comer. Passava fome, mas não tinha coragem de pegar um negócio para comer. Se tivesse geladeira naquela época, não tinha coragem de abrir a geladeira para tirar uma coisa para comer ou uma água para beber. Eu não tinha confiança.

FILIPE: Seus pais biológicos?

ANTÔNIO: É... Meus pais biológicos. E pra te falar a verdade, até morrer, eu não tive muito apego com eles. Nunca. Nem quando eles morreram. Para mim, eles eram dois amigos que eu tinha. Meus pais já tinham morrido, que eram meu avô, minha avó e o Bilionízio. (Longa pausa)

Em 63, foi fundado aqui um ginásio, palavra é essa: ginásio. Da CNEG. Campanha Nacional de Educandários Gratuitos. Era tipo uma ONG, fundada no Nordeste, e veio espalhando colégios para a comunidade. Pessoal que pagava. Entrei no ginásio. Naquele tempo era primeira série ginásial. Nós entramos 38 alunos e no fim saíram 18, lá em 66. E saí com sucesso, graças a Deus! Em 67 e 68 eu dei uma ida para Belo Horizonte, só que eu não tive sucesso. Comecei a fazer colegial lá, mas foi um fracasso. Eu morei em Belo Horizonte um ano e meio, mas foi um fracasso. Não progredi nada. Voltei. (Longa pausa).

Em 68 eu voltei, em junho. Nesse meio de tempo aí que eu vim para a cidade, eu tive uma vocação para a pintura de letras. Pintura letrista. Logo que cheguei eu comecei a fazer umas placas. Aí eu vi que eu gostava disso. Aí fazia placas, ganhava uns trocadinhos aqui, ali. Aí me apareceu um serviço. A primeira vez que ganhei um dinheiro na vida, em Piumhi, cidade vizinha de São Roque de Minas, distante 63 Km. Era o centenário da cidade e lá não tinha pintor letrista. Aí eu fui lá pintar a publicidade dos dois estádios, do Atlético e do América. Fiquei lá dois meses com muita mordomia, pagando hotel, comida para mim, tudo... E me pagaram bem. Mas trabalhei! Lá eu ralei de seis da manhã até oito da noite, até domingo, porque eu tinha prazo para entregar. Quando acabou, peguei um dinheiro bom. Aí com esse dinheiro, eu tinha outra vocação, eu tinha vontade de ter uma máquina fotográfica. Com esse dinheiro comprei uma máquina que chama FLIKA, fazia negativo 6 x 9 (seis por nove), em

filme 120. E com ela... Eu não sabia nada. A primeira foto que eu bati na vida, nessa FLIKA, foi minha mãe, ela estava de luto, porque a mãe dela tinha morrido, então ela estava de vestido todo preto, ela andando para o lado do lavador de roupa, ela estava lavando roupa lá fora. Quando foi andando, bati uma foto dela andando de costas, a partir da janela da casa. Essa foi a minha primeira foto que eu bati na vida.

FILIPPE: Você tem ela até hoje?

ANTÔNIO: Eu não sei. Essa foto... Eu tenho que olhar. Se eu não tenho ela, é uma perda, sabe. Ela foi minha primeira foto. (Pausa)

E eu mandava fazer as cópias na cidade de Piumhi. Aqui não tinha nem fotógrafo. Logo, logo eu fui pensando que eu tinha que fazer isso por aqui. Encomendei, via correios, de uma empresa que chamava PRESTIMOSA, em São Paulo (através de reembolso postal), encomendei um kit de cópia direta: revelador e cópia. Eu já conseguia revelar o filme e conseguia cópia direta, na base da... Acendia a luz e tal e imprimia. Pessoal começou a me procurar. “Ah, você tira retrato de documento?” Comecei a já tirar em documento. Fazia cópia direta. Batia o tanto que dava enchimento e fazia cópia direta.

FILIPPE: Com a câmera FLIKA?

ANTÔNIO: É... Com a câmera FLIKA. (Pausa)

E em 68, eu tinha pedido emprego na prefeitura. Eu gostava muito da área da parte de papel. Eu gosto muito da burocracia (risos). Então, o que acontece? Quando foi 28 de novembro de 68, portanto, a 46 anos atrás, o prefeito da época, José Moraes de Oliveira, já falecido, chegou e falou assim: “Olha, tem um auxiliar de tesouraria, que vai sair em janeiro, se você quiser ir pra lá experimentar se você dá conta, você vai trabalhar lá, mas não vai ganhar nada.” Agora hoje o pessoal que vai trabalhar já pergunta: “Quanto eu vou ganhar? Quantas horas vou trabalhar? Que dia que vai ser as férias?” Eu trabalhei 3 meses sem ganhar nada. Em março que comecei a receber. E saí bem. E logo, logo, saiu concurso. Eu fiz concurso, passei muito bem no concurso. E na prefeitura, eu estou até hoje. Estou no décimo patrão, décimo prefeito. E na décima segunda legislatura. Porque antes desse prefeito, dois ficaram em dois mandatos.

E eu te falo que trabalhei só dois anos e meio como funcionário auxiliar. Nesses 46 anos, eu tenho quarenta e três anos e meio como cargo de confiança. Então, eu tive que ter a confiança de dez prefeitos. Cargo de confiança é aquele em que o prefeito tem que confiar em você piamente, a ponto de assinar um cheque em branco e assinar qualquer papel que você põe na mesa dele. Assina sem ler, porque se não passar confiança, demite. (Pausa)

Ficou um caso para trás, que acho interessante, às vezes não vá interessar, mas é histórico. Quando eu tinha seis anos e meio, o meu tio Oscar, que ainda está vivo, estava lá no curral, com uma arma de fogo, uma espingardinha feita com cano de guarda-chuva, era espingarda caseira. E eu fiquei lá na frente dele, e nem sabia que aquilo fazia qualquer coisa, né?! E ela dispara em mim. E eu levei um tiro. Aí sangrou muito, aquela coisa... Foi na barriga. Meu avô ainda foi buscar um cavalo no pasto, arriar, pôs eu na cabeça do arreio, como se falava, né?! E viemos. Mais de duas léguas. Duas horas e meia de cavalo. E eu sangrando e bebendo água. E bebendo água. Mas sem parar. Eu sei o que é a sede de uma pessoa atirada. É muito! Tanto que não chega. Chegando aqui eu me vi num lugar que eu nunca tinha visto. Fui para o hospital. Tinha um hospital aqui, médico me fez uma cirurgia, tirou as buchas, os chumbos. Isso foi uma passagem muito forte na minha vida. Até hoje isso me marca. Eu não sabia nem o que era cidade e quando eu me vi estava numa mesa cirúrgica. Eles tentando me anestésiar com éter. Embebeceu um travesseirinho em éter e me segurou, me matando mesmo. E aquilo não funcionou. Eu sofri as dores tudo. Então isso marcou. Uma coisa que marcou demais na minha vida foi isso. Que até hoje, eu acho que eu tenho consequência disso. O meu tio tá aí, nós combina normalmente, embora ele não gosta que fala esse assunto. Nem pense em falar com ele, que ele descontrola tudo. Mas nós não temos nada. Meu amigão. Ele não tentou me matar. Disparou. (Pausa)

E o meu Studio Art começou oficialmente, dia 06 de janeiro de 69. Eu comecei a trabalhar num quartinho na minha casa. Não é essa aqui. Era na casa de meus pais. Comecei a trabalhar lá. Depois de uns 3-4 meses eu não tinha condições de atender na minha casa. Aí eu aluguei a casinha de um senhor e adaptei ela. Aí lá eu já fiz um cômodo para o, como se fala, quarto escuro, né?! O laboratório, né?! E lá eu comecei a tirar foto. E a minha primeira máquina que eu comprei, uma 6 x 6. (Pensativo) Não sei a marca dela. Comprei do meu colega Pereira, de Bambuí, já falecido. Foi um dos grandes professores que eu tive. Ele era de São Roque.

FILIPPE: Primeira máquina depois que começou o estúdio?

ANTÔNIO: Depois da FLIKA, né?! (Sorridente). Essa máquina já era um grande adianto. Só que a máquina, o seguinte, ela era, como se diz, um pau véi. Ela desmanchava comigo, o capuchão dela caia. Desparafusava, sabe? Ela era uma máquina derrubada, mas mesmo assim eu fiz os primeiros casamentos com ela. Com essa máquina... Comprei porque era barata, né?! E tem um caso engraçado, que meu pai, acho que não gostava muito de mim não. Quando eu comprei essa máquina, o Pereira falou assim: “Eu quero cem cruzeiros nela!”. Seria hoje uns cem reais. Era baratinho, mas eu não tinha o dinheiro. Aí minha mãe me emprestou e meu pai brigou com minha mãe. Que eu não valia nada, que eu era um descabeceado...que eu era um, um...louco, descabeceado, sendo que quem era descabeceado e louco era ele, porque acabou com tudo. Ele que era. Ele achou que eu era igual a ele. Não sou! Por isso mesmo que eu sou certo. Porque eu vi meu pai acabando com tudo, né?!

FILIPPE: Acabando com a...

ANTÔNIO: Com tudo! Com a herança, com tudo! Se meu pai tivesse segurado o que ele herdou, era uma das pessoas mais rica daqui... Tranquilo. Precisava fazer nada, só segurar. Seria uma das pessoas mais folgada. (Pausa)

Quando foi daí 3 meses, eu notei que eu precisava tirar foto dentro de casa. Vou te contar, que eu não tinha conhecimento de fotografia. Eu fui adquirindo isso por vias próprias. Como é que eu vou comprar um flash? Nem sabia que marca e que tipo. E onde comprar. Conversando com meu amigo João Lilica, já falecido, que por uns tempos ele teve um foto aqui. Muito rudimentar, mas teve. Aí ele falou assim: “Não, eu vou com você em Belo Horizonte... No foto Retes, eu conheço lá. Eu te abono lá”. Chegou lá, fez a minha ficha. Me abonou. E aí eu comprei um flash Frata 80, fraquiiinho, fraquinho. Funcionava a pilha. Essas pilha grande. De lanterna. Comprei lá em 6 pagamentos. Com dificuldade... Aí cheguei aqui e já foi uma novidade, porque aqui não existia foto com flash. Eles falavam assim: “Aquele trem de relampear”; “Aquele trem que relampeia dentro da igreja”; “Eu quero foto é do relampeador”. O pessoal falava assim. Aí eu fiz sucesso! Aí choveu de serviço. Só que o flash era aquele problema. Eu perdia foto, porque a pilha demora demais carregar, porque o flash hoje tem que ser 1, 2, 3, 1, 2, 3... É rápido, né?! Então, o flash era de 1 a 15 (segundos). Eu

perdia. Quando o noivo colocava a aliança no dedo da noiva, eu perdia a foto seguinte, porque não dava carga. Disparava (a câmera), mas o flash não disparava. Fora o aperto que passava na igreja, porque eu tremia, tremia, todo mundo me olhando. Era novidade. Todo mundo da igreja inteira me olhando. Eu tremia, tremia, suave. Quando acabava eu tava molhadinho de suor. Vergonha, aperto, medo das coisas não funcionar, mas fui crescendo. Depois disso, eu já vi que a máquina também não tava com nada. Já fiz um catira com outro fotógrafo de Pimenta, já adquiri dele uma máquina Yashica usada, mas bem melhor da que eu tinha. Eu dei a minha e voltei uns pouco pra ele.

FILIPE: Você deu qual das suas?

ANTÔNIO: Era Yashica B. (Pausa)

Aí já apanhei ela e fui mexendo, mexendo, mexendo. Aí depois eu já parti para comprar máquinas novas. Já peguei essa outra e já vendi ela. Já apanhei máquinas novas. E fui adquirindo máquinas. Aí já passei prum flash Frata 140. Já funcionava a bateria. É que antigamente as baterias era com solução, viu?! Elas era carregada, punha uma solução. Não era bateria seca não. E de vez em quando resolvia sair solução na roupa da gente, que cortava tudo. Cortava a roupa. (Pausa)

E fui continuando. E aí foi o 140, já era um sucesso. Eu já batia foto interna de ponta no ato. E era um sucesso. Só que eu só tinha um flash. E flash te larga na mão. Aí eu levava o 80 e ele ficava lá de reserva, com pilha. Aí depois eu já comprei um outro 140, um 140 Reporter. Aí fui comprando flash. No final eu já ia com cinco flashes.

FILIPE: Você lembra em que ano que foi isso?

ANTÔNIO: Ah, isso aí foi mais no começo da minha carreira, viu! Lembrar, lembrar de ano, não lembro não.

FILIPE: Porque antes de ter flash, você me contou que esperava o casamento acabar para tirar as fotos lá fora.

ANTÔNIO: De fora da igreja.

FILIPE: Você fez muito isso?

ANTÔNIO: Não muito, porque com 3 meses eu comprei um flash, né?! Eu creio que foram poucos casamentos. Lá fora, lá dentro eu ficava esperando o casamento acabar. Aí lá fora eu tirava, com os padrinhos, com os pais, com tio, com avô.

FILIPE: Mas a troca de aliança não dava pra tirar?

ANTÔNIO: Não, não. Isso aí não, mas o pessoal aceitava isso, já era acostumado com isso. Sem isso ficava feliz. Mandava tirar lá 12 fotos diferentes, mandava fazer meia dúzia de cada uma. E ficava feliz com aquilo. Era o que tinha, né?! Então não tinha outra opção, ninguém cobrava da gente não.

FILIPE: Mas aqui, uma coisa que fiquei na dúvida. O João Lilica lançou um primeiro foto aqui? Ou não?

ANTÔNIO: Olha, se falar em foto aqui, o primeiro fotógrafo daqui, ele chamava Joãozinho Leite. Era daqui. Ele foi o primeiro fotógrafo daqui, isso nos idos de 20. Ele ficou muito tempo. Máquina de caixote. Amigo do “seu” Caixote (Luís Caixote, um dos idealizadores dessa pesquisa, junto com a Stephanie Boaventura, fundadores do Coletivo Cataluz) (Risos). Depois veio o Zezé Batista, que era daqui também, teve foto aqui também, foi o que mais deixou fotos antigas pra gente fazer, pra gente fazer.... Escanear e colocar no Facebook hoje. Ele foi fotógrafo e ele depois mudou para Bambuí e morreu fotógrafo. E o filho dele Realindo, fotógrafo, também trabalhou com ele, foi um dos meus professores também. Realino, filho do Zezé Batista.

FILIPE: Isso na década de 60?

ANTÔNIO: 70. Ele já tava em Bambuí, eu já tava começando a fotografar. Então, eu comecei a ir em Bambuí regularmente, eles eram meu fornecedor de material, e eu comecei a pegar umas aulas.

FILIPE: Você lembra as aulas como que era?

ANTÔNIO: Eu aprendi a fazer foto de documento, depois revelar, ia pro estúdio. Copiava, revelava. Não era teórica não, era a prática mesmo, né?! Revelava e ele falava: “Não, essa foto aí você deixou passar no revelador demais. Escureceu demais”. Agora você começar com luz vermelha você tem outra noção de foto, né?! Dependendo se a foto fica clara ou fica escura. Você tem que aprender como que é que você põe no revelador e sabe a hora que tira ela com a pinça e joga na água e passa no fixador, né?! Eu ia lá e sempre que ele tava lá me ajudava muito. (Pausa)

Aí depois eu trabalhei com monóculo, né?! Aqui falava é “binóquinho”. Isso foi um sucesso tremendo, porque... Até então, ninguém sabia o que era foto a cores. E o “binóquinho” era colorido. E uma vantagem: festa de São Roque a gente montava um cortinado lá na praça, eu arranjava um amigo, nós tirava foto, hora que enchia o filme eu ia lá pra casa, revelava e dentro de meia hora tava entregando foto. Era um sucesso absoluto. Você ganhava dinheiro até, porque você cobrava caro. Tirava fotos dos namorados: “Pode esperar aí, pode ficar namorando aqui, daqui meia horinha eu tô entregando as fotos”. Eles adoravam. Eles adoravam, sabe?! Entende? Eles ficavam esperando. Sei lá, lá pra meia-noite, uma hora, eles ficavam lá namorando até eu chegar com a foto. Eles levavam pra casa. Era a rapidez! (Risos). E isso ganhava dinheiro. Esse meu amigo tá aí até hoje. Chama Zeca Bernardes. Grande amigo que eu tenho! Inclusive essas fotos antigas que eu tenho (Antônio coleciona fotos de outros fotógrafos da região, tanto de amadores como de profissionais), eu devo muito a ele. Ele que procurava pra mim. E até hoje ele procura. Esse também não casou, está com 74 anos, muito adoentado. Mas ele vai lá no Arquivo (da Prefeitura, onde Antônio trabalhou até o dia 30 de junho de 2015) quase todo dia. Nós conversa todo dia. E ele é amante de foto.

FILIPE: Vocês fizeram uma parceria?

ANTÔNIO: É porque ele na realidade... Quando eu comecei a fotografar, ele já fazia umas fotos aqui, acolá. Mas muito amador, sabe?! Revelava em Piumhi, cobrava, mas muito assim... As fotos com as cópias direta, assim, não tinha um estúdio, não tinha nada. Depois eu montei, ele juntou comigo... Mas num é uma parceria comercial. Ele procurava essas fotos

antigas, levava, a gente copiava, então esse acervo que eu tenho, muito, eu creio que metade dele foi o Zeca que conseguiu pra mim.

FILIPE: Acervo de moradores de São Roque? Não só dos fotógrafos profissionais que tinham?

ANTÔNIO: Fotos antigas. Pode ser de diversos fotógrafos, né?! (Pausa)

Antes do João Lilica, teve outro fotógrafo aqui, chamava José Justino. Mas era máquina ruim demais! Depois passou para um tal de Somar. Nessa época desse Somar, foi a primeira vez que tive contato com laboratório. Eu fui lá. Eu gostava de foto e ele me chamou. Era um cômodozinho lá na cozinha da casa dele. Era um banheirinho, sabe?! Lá que eu vi pela primeira vez um ampliador. Ele mandou eu colocar o negativo, ampliar e revelar. A foto era da filha dele. Quando eu revelei, ele falou: “Parabéns!” A foto ficou pra mim, não sei por que eu joguei ela fora. Eu considerei uma coisa! Nó! Eu dei conta de fazer uma foto!

FILIPE: Você lembra que ano que era?

ANTÔNIO: Isso aí não lembro não. Era uma coisa muito caseira, né?! Mas pra mim era uma coisa de outro mundo. Um grande passo, né?! (Pausa)

E a fotografia a gente foi... foi sempre aprimorando: estúdio, cortinado, fundo infinito. Eu fui investindo nisso daí. Aí as baterias que então era de solução, já veio as baterias secas. Aí você podia colocar elas no bolso, carregar, era uma facilidade. E eu fui subindo.

FILIPE: E nessa época você já fotografa todos os assuntos?

ANTÔNIO: É... Eu fui um fotógrafo polivalente. Fotografava de mães grávidas até um velho morto no caixão... Na urna. Me chamavam para tirar retrato de gente morta. Era assim, a pessoa não tirava retrato em vida, depois que morria tirava.

FILIPE: Fez muito isso?

ANTÔNIO: Fiz! Isso é interessante. Você chegava numa casa com a máquina, e você ficava sem jeito, e falava assim: “Eu vim fotografar...”. Todo mundo chorando. A gente ficava numa situação que... Eles pediam pra gente fotografar, não tô lá porque eu fui... Eu ficava numa situação... Aí, como a pessoa tava deitada na urna naturalmente, eu tinha que mandar pôr ela no chão... A urna... E subir em cima de uma mesa e muitas vezes alguém até me segurando para poder pegar a pessoa... E ficar inteirinha, porque a máquina não tinha grande angular... Aí eu subia numa mesa... Na igreja, punha no chão, aí tem os bancos onde é que o pessoal ajoelha e põe a mão, né?! Aí eu punha a perna... Isso no meio do povo tudo chorando... Aí punha uma perna de cá, a outra de cá, ficava com as pernas abertas, dois segurando as minhas pernas e eu fotografando. Acidente então eles gostavam de fotografar, gente que morria machucado, cheio de buraco no rosto...

FILIPE: Nesse acervo seu aqui tem essas fotos?

ANTÔNIO: Tem, mas essa aí eu nem sei, tem que olhar com muita calma pra achar. (Pausa)

Então, eu era um fotógrafo de tudo. Agora, a minha, a minha opção como fotógrafo, sempre foi e é até hoje, eu gosto da fotografia... De repórter. Eu nasci para ser um repórter fotográfico. Nunca gostei de foto-documento, nunca gostei de foto de estúdio, eu gosto de reportagem. Porque eu gosto é de ação. Meu maior triunfo é quando eu encontro uma autoridade e quando, exatamente, um pega na mão do outro e olha olho no olho, e eu cliquei a foto. Aí é meu triunfo. Nunca repeti. Outra coisa, nunca mandei repetir foto. Olha que aqui já veio autoridade. Fernando Henrique Cardoso já veio cá duas vezes, eu fiz a cobertura da viagem dele no Parque (Nacional da Serra da Canastra). Até o Lula veio cá, quando ele perdeu as campanhas. Vinham de aviãozinho. Descia do avião, cumprimentava o prefeito e eu tava ali debaixo da asa do avião fotografando. O avião vinha empoeirando tudo. Hora que ele vinha parando, parando, eu ia correndo até a poeira baixar e já ficava prontinho. Hora que descia (o político) da escada do aviãozinho... (Antônio estende a mão): “Seja bem vindo!”. E a foto num click. E até hoje eu gosto disso! Eu não sou muito de estúdio...

FILIPE: Casamento...

ANTÔNIO: Depois vem casamento. Porque casamento também é uma reportagem, porque eu tenho que... O noivo, a noiva, eles não vão parar e olhar para eu fotografar. E eu até falava: “Não olhem em mim!”. Porque muitas vezes, esse pessoal mais humilde, enquanto não vinha a noiva, ficavam me seguindo com o olho. E na hora eu não podia falar nada. Eu falava: “Olha, vou te falar uma coisa, eu vou fotografar, mas eu não existo, esquece que eu tô lá”. Tinha vez que a noiva, o noivo ficavam me olhando o tempo todo. E o padre rezando e eles olhando em mim. Eles achavam que aquilo era o certo. Aí eu passei a consertar isso: “Esquece que eu estou lá! Esquece o fotógrafo! Só que não corra, não vai exagerar, vai cumprimentar, o noivo vai receber a noiva, dar um beijo na testa, não vai sair rápido não, capricha um pouquinho”. Tinha uns lá que demoravam demais, tinha que ficar assim: “Tá pronto!”. Eles ficavam beijando, aí eu falava assim: “Pode parar.” (Risos).

FILIPE: Então, Antônio, conta um pouco dessa parte que você era projetorista, projetava filmes?

ANTÔNIO: Operador de filmes. Quando eu tinha quatorze anos, um senhor chamado José Paulino de Andrade, nosso Zé do Pico, já falecido, transferiu de Campo Belo para São Roque e ele tinha um cinema, um equipamento de cinema. O cinema dele chamava Cine Rosângela. E eu fiz amizade com ele, porque eu gostava de filmes, cinema. Aí eu passei a trabalhar com ele, como operador auxiliar do equipamento. Logo, logo, ele passou pra mim e eu fui operador por dois anos no Cine Rosângela. Isso pra mim foi uma grande satisfação porque eu gostava... Gostava! Era um equipamento só, aí geralmente os filmes vinham em 3 rolos, 3 partes. Aí você que tinha que passar uma parte, aí acendia um pouco das luzes lá da plateia, os que fumavam saíam, ia fumar e a gente ia rebobinar aquele rolo, era uns 5 minutinhos, para colocar o segundo rolo, porque para ter continuidade, teria que ter dois equipamentos, enquanto um estivesse terminando, você ligava o segundo, mas já era grande coisa ter um equipamento 16mm aqui em São Roque. E a vantagem que antigamente tinha outro cinema, mas era mudo, depois era só preto e branco. Então esse era um equipamento que projetava a cores e cinemascópio, que era a telona, uma tela de uns 13m por uns 4 de altura. Era aquela imagem tamanho família! E a gente trabalhava lá. Embora a gente não pudesse muito assistir os filmes, porque dentro da cabine de projeção tinha muito barulho, porque tem uma peça no aparelho que chama grifa, ela que faz a trepidação para o filme fazer o movimento; isso é de 24 quadros por segundo. Se você passar uma fita direta não vai sair nada na tela. E a gente via

aqui acolá, mas tinha que ficar de olho, porque qualquer coisinha o pessoal mandava o dedo na boca e assobiava: Uuuu!!! Olhava cá pra cima, mas não tive nada de me comprometer. Às vezes a gente errava um pouquinho no foco, de vez em quando era interessante ir lá embaixo pra saber como estava o som, porque lá em cima você não tinha noção do som, não escutava nada. Aí você ia lá embaixo, ia um pouquinho lá na frente, ia meio agachado só pra ver como é que tava: “Tá bom! Tem que aumentar um pouco. Tem que diminuir.”

FILIPE: E como é que você fazia para ver os filmes?

ANTÔNIO: Eu assistia por um buraco na parede de 15 por 15 (cm), porque não podia ter muita coisa, porque lá dentro era iluminado, então atrapalhava a projeção. Aí a gente fazia... Quando o dono do cinema colaborava... O filme passava no sábado e reprisava no domingo, aí no reprise do domingo ele ficava lá pra cima e eu ia lá pra baixo assistir. Isso quando ele queria, tinha dia que não ia. Aí eu passava o filme duas vezes... Porque você não ouvia nada, não ouvia as músicas, ouvia nada, tinha que ficar olhando o equipamento. Era equipamento bom, mas tinha perigo. (Pausa)

Verifiquei que o gravador de áudio havia acabado a bateria e pedi uma pausa para trocá-las. Bom que a câmera tinha gravado a parte que o gravador não pegou. Sugestão: é sempre bom ter mais de um equipamento gravando sua entrevista.

ANTÔNIO: Nós estávamos falando do Cine Rosângela. Eu trabalhei lá durante a permanência dele aqui: uns 3 anos. E lá eu pude ver filmes de todo tipo, de faroeste, filme de amor, filme histórico, romance, filmes religiosos.

FILIPE: Você acredita que foi com esse contato com cinema que sua paixão por imagem começou?

ANTÔNIO: Sim, aí foi o início da minha paixão por imagem, por filme e depois fotografia, né?! Porque depois do Cine Rosângela, aí o senhor Lauro Soares de Faria adquiriu os equipamentos, cadeiras e tudo mais. Fez uma ampla reforma no prédio. O prédio por sinal ainda existe, só que completamente modificado. Aí começamos a trabalhar o Cine Edson. Foi uns 3-4 anos. Depois ele foi perdendo audiência, porque aí a prefeitura já montou um

repetidor de TV aqui, da extinta TV Itacolomi, de Belo Horizonte. Pessoal já começou a interessar mais pela televisão. E o fato é que a televisão acabou com o cinema, né?! Porque você vê em casa tudo... E um episódio interessante, um funcionário dele, chamado Pintinho, que era muito baixotinho, muito baixinho, tocou esse cinema, mas ele mesmo que projetava, né?! Só que não teve muito sucesso. Essa passagem aí, desse Pintinho, é interessante, porque já no final ele buscava o filme em Piumhi, vinha de Belo Horizonte até Piumhi, ele buscava lá, vinha numa latona de filme, e a última vez que ele viveu, ele tava levando um filme de volta para Piumhi para mandar, via ônibus, até Belo Horizonte. Ele ia de carona, num Volks, né?! E pelo meio do caminho daqui até Piumhi, o cara não deu conta de fazer a curva e o Volks subiu num barranco, a porta do lado dele abriu e ele caiu no chão, morreu na hora. Agora o fato interessante, cumé que chamava esse filme? Não é piada não. Eu assisti o filme, um filme de faroeste: “Morrerás como um cão”. Isso é verdade, não é piadinha de televisão não.

FILIPE: O último projecionista de cinema aqui em São Roque?

ANTÔNIO: Foi ele, ele projetou o filme “Morrerás como um cão”, no domingo, na segunda-feira ele morreu 9:00h da manhã, como um cão. É verdade, isso não tem brincadeira não, é a coincidência.

FILIPE: Mas voltando no início da sua carreira, aí você começa desde então a guardar o seu acervo?

ANTÔNIO: Aí a fotografia, ela nasceu em setembro de 68, mas aí é como amador, como falei mais atrás. 06 de janeiro de 69 eu comecei oficialmente como foto. Aí eu já abri as portas. (Pausa)

Era na minha casa mesmo. Depois eu aluguei um cômodo, e depois de lá fiz outro cômodo na casa de meus pais, e depois construí o atual prédio, que é meu até hoje, ao lado da minha casa (como o Studio Art fechou em 2005, Antônio aluga esse local hoje para uma Igreja Presbiteriana). Aí eu já construí uma construção moderna, já própria para foto. (Pausa)

E eu sou uma pessoa... Toda vida muito meticulosa... Muito ... Assim... Eu gosto de gravar história, guardar, eu não faço nada só pra mim, eu sempre faço para a posteridade. Se quiser, bem... Se não quiser, eu faço... A minha missão é essa. E eu já comecei desde janeiro de 69... Meus negativos estão arquivados mês a mês, por assunto e cada assunto em ordem alfabética. Isso eu gravei até 31 de dezembro de 2005, quando eu fechei as portas. Por que que eu parei? Porque aí, o digital já estava entrando no mercado, meu equipamento era analógico, pra mim comprar um equipamento digital na época, era uma fortuna, só se eu ganhasse na mega-sena. O que eu tinha de imóvel, eu não cobria, eu tirava empréstimo em banco, me ofereceram, mas eu não ia dar conta de pagar. Então eu optei por parar, né?! E aqui ficou sem fotógrafo. E até hoje está sem. Eu que tô agora já no digital, o pessoal está mandando eu entrar no serviço, eu tô quase pra abrir as portas de novo. O pessoal está em cima de mim. O pessoal quer meu serviço! E uma coisa que eu acho muito importante, é que meu serviço fotográfico, desde 69, meu primeiro álbum que eu fiz, em abril de 69, que a gente pode ver na casa da filha lá... Que eles já morreram, os noivos... O casal já morreu. É que a fotografia está intacta, preta & branco, não tem mancha, porque eu era muito metuloso na lavagem dos retratos, porque você passa no revelador, água e fixador. Só que aí, os fotógrafos, a maioria, de pressa, chega lá, passa debaixo d'uma água e já seca, né?! Na secadeira. Eu deixava meia hora na água corrente, porque se você não tirar o hipossulfito, ele amarela (a foto). Então, minhas fotografias, eles (os clientes) falam: "Nó, está do mesmo jeitinho de quando você tirou!". Isso pra mim é uma honra. Eu fiz um serviço e tá aí! Quarenta e seis anos depois, eles estão mostrando pros netos e até pra bisneto, né?!

FILIPE: E como você aprendeu essas questões, que tinha que lavar muito para tirar o hipossulfito. Como você aprendeu essas coisas?

ANTÔNIO: Isso aí, quando eu fui lá naquele foto lá do Somar, que eu entrei pela primeira vez, eu vi que era daquele jeito e aquilo ficou gravado, mas eu demorei muito a virar fotógrafo.

FILIPE: Isso em Bambuí ou aqui?

ANTÔNIO: Não, aqui!

FILIPPE: Ah, aqui mesmo.

ANTÔNIO: É. Então eu vi. E eu comprei uns livrinhos sobre fotografia. Ou seja, isso já é uma coisa que não sei de onde... É uma coisa que veio em mim e eu fui deslanchando. Autodidata. Nunca fui em aula, nunca fui em faculdade de fotografia. Eu sou um fotógrafo que eu... Eu venci por meus métodos. Com minha vontade de vencer. E eu vencia! Mas graças a Deus eu venci os obstáculos, nunca tive um obstáculo que foi intransponível. Venci todos! Venci todos! E a pessoa vinha exigir um tipo de foto, às vezes não saia bem, mas na outra saia melhor. E eu fiz nome, graças a Deus! Eu fui um foto aqui... Na região aqui, eu fui um dos fotos que subiu, progrediu e cresceu.

FILIPPE: E você tava me contando que você não chegou a parar a trabalhar com (fotografia) preto & branco, mas quando é que você fez a transição?

ANTÔNIO: Na realidade, eu tava olhando aqui agora, desde quando comecei a tirar foto eu andei fazendo umas fotos a cores. Mas era tão difícil, que a gente mandava pra revelar em São Paulo. E eu pra mandar pra São Paulo, dependia de 3 a 4 pessoas para fazer esse favor. A foto demorava um mês para entregar. (Pausa)

Em 85, com a ajuda do meu professor, o Pereira, ele já tinha noção disso, embora ele nunca fazia (fotos) a cores, mas ele sabia. Eu fui a São Paulo e comprei um equipamento. Era semiautomático. A empresa chamava, não sei se ainda existe ela, COLORKIT, que ficava na Avenida Imperatriz Leopoldina, acho que no número 1211, no bairro Alto da Lapa, perto da CEAGESP... Eu lembro desse detalhe lá.. Aí eu comprei esse equipamento. Era um equipamento fabricado por eles. (Pausa) Demorou a entregar. Quando chegou aqui, aquilo veio tudo desmontado e eu nem tinha nem noção o que era foto a cores. Aí eu até chorava, né?! Mas fui pelejando... E não tinha instrução também não. E fui montando. Tinha uma rede de água, de esgoto... Tinha uma rede enorme de esgotamento, de branqueador. Aí eu trouxe um bombeiro muito inteligente também. Aí nós fomos fazendo a rede e montamos o laboratório. Quando eu montei o laboratório, as químicas veio, mas não falava nada como é que preparava. Aí recorri a meu amigo Pereira, em Bambuí. Ele veio aqui. Aí ele não sabia quase nada também. Tava igual a eu mesmo. Aí foi falando alguma coisa, dissolveu a química, né?! Ela vinha condensada, né?! Colocamos a química, tudo. As máquinas

funcionou. Aí nós fomos para o laboratório fazer a impressão. Aí meu amigo Pereira desmontou: “Ah, eu não tô dando conta!”. Ele falou: “Meu Deus do céu, como é que eu vou fazer?”. Ficou aqui dois dias, foi embora e eu fiquei na mesma. Aí eu fiquei uns dez dias até em depressão, sabe?! Porque investi alto nesse equipamento e não dava conta de operar. Até que eu disse: “Não! Eu tenho que dar conta!”. E comecei. Eu lembro que a primeira foto que eu imprimi, pra você ter uma ideia, era de uma noiva. Aí eu fiquei doido! Quando eu imprimi o vestido dela saiu azul. Os rostos saia verde. Aí eu fiquei doido. Era a conjugação do Yellow, Magenta e Ciano do ampliador. Tem que ser... Pra cada tipo de rosto, de cor, você tem que jogar aquilo até fazer dar a cor certa, né?! Mas aí tinha um problema, as fotos saiam escuras. Por que? Porque dava exposição demais. Aí eu fui num congresso em São Paulo e descobri que tinha um exposímetro, que é um equipamento que te ajuda muito. Você regula os negativos e ele te dá a exposição automática. Aí foi um sucesso. Aí foi muito bom! Eu tinha que preocupar mais com os filtros. E fui! Isso aí... Na fotografia a cores, eu perdi foto demais! Chegava dia que eu perdia 30 fotos, 40 20x25. Perdia casamento inteirinho. Saia lá fora, 50 fotos, jogava tudo no lixo.

FILIPE: E como é que você lidava com o noivo e a noiva?

ANTÔNIO: Não... Mas aí eu fui pelejando e dei conta de fazer.

FILIPE: Mas e esses que você perdeu?

ANTÔNIO: Não... Isso aí era a prova que eu tava fazendo... Era pra aprender.

FILIPE: Ah tá, o negativo você não perdeu...

ANTÔNIO: Não... E tinha uma coisa, se eu não desse conta eu mandava pra fora, né?! Mas não mandei não, eu venci! Venci!

FILIPE: E você sempre quando não conhecia o processo, você sempre mandava pra São Paulo?

ANTÔNIO: É... São Paulo. Porque no começo nem Belo Horizonte revelava. Aí já passou a revelar em Belo Horizonte, em um laboratório lá na Serra. Aí já mandava pelo correio. Depois passei a revelar em Poços de Caldas. Mas era difícil demais! E as vezes você mandava o negativo 6x6, que eu usei a vida inteira, do filme 120, você fazia uma foto da imagem toda, mas o corte você tinha que saber. Eu lembro que eu fiz umas fotos aí... Isso é só entre outras, né?! Um pessoal carregando um andor de Nossa Senhora. Então no andor, a imagem fica alta e os caras ficam baixo, né?! As fotos chegou aqui e cortou a imagem pela barriga.

FILIPE: Cortou a cabeça da santa?

ANTÔNIO: Não, cortou o pessoal carregando. E o pessoal preocupa mais com a santa do que com eles. É preferível que cortasse as pessoas pelo pescoço e a santa aparecesse. Aí mandei copiar de novo. Tornou a cortar, entende?! Aí é ondé que me influenciou a ter equipamento próprio, né?! Os cortes 6x6 você é que faz o corte. Aí você tem que dominar o que você quer aparecer ali, né?!

FILIPE: Você já faz a foto sabendo o que você vai cortar?

ANTÔNIO: Não, quando eu faço a foto, quando eu vou pro ampliador, o corte é ali, né?!

FILIPE: Mas assim... Você já faz a foto já sabendo posteriormente o que você vai cortar?

ANTÔNIO: Sim, sim... Já sei o que eu vou cortar, se vou cortar vertical, horizontal. Aí depende. Essa foto da Nossa Senhora tinha que ser na vertical. Porque não pegava todas as pessoas, mas saia um pouco do rosto delas, uma parte... mas a Nossa Senhora tava lá, toda enfeitada, toda iluminada. Isso entre muitas que aconteceu, né?! (Pausa).

Isso foi 85, depois foi migrando (do processo preto & branco para o colorido)... No começo eu trabalhava com os dois processos, né?! Porque o pessoal não tava acostumado com foto a cores. Falavam assim: “Documento a cores? Não, 3x4 é preto & branco.” Não aceitava, né?! Então, conclusão, eu fui trabalhando... No final de 85, aí eu passei totalmente pra cores. Houve um espaço aí de uns seis meses a oito de migração de um sistema para o outro. Aí eu desativei o preto e branco. Porque na hora de fazer o preto & branco eu desativava os filtros

(do ampliador), tinha um desativador, projetava a luz branca. Mas era difícil! Você trabalhar com uma química, com outra. Não tinha condição de trabalhar com os dois juntos. E foi aos poucos... Foi migrando. Aí foi 20 anos de cores, né?!

FILIPE: E nesses 20 anos sem preto & branco nenhum?

ANTÔNIO: Não. Aí acabou. O preto & branco sumiu! Acabou. Desapareceu. Se aparecesse gente pra revelar filme preto & branco, falava assim: “Vai lá em Piumhi talvez revela. Não eu.” E um fato interessante é que o equipamento de revelação a cores, eu fui o pioneiro na região. Eu peguei serviço em Piumhi, de empresa exportadora de café. Fazia pôster. Eu fazia de 3x4 até 50x60. Então eu fui o pioneiro. Aqui não tinha, cidades vizinhas muito maior do que aqui, não tinha equipamento.

FILIPE: Você não sentia saudade do preto & branco não?

ANTÔNIO: Nunca senti! É porque eu sou uma pessoa que... Eu me considero uma pessoa em evolução, eu não paro... Se eu for pensar como eu fui criado e onde é que eu tô hoje... A distância é de um carro de boi para um jato da... Um jatão da Força Aérea Brasileira. A distância que eu tô... Entre eu nasci e hoje. E eu pretendo continuar. Por exemplo, em 95 eu comprei o meu primeiro computador. Não sabia nem o que era computador na vida, nem para quê que era aquilo... Era um bicho. Hoje eu domino. Sem fazer curso, eu domino muito bem o computador. Tem que aperfeiçoar, mas eu domino bem os principais programas. Então eu não paro, eu não quero ser aquele Antônio que nasceu lá e o mesmo Antônio agora. Então eu creio que a gente não pode parar no tempo não.

FILIPE: Então para finalizar, vamos falar um pouco do seu acervo? Porque a gente está olhando aqui, tem caixas de 69 até 2005. Aqui tem toda a história de São Roque nesse tempo, né?!

ANTÔNIO: Aqui eu tô confirmando sobre os negativos. Aqui tem mais de 100 mil negativos. E sempre trabalhei com 6x6, porque eu achava o 135 pequeno demais e a ampliação do 6x6 é outra qualidade. Quando você põe um 135 e faz um 50x60, vem a granulação da foto. Tem que ter uma revelação muito especializada. A gente não tinha condições de fazer isso, porque

a gente trabalhava comercialmente. Agora já o 6x6, o 120, é um filme que aceita grandes ampliações. Então é assim ó... Eu fui macaco de fotografia do filme 120. Interessante também. Uma publicidade pra Fuji. Se eles quiserem me dar um prêmio (risos). Trabalhei os 37 anos com o filme Fuji, tanto preto & branco, como colorido. E pra Kodak, trabalhei também 37 anos com o papel Kodak.

ANTÔNIO: E por que não o papel Fuji?

ANTÔNIO: Eu cheguei a usar ele. Pensei assim: “Vou trabalhar tudo com uma linha só”. Eu achei a gramatura dele um pouco menos que tava na caixa. Então é um papel mais fino. E além de tudo, você ia fazer a foto e a foto enrolava demais. As vezes você ia entregar a foto e ela tava enrolando, fazendo canudinho. Porque o papel fotográfico você sabe que grande parte é plástico. Então pra mim tinha muito plástico e pouco papel. E eu considero que é meio a meio. Porque quando você queima uma foto, você vê petróleo na foto.

FILIPE: Então era filme Fuji e papel Kodak?

ANTÔNIO: Sim.

FILIPE: E câmera?

ANTÔNIO: As câmeras, eu usei toda a vida foi a Yashica ou “Yasica”, não sei a pronúncia certa, né?! Yashica, da linha MAT e da linha G...MAT G, né?!

FILIPE: Você pode pegar uma pasta que está ao seu lado aí pra gente, por favor? E nos contar como você organiza os seus negativos?

Antônio abaixa para pegar uma pasta aleatória do seu arquivo.

ANTÔNIO: Eu, toda a vida, desde que comecei a entender por gente, fui uma pessoa muito organizada... E sou até hoje. Inclusive essa organização que eu tenho, ela me prejudica. Ela me deprime. Eu sempre estou corrigindo coisas. Eu faço um arquivo, eu sempre estou procurando melhorar aquele arquivo. Então eu sou uma pessoa em constante evolução do

sistema arquivo. Só que eu não faço nada pra mim, eu faço para ficar para os outros. Eu não sou uma pessoa detentora de poder. Eu... Eu tô aqui de passagem, outros virão, outros foram. Eu tô aqui hoje. Amanhã não é mais. Então... E nem pretendo ficar aqui pra sempre, né?! (Risos). Então, o que acontece? Terminou o mês de janeiro de 69, eu pensei: “Como que eu vou fazer com esses negativos? O que eu vou fazer com isso?”. Aí já comecei a arquivar. Aproveitava as caixas (caixas de papel fotográfico Kodak) que vinham com o papel. Dividia ela em três partes.

FILIPE: Você pode pegar uma ao seu lado para poder mostrar?

Antônio pega uma das caixas.

ANTÔNIO: Ó! De papel Kodak. Essas caixas são aproveitadas, não gastava nada.

Antônio abre a caixa e mostra a divisão das mesmas com os pedaços de madeira.

ANTÔNIO: Arrumava umas madeirinhas. Dividia em três partes, porque é a continha de caber o filme de 60 milímetros de largura. E aqui, eu cortava o filme em 4 partes em 3 negativos, né?!

Antônio pega uma tira de negativo cortado contendo 3 fotogramas e mostra pra câmera que está filmando a entrevista.

ANTÔNIO: No começo, eu colocava os negativos sem esse papel.

Mostra uma tira de papel sulfite do tamanho da tira de negativos.

ANTÔNIO: O que acontecia? Quando fez uns três meses, que eu fui olhar os negativos de janeiro, os negativos estavam colando um no outro. Eu cheguei a perder negativo. Eles pregam, não sei se é a química ou outra coisa. Aí eu passei a usar esse papelzinho a vida inteira separando os negativos. Aí você pode pegar um negativo aleatório... Esse aqui outubro de 94, ó! Perfeitinho, a cores. É um casamento. Tá aqui!

Antônio guarda o negativo, fecha a caixa e a coloca novamente na estante.

ANTÔNIO: Agora, quando eu fotografava, eu tinha um controle... Vamos supor: Fulano de tal, seis 3x4; casamento, eu anotava os nomes tudo, nome e sobrenome. No final do mês, eu fazia, além de arquivar, eu tinha essas pastas catálogos.

Antônio pega uma pasta catálogo que está próximo dele.

ANTÔNIO: Tá aqui! Cada pasta é de um ano. Essa daqui, arquivo 83. Peguei aleatório. Nessa pasta...

Antônio abre a pasta e mostra a primeira página que foi datilografada.

ANTÔNIO: Você vê que na época não tinha computador, né?! Era na máquina de escrever. Aí eu dividia por assunto. O primeiro era casamento. Como se diz, era o carro-chefe. Era o que dava mais dinheiro. Embora a fotografia 3x4 era a que mais dava dinheiro em proporção, mas o casamento dava um dinheiro reunido. É onde que você dava conta de comprar equipamento. Então vem casamento. Depois vem o nome das pessoas que casou. Aqui (nesse mês) teve três casamento. E na frente (do nome), quantos negativos fotografei daquele casamento. Vou ler aqui ó: Aneílson Simões da Silva, fiz 26 negativos. Quintiliano Alves Vicente, esse aqui foi só duas fotos que fiz. Veio cá e fotografou. Não tinha condição. Depois vinha “Diversos”. O que é “Diversos”? É aquilo tirado na rua, reportagem. Depois vem “Fotocópias e Reproduções”. Onde é que eu fotografava as fotos antigas, que até hoje eu tô usando no “Face” (Antônio tem o costume de postar fotos antigas de São Roque de Minas e seus moradores, feitas por fotógrafos amadores, em seu perfil no Facebook). Fotografava as fotos. Engraçado que para fotografar, a lente da máquina não tinha condição de fotografar a distâncias curtas, aí eu pegava uma lente usada de óculos, aquelas lentes fundo de garrafa, daqueles caboclos de 70 anos, aqueles míopes, e segurava a lente na frente da lente da câmera, segurando ela e fotografava. Como a câmera Yashica são duas lentes, uma para o visor e outra para a foto, eu colocava a lente (do óculos) no visor, focalizava a imagem, passava a lente pra baixo e clicava.

FILIPE: Só essas “Fotocópias e Reproduções” não são fotos suas, né?!

ANTÔNIO: Não. “Fotocópias e Reproduções” não são fotos minhas, são fotos que o pessoal trazia, que eles fotografaram, às vezes até fora com outros fotógrafos, mas queria mais cópias e foto antiga. E com isso, desde 69, eu comecei uma outra coisa paralela a fotografia. Eu me interessei pela antiguidade, pela história de São Roque. Aí eu fazia uma foto para a pessoa e copiava uma pra mim. A pessoa nem sabia. Hoje eles estão me agradecendo e perguntam como foi que eu adquiri. Eu falo: “Foi você que levou pra mim” (risos).

FILIPE: E você procurava saber a história por trás daquela foto?

ANTÔNIO: Aí quando a pessoa chegava lá eu ficava perguntando ela: “Quem que é esse?”. “Ah, é meu pai”. “Onde é que foi tirada essa foto?”. “Ah, foi isso e tal”. “O que aconteceu?”. Aí eu copiava os dados da foto, mas não guardei. Praticamente ficou tudo na memória. A minha história como historiador, ela tem 46 anos. E continuo historiando... (Pausa)

Antônio volta para a pasta.

ANTÔNIO: Aqui na seção, depois das Fotocópias vem “Stúdio”. O quê que é o Stúdio? É a foto que eu fazia no estúdio. O “Diversos” é tudo que é fora do estúdio. Se eu fizesse uma foto aqui dentro da loja de foto, era estúdio. De fora, saiu fora. E depois fechava com “3x4”. Pensando que tudo isso aqui, está o nome certinho e em ordem alfabética.

FILIPE: E o nome completo das pessoas...

ANTÔNIO: O nome completo. Você lê aqui ó: “Kênia Aparecida de Andrade”. “Geraldo Soares de Faria”. “Eli Antônio Campos”. Tá vendo? O nome certo, ó! Outubro de 83. E cada pasta desta é um ano. Então elas estão todas aqui, as 37 pastas. Vai de janeiro a dezembro.

FILIPE: Você tem algumas curiosidades que você lembra aí, de algum caso? Assim, casos engraçados também...

ANTÔNIO: Talvez não tem muito, pelo seguinte, eu sempre fui um fotógrafo ético. Eu tive muita oportunidade de estragar casamento, fazer fotos de amante com cara casado, até da alta

sociedade, pessoa até alto na política. Eu tive muita condição de fazer flagrante, que eu tive oportunidade de ver, né?! Eu tive na época flagrantes até de homens com homens (risos). Nunca! Até hoje nunca... Continuei na fotografia, eu nunca faço foto que vai prejudicar uma pessoa. Tive oportunidade de fazer, mas não fiz. Teve uns casos interessantes, que foi num casamento... E o noivo tava tão bêbado, que eu notei que ele já custou a entrar na igreja. Bebeu o dia inteiro, isso para ter coragem. Ele tava trêmulo. E a um dado momento ele caiu bêbado lá, mas não fotografei não. Caiu lá e eles catou. E era um padre bravo. E o padre ainda relevou. E até acabar, a noiva segurou ele o resto do casamento. Ele tava bêbado, caindo. E teve outro também, que a noiva sentiu mal e caiu na hora. Eles buscaram um copo d'água, deram pra ela e o casamento continuou. E teve um caso também, até é muito recente, eu fotografei um casamento. Esse foi até quase no final, que eu achei assim interessan... Não era interessante, eu achei foi muito triste. Fotografei o casamento no sábado, fiz um álbum com 60 fotos a cores, casamento de gente bem financeiramente. E ele trabalhava com trator. Ele tinha um equipamento de plantar, colher... Ele plantava milho, feijão. Ele era um produtor rural. Alugava as terras, né?! E tinha todo o equipamento. Isso foi em abril, época de colheita de milho. E não é que na segunda-feira, não a... quase dez dias depois, ele caiu dentro da máquina de colher milho e morreu. Esse é triste. O cara tava colhendo milho então tem o sistema que vai cortando a espiga e ela vai e debulha e já sai ensacada, né?! E ele foi tirar um cipó lá dentro da coisa. Também ele errou né?! E bateu a botina para ver se tirava uma coisa que engastalhou. Aí a máquina pegou ele. Saiu daqui moído até os membros. Ainda foi até Piumhi, chegou lá e morreu. Isso é uma coisa que foi muito assim, rápida.

FILIPE: Ué Antônio, a princípio de conversa é só isso. Mas depois vamos mergulhar nos arquivos que você tem aqui e descobrir mais coisas.

ANTÔNIO: O arquivo tá aqui. Você viu que a gente já olhou e está intacto. Não tem fungo.

FILIPE: E você acha que as pessoas de São Roque sabem que você tem as histórias delas aqui?

ANTÔNIO: Ninguém. Esse aqui é um arquivo que ninguém interessa. Então esse arquivo aqui praticamente ninguém sabe dele.

FILIPE: Tem fotos aí do rio São Francisco? Qual a ligação que esses negativos podem ter com a história de São Roque e o rio São Francisco?

ANTÔNIO: Praticamente eu não tenho muito, porque a minha linha de trabalho eu nunca fui ligado muito com a parte de turismo, meio ambiente. Não fez minha parte. Eu sempre fui da parte mais “movimento”. Eu nunca fui um fotógrafo de cachoeira, de rio. Muito pouco. De serra. Não. Eu era um fotógrafo mais ligado a movimento. Fotos que você tinha que ter dificuldade até pra pegar ela, a tempo e a hora. Isso pra mim era o meu carro-chefe. Então não tinha muito essa ligação não. Fotos de cachoeira, de bichinhos, do São Francisco. Num tinha muito não.

FILIPE: Do Parque (Nacional da Serra da Canastra), quando o Parque foi criado?

ANTÔNIO: Não, não tirei muito não. (Pausa) E o arquivo tá aqui ó!

Antônio aponta com a cabeça para as caixas na estante. (Pausa)

ANTÔNIO: Eu tenho um sonho que por enquanto está sendo meio intransponível. Pelo menos até o ano que vem tá intransponível. De ver fundada aqui (em São Roque de Minas) a Casa da Cultura. E eu pretendo doar todo esse acervo de negativos, todos os meus equipamentos que está guardado aqui em outro local, minhas fotos antigas que está em torno de 4 ou 5 mil. Vou doar tudo isso para a Casa da Cultura. Porque estou passando aqui, então não vou deixar isso pra mim, né?! Mas está difícil de vencer isso aí, porque gasta dinheiro e eu preciso de órgãos públicos, né?! Mas tá difícil!

FILIPE: Vamos ver se a gente consegue, né?!

ANTÔNIO: É...Vamos ver!

FILIPE: Então, beleza! Quer falar mais alguma coisa?

ANTÔNIO: Tá bom!

FILIPE: Por hoje é só! (Risos)

ANTÔNIO: Tá bom! Muito obrigado, por enquanto! Até mais! (Risos)

FIM DA ENTREVISTA

ANEXO III – TAMANHO DAS FOTOS E PREÇOS COBRADOS²⁶

Tamanhos de fotos:

Preto e Branco:

Documentos: 2x2 – 2x3 – 3x4 – 5x6. Meio postal: 6x9 – Postal 9x12. Tamanhos com maiores ampliações: 12x18 – 18x24 – 24x30 – 30x40 – 50x60 (e também tamanhos especiais conforme solicitados pelos clientes).

Colorido:

Documentos: 2x2 – 2x3 – 3x4 – 5x6. Meio postal: 6x9 – Postal: 10x15. Tamanhos com maiores ampliações: 12x20 – 20x25 – 24x30 – 30x40 – 50x60 (e também tamanhos especiais conforme solicitados pelos clientes).

Tamanhos de maior demanda: Documentos 3x4. Postal PB 9x12 e Colorido 10x15.

Quanto a tamanhos, fazíamos quaisquer tamanhos em quaisquer cortes, dentro dos padrões de medidas de papéis conforme citadas acima.

Tamanho das caixas que vinham com papéis fotográficos:

Preto e Branco:

18x24 (100 folhas) - 24x30 (100 folhas) - 30x40 (50 folhas) - 50x60 (20 folhas).

Colorido:

20x25 (100 folhas) - 24x30 (100 folhas) - 30x40 (50 folhas) - 50x60 (20 folhas)

As caixas vazias, nos tamanhos 18x24 (PB) e 20x25(color) eram aproveitadas para arquivos de negativos.

Preços cobrados:

Preços cobrados à época de encerramento das atividades em 31-12-2015:

3x4 - R\$ 5,00 /10x15 - R\$ 3,00 /12x20 – R\$ 5,00/ 20x25 R\$ 9,00

(quanto aos outros tamanhos não me recordo, pois eram de pouca demanda)

²⁶ Elaborado pelo próprio Antônio Francisco de Faria.

Em casamento, tamanho 20x25, o valor era um pouco mais pois, eram feitos em torno de 60% a mais de negativos com relação à quantidade combinada (para escolha) e também era incluído o preço do álbum (em torno de R\$ 180,00).

01 álbum 20x25 completo com a quantidade padrão de 30 fotos ficava em R\$ 740,00 (à vista) ou parcelado conforme o cliente solicitava (aumento de juros de 3% ao mês).

Se tivesse filmagem (sistema VHS), aumentava R\$ 250,00.

Este fotógrafo e sua equipe (familiar) cumpria uma pontualidade absoluta quanto aos dias e horários aventados.

No mínimo, estava presente 15 minutos antes. Quando tinha filmagem, era 30 minutos (para montagem de refletores, cabeamentos e testes iniciais).

ANEXO IV – O MOSTRUÁRIO DE FOTOS PARA CASAMENTO

Aqui reproduzimos o mostruário de fotos para casamento de Antônio F. Faria:

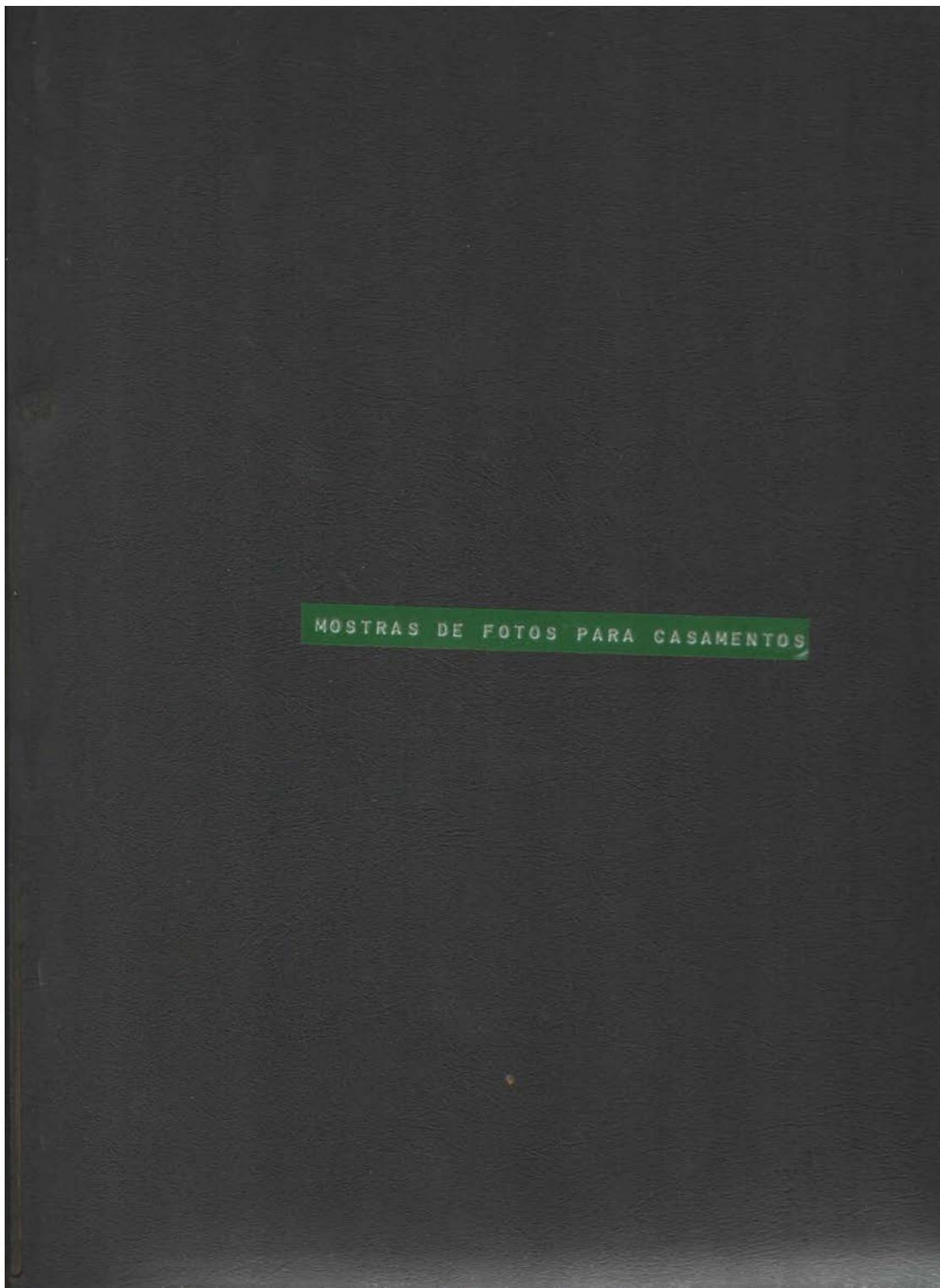


Figura 146:Esta imagem e as 13 subsequentes são reproduções do mostruário de fotos para casamento de Antônio F. Faria.



P O S E S	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18				
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
Noivos - sós -											
Paraninfos - até 1 casal cd.	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	
TOTAL DE FOTOS:	2	4	6	8	10	12	2	4	6	12	
A PAGAR - CR\$:						360					



P O S E S	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18				
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
Noivos - sós -											
Paraninfos do noivo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
Paraninfos da Noiva	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	
TOTAL DE FOTOS:	3	6	9	12	15	18	3	6	9	18	
A PAGAR - CR\$:						540					



P O S E S	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18			
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6
Noivos - sós -										
Paraninfos do noivo	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6
	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd
Paraninfos da noiva										
Noivos com pais										
TOTAL DE FOTOS:	4	8	12	16	20	24	4	8	12	24
A PAGAR - CR\$:						120				



P O S E S	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18				
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
Alianças - noivo											
Alianças - noiva											
Noivos - sós -	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	
Paraninfos do noivo											
Paraninfos da noiva											
TOTAL DE FOTOS:	5	10	15	20	25	30	5	10	15	30	
A PAGAR - CR\$:						900					



P O S E S	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18			
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6
Alianças-noivo										
Alianças-noiva										
Bênção Nupcial - 1 -	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6
Noivos - sós -	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd
Paraninfos - noivo										
Paraninfos - noiva										
TOTAL DE FOTOS:	6	12	18	24	30	36	6	12	18	36
A PAGAR - CR\$:	120.000,00 + 100.000,00 = 220.000,00									



P O S E S	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18				
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
Entrada noiva c/pai											
Entrada - noivos											
Paraninfos - noivo											
Paraninfos - noiva	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
Compromisso	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	
Alianças - noivo											
Alianças - noiva											
Noivos c/pais											
TOTAL DE FOTOS:	8	16	24	32	40	48	8	16	24	48	
A PAGAR = CR\$:			960			1440					



- P O S E S -	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18			
Entrada - noiva c/pai										
Recepção - noivos										
Entrada - noivos										
Paraninfos - noivo										
Paraninfos - noiva										
Compromisso	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6
Alianças - noivo	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd
Alianças - noiva										
Bênção Nupcial - 1 -										
Saida - noivos										
Noivos c/pais										
Noivos - dentro do carro										
TOTAL DE FOTOS:	12	24	36	48	60	72	12	24	36	72
A PAGAR - CR\$:			1440		2160					



P O S E S	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18				
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
Saida - noiva - carro											
Entrada - noiva c/pai											
Recepção - noivos											
Entrada - noivos											
Paraninfos - noivo											
Paraninfos - noiva											
compromisso	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6	
Alianças - noive	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	
Alianças - noiva											
Bênção nupcial - 1 -											
Bênção nupcial - 2 -											
Saida dos noivos											
Noivos c/pais											
Noivos dentro do carro											
TOTAL DE FOTOS:	14	28	42	56	70	84	14	28	42	84	
A PAGAR - CR\$:			1680			4560					



P O S E S	QUANTIDADE - POSTAL						QUANT. 12 x 18			
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6
Saída - noiva - carro										
Entrada - noiva c/pai										
Despedida - noiva do pai										
Recepção dos noivos										
Entrada dos noivos										
Paraninfos - noivo										
Paraninfos - noiva										
Compromisso	1	2	3	4	5	6	1	2	3	6
Alianças - noivo	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd	cd
Alianças - noiva										
Bênção nupcial - 1 -										
Bênção nupcial - 2 -										
Saída dos noivos										
Noivos só										
Noivos com pais										
Noivos - dentro do carro										
Noivos - beijo										
TOTAL DE FOTOS:	17	34	51	68	85	102	17	34	51	102
A PAGAR - CR\$:			2040			3060				

TAMANHO 18 x 24



ALBUNS :

24 x 30 + 25%

QUANT.	TAM. 18x24	TAM. 12x18
17	1700	1360
19	1900	1520
21	2100	1680
23	2300	1840

QUANT.	TAM. 18x24	TAM. 12x18
25	2500	2000
27	2700	2160
29	2900	2320
31	3100	2480

TAMANHO POSTAL



O STÚDIO ART, através de seus proprietários, Antônio Francisco, Andrezza e Deyse, que durante 37 anos gravou em fotografias e ultimamente também em vídeos, todos os acontecimentos sociais, familiares, documentais, bem como todos os fatos que marcaram a história de São Roque de Minas e região, vem pela presente agradecer a todos os seus clientes pela preferência em seus serviços.

Durante os 37 anos de atividade, o STÚDIO ART, através de sua equipe familiar, e sob a proteção de Deus, trabalhou com ética profissional, dedicação e arte, utilizando materiais de primeira qualidade o que sempre distinguiu os seus serviços.

Foram registrados pelas lentes do STÚDIO ART, 1.143 casamentos e chegamos ao registro fotográfico da terceira geração familiar. O arquivo de negativos do STÚDIO ART (o que praticamente não existe em outros fotos), conta com aproximadamente 130 mil negativos, devidamente organizados por anos, meses, assuntos e por nomes em ordem alfabética. Este arquivo é a maior jóia conquistada nestes 37 anos de serviços.

O STÚDIO ART, devido a motivos diversos, comunica a todos os seus clientes e amigos, que estará encerrando suas atividades de fotografias e vídeos, dia 29 de dezembro de 2005. Foi uma decisão tomada com muita seriedade pelos seus proprietários, após diversos estudos e viabilidades, tanto técnicas, como também comerciais e profissionais.

O STÚDIO ART, atenderá normalmente os serviços profissionais e de amadores, até o dia 17 de dezembro (Sábado). Após este dia e até 29 de dezembro (quinta-feira), atenderá somente fotos para documentos (na hora), entrega de fotos e recebimentos de contas.

Desejamos saúde, paz e felicidade a todos, e que Deus continue iluminando nossos caminhos.

Dezembro de 2005

Stúdio Art Produções Tele-Fotográficas

37 anos com você, revelando sua boa imagem.

Rua Marechal Floriano Peixoto, 63 - Centro - 37928.000 - São Roque de Minas - MG
Fone: (37) 3433-1159 - e-mail: antoniodochico@srminas.com.br