



Assis Horta: fotógrafo de um Brasil moderno

Assis Horta: The Photographer of a Modern Brazil

Eneida Maria de Souza

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
eneidamariasouza@gmail.com

Resumo: O fotógrafo profissional Assis Horta, natural de Diamantina, apresenta uma coleção de imagens de dimensão histórico-documental não só por ter registrado paisagens urbanas e humanas, mas por ter contribuído para a democratização do retrato no Brasil, adquirida por meio das leis trabalhistas. Reconhecida oficialmente em 1943 pela Consolidação das Leis do Trabalho no governo Vargas – com a aquisição da carteira de trabalho e Previdência Social –, a classe operária passa a ter seu registro em foto 3x4 (três por quatro) como prova de identidade. Com o fim da condição de invisibilidade social da classe, aos poucos é construída uma nova feição para a caracterização de povo e de cidadania no país. Na condição de um intérprete da sociedade pelo registro fotográfico, Assis Horta valoriza imagens do homem comum, registra cenas de família e contribui para o avanço dos estudos marginais sobre povo, nação e cidadania.

Palavras-chave: Assis Horta; Diamantina; fotografia; homem comum; povo; cidadania.

Abstract: The professional photographer, Assis Horta, born in Diamantina, presents a collection of images with a historical-documentary dimension, for not only registering urban and human landscapes, but also contributing to the democratization of the portrait in Brazil, acquired through labor laws. Recognized officially in 1943 by the Consolidation of Labor Laws in the Vargas government - with the acquisition of the labor and Social Security portfolio -, the working class is now photographed 3x4 as proof of identity. With the end of the condition of social invisibility of the class, a new feature is being constructed for the characterization of people and citizenship in the country. As an interpreter of society by the photographic registry, Assis Horta values images of the ordinary man, records scenes of family and contributes to the advancement of marginal studies on people, nation and citizenship.

Keywords: Assis Horta; Diamantina; photography; ordinary man; people; citizenship.

O fotógrafo profissional Assis Horta (1918-2018), natural de Diamantina, Minas Gerais, apresenta uma coleção de imagens de dimensão histórico-documental por ter registrado não só paisagens urbanas, mas por ter contribuído para a democratização do retrato no Brasil, adquirida por meio da obrigatoriedade das leis trabalhistas. Reconhecida oficialmente em 1943 pela Consolidação das Leis do Trabalho no governo Vargas – com a aquisição da carteira de trabalho e Previdência Social –, a classe operária passa a ter seu registro em foto 3x4 como prova de identidade. Com o fim da condição de invisibilidade social da classe, aos poucos é construída uma nova feição para a caracterização de povo e de cidadania no país. Na condição de um intérprete da sociedade pelo registro fotográfico, Assis Horta valoriza imagens do homem comum, registra cenas de família e contribui para o avanço dos estudos marginais sobre povo, nação e cidadania. Em virtude da valorização da singularidade artística nacional em âmbito globalizado, Assis Horta protagoniza a discussão sobre a conquista de direitos do cidadão brasileiro como forma de inseri-lo na agenda atual das reivindicações políticas na arte.

Como funcionário do IPHAN, Assis Horta foi ainda encarregado, na década de 1930, de mapear ruas, moradias, casas de comércio, entre outros pontos, para a constituição do acervo fotográfico da cidade, tombada na época pelo Patrimônio. As imagens a serem analisadas neste ensaio compõem o catálogo da Exposição *Assis Horta: retratos*, realizada na Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, de abril a junho de 2015, constando de 200 fotos, das quais algumas foram selecionadas.¹ Com enfoque na pequena mostra de retratos 3x4, na qual são evidenciadas as procedências sociais dos fotografados, serão ainda abordadas fotos de estúdio, com poses de casamento, crianças, famílias, cenário propício para a exposição solene de uma classe que se inseria aos poucos no ambiente social.²

¹ A reprodução das fotos por mim selecionadas foi realizada durante a exposição, estando os créditos sob minha responsabilidade. Não tive acesso ao catálogo, por ter sido a minha visita à exposição feita no último dia.

² Em uma página no site do BNDES referente à exposição do fotógrafo feita em 2017 no Rio de Janeiro aparece a seguinte informação: “O fotógrafo registrou, em chapas de vidro, praticamente toda a sociedade diamantinense da época e cenas do patrimônio histórico nacional. Seu acervo de retratos da classe operária, objeto da exposição, decifra a gênese do trabalhador brasileiro legalmente registrado. Até então destinada à sociedade

As imagens de estúdio terão primazia na análise, quando se verifica a concepção em preto e branco do arquivo de Assis Horta, por revelarem a singular atuação exercida pelo artista no que diz respeito à função social de seu trabalho. A representação de imagens do homem comum e da classe operária no Brasil nas décadas de 1940 servirá de material relevante para a elucidação da memória, muitas vezes esquecida, de um Brasil arcaico e interiorano. A profusão da classe operária, marcada pela presença quase maciça do negro, remonta à tradição mineradora da região, assim como à herança imperiosa da escravidão e da ausência de direitos trabalhistas, predominante em época anterior. A Diamantina dos diamantes, do barroco mais carnavalizado, colorido e menos suntuoso da arte ouro-pretana, exibe-se pelas fotos pacatas e bem-comportadas dessas personagens, a maioria representando a classe operária e, muitas vezes, desprovida da estética burguesa dos retratos.

No entanto, o fotógrafo lhes concede, pelo empréstimo das roupas no ateliê e pela exigência da pose de estúdio, aspecto nobre e semelhante ao trabalho dos pintores e fotógrafos europeus, revestidos agora de outra conotação. O modelo francês encontra-se estampado no *décor* do estúdio, com a exposição do tapete como ornamento, do painel pintado ao fundo, da mobiliária *art nouveau* – principalmente no detalhe das cadeiras. Quanto aos trajes das personagens, verifica-se a obediência ao ritual burguês de fotografar, como a exigência de terno e gravata para os homens, vestidos estampados e bem talhados e flores no cabelo ou laços visíveis na indumentária feminina. Exibindo postura elegante, bem de acordo com o clichê da classe média, os modelos retratados compõem um quadro social bem representativo da época. A cordialidade é moldada pelo respeito à simetria e à ordem, pelas quais se evidencia a perfeita organização entre os atores, seja quanto ao registro de cenas de família, grupo de crianças, casal em foto de casamento, seja quanto ao retrato 3x4 de operários, com vistas à obtenção de carteira de trabalho ou de matriarcas cercando-se de familiares para a comemoração do batizado do filho mais novo.

burguesa, a fotografia entrou na vida do trabalhador: realizou sonhos, dignificou, atenuou a saudade, eternizou pessoas comuns, mostrou sua face.” São palavras contidas também no catálogo da exposição, com curadoria de Guilherme Horta. Disponível em: https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa/espaco-cultural-bndes/galeria/assishorta_retratos. Acesso em: 24 abr. 2019.

Como entender o traço de modernidade ainda presente em plena década de 1940, sob a ditadura Vargas, durante a instauração de tombamentos do patrimônio num país que tentava escapar do atraso pela valorização da cultura local como resposta ao desejo de integração nacional? A diferença e importância da obra de Assis Horta, longe de ser considerada repetidora de modelos e de técnicas artísticas estrangeiras, reside na leitura da comunidade local, com sua heterogeneidade e impureza. Trata-se da leitura de uma comunidade que guardava resquícios das mazelas da escravidão, mas que se impunha como figurante que começava a ocupar o lugar de protagonista na região. Embora a classe mais abastada tenha sido alvo do clique do fotógrafo, notadamente nas cenas urbanas e fora do estúdio, na seleção de fotos realizada para a exposição já referida, privilegiou-se um dos segmentos menos contemplados aí presentes. Graças à obrigatoriedade de registro do retrato profissional na carteira de trabalho, as pessoas se sentiam, pela primeira vez, pertencentes ao estatuto de indivíduo, pelo espelhamento do rosto num documento oficial. Uma vez cumprida essa obrigatoriedade, era comum o retorno dos modelos ao estúdio de Horta a fim de serem estampados não só em pose individual, mas ao lado de amigos e familiares. Reveste-se de extrema importância o sentimento que começa a ter essa comunidade, o de se adquirir uma imagem que passa a ser reconhecida pelo outro, ao ser esteticamente manipulada pela arte do fotógrafo.

O lugar ocupado por Assis Horta como fotógrafo neste quadro diamantinense do século XX não se apresenta de forma isolada. Seu precursor, Chichico Alkmim (1886-1978), é detentor de rico arquivo de perfis captados pela cidade, como cenas de estúdio e de rua, abordagem que ressaltava não só o cotidiano particular de seus figurantes, como se propunha a retratar grupos representativos da comunidade local, como colégios, agremiações policiais e instituições. Registrava igualmente retratos para fins documentais, sobretudo com finalidades eleitorais. Pela profusão de imagens de populares da cidade, esses dois fotógrafos, redescobertos há pouco tempo, constituem hoje o emblema de um Brasil periférico que se impõe ao lado das exposições realizadas nos centros hegemônicos do país. Pela predominância de fotos nas quais se destaca a presença de personagens negras de origem social mais pobre, torna-se viável analisá-las sem a intenção de considerá-las estereótipos de uma comunidade tropical. A comercialização desses tipos de imagens realizada

por interesses colonialistas teve como alvo a exploração e a visibilidade dos corpos negros estampados pelas fotografias.

No catálogo da exposição de Chichico Alkmim, Eucanaã Ferraz assina a curadoria e oferece ao leitor alentado estudo sobre o fotógrafo, ressaltando, entre várias outras informações, uma das características relevantes do trabalho, o aspecto anônimo dos figurantes, por assinalar como as identidades tornam-se muitas vezes impossíveis de serem resgatadas. O anonimato reforça a imagem de povo de determinada época, em que se vislumbra a comunidade local, “metonímia do Brasil”, no entender do curador:

Mas se as fotografias de Chichico Alkmim põem em cena algo como uma metonímia do Brasil, seu *continuum* social e suas tragédias sociais, levando-nos a ver seus personagens como arquétipos que nos representam ainda hoje, também é certo que naquelas fotografias contemplamos indivíduos intensamente reais, ou, se quisermos, realidades intensamente individuais. O que arregimenta nosso olhar e nossa emoção são as irrecusáveis singularidades – física, psíquica, temporal. E, no entanto, sabemos nada ou quase nada sobre aqueles personagens. Desconhecemos seus nomes, suas memórias. Têm a veemência do que é anônimo, portanto a beleza do desconhecido, a potência ameaçadora e apaixonante do obscuro. (FERRAZ, 2017, p. 16).

Uma das argutas comentadoras de arte fotográfica brasileira, Dorrit Harazim, soube muito bem situar a obra de Assis Horta no contexto de seus artistas fotógrafos contemporâneos, enfatizando o papel social desempenhado no registro com operários e habitantes da Diamantina dos anos 1940. Reforça a amizade do fotógrafo com uma dupla de garimpeiros negros habitantes da periferia da cidade, fato esse indispensável para o aprimoramento da função social de sua arte. Como tipo muito popular, Horta apropriou-se do conhecimento das descobertas relativas à extração mineral, compondo, com a população trabalhadora, um quadro bem fiel da rica/pobre Diamantina. Na interpretação de Harazim, a diferença entre Alkmim e Horta reside no caminho próprio escolhido pelo sucessor, enfatizando outros segmentos sociais que seriam dignos de registro:

O olhar fotográfico de Chichico Alkmim, essencialmente alimentado na escola francesa de retratistas e pintores do século XIX, acabou produzindo um rico e aclamado material de

“paisagens humanas e urbanas”, título de uma exposição de 2013 no Memorial Minas Gerais Vale.

Coube ao autodidata do Photo Assis, instalado inicialmente na rua do Bonfim, esquina da rua do Contrato, abrir caminho próprio e sair da sombra do cultuado Chichico. Ele começou pelo básico, procurando freguesia em segmentos sociais pouco familiarizados com a experiência de serem retratados. Os forasteiros de passagem pelo Grande Hotel apreciavam ouvir as espirituosas histórias contadas por Assisinho, e o contratavam para documentar o trabalho de extração mineral e fazer o registro fotográfico de diamantes famosos. (HARAZIM, 2016, p. 36).

Retratos populares

Na congruência com a literatura mineira de natureza popular, voltada para o interior urbano e o sertão, as imagens desses artistas traçam paralelos e associações com a obra de Guimarães Rosa, para citar apenas ele, cujo retrato de um Brasil arcaico se nutre da presença/ausência de anônimos, de desclassificados e párias da sociedade. Ao contemplar essas fotos, note-se que é possível constatar que se processa a inversão do olhar, com a sensação de estar o espectador também sendo observado pelas imagens. Elas nos olham, da mesma forma que dirigem seu olhar para a câmera. Munido de alteridades, a visão do leitor se enriquece, ao exigir o entrosamento entre sujeito e objeto, mesmo que a suposta união corra o risco de ser crivada de intervalos, questionamentos e suspeitas. Permanece, nessa operação, a descoberta sempre reiterada de uma realidade que escapa aos espectadores. Por essa razão, o empenho em reconhecer a importância do conceito de popular como resistência política tornou-se, na proposta deste ensaio, a pedra de toque para a compreensão do trabalho artístico de Assis Horta. Entende-se, dessa forma, a necessidade em conferir visibilidade a personagens integrantes da imagem de um Brasil arcaico e, muitas vezes, anônimo.

Diante do elenco de fotos de estúdio do acervo do fotógrafo, percebe-se a produção de um espaço teatral na confecção do ambiente de estúdio para as personagens, circunscritas ao ritual da arte fotográfica. As fotos 3x4, emblemáticas para o registro do nome e imagem do cidadão na primeira carteira de trabalho, investem-se de teor político e histórico. As pessoas, pela primeira vez, ao se verem fotografadas, são imbuídas da convicção de que participam de uma sociedade moderna e igualitária.

Não resta a menor dúvida de que a promulgação das leis trabalhistas por Vargas constitui uma das mais relevantes ações de seu governo, embora o país estivesse regido por princípios ditatoriais. Infelizmente, na atualidade, essas leis começam a receber tratamento distinto, contrariando conquistas e resultando, de forma dramática, na sua quase diluição pelo novo governo que se instalou no país.

Com o objetivo de interpretar algumas fotos deste arquivo, nota-se, de início, que o traje usado pelos modelos masculinos reitera a simplicidade da profissão, com vistas a retratar a condição operária e a fidelidade às imagens oficiais. Como retrato do país em vias de modernização, era aconselhável estampar o rosto de seus personagens de forma supostamente mais natural, com o acréscimo de pequenos retoques de embelezamento. Mas não deixa de ser ilusória a afirmação de naturalidade, uma vez que o modelo se transforma em imagem, perde, concomitantemente, sua aura natural, artificializando-se.

Nas duas fotos em que são agrupados dois homens e seis mulheres (ANEXO, FOTOGRAFIAS 1 e 2), percebe-se o toque de requinte no penteado e nas roupas femininas, o que as diferencia das imagens masculinas, postadas igualmente para o registro oficial. A marca referente às datas e não aos nomes dos retratados responde pela obrigatoriedade do registro em carteira, o que evidencia o valor documental do trabalho fotográfico de Assis Horta. O artista declara, contudo, em algumas de suas falas, que mantinha em arquivo os nomes de todos fotografados. No entanto, o que resta para o presente é o anonimato dos modelos, comprovando-se estar esse painel fotográfico vinculado à ideia de representação de uma comunidade popular, destituída de sinais de identidade pessoal. Os observadores do presente desse painel fotográfico não devem, portanto, se preocupar em definir rostos e gestos do passado como íntegros ou reais, uma vez que já se impõem na condição de simulacros e espectros. Constitui, para o presente, material importantíssimo para o registro da memória de um pequeno rincão do Brasil em fase de modernização, com promessas de melhores condições econômicas para o trabalhador.

Ressalte-se ainda que o traço de identidade impresso na foto a ser anexada à carteira de trabalho descola-se do sentido original pretendido. A exposição dessas imagens, ao serem dispostas em série e por meio de distinto suporte, afasta-se do sentimento de cidadania e de subjetividade.

Obedecem aos requisitos da exposição e inscrevem-se como memória, com o objetivo de conferir às pessoas distinta significação, na qualidade de resquícios de valores passados. Tornam-se despojadas de valor pessoal ao se integrarem aos grupos de fotos, por obedecerem à organização serial e reduplicadora, causada pela imposição de estarem postas em exposição. A montagem fotográfica retira da imagem a força temporal, substituindo-se aí pela anacrônica existência de figurantes dos quais não nos é possível nomeá-los, restando como prova a inscrição apenas de uma data. Pessoas sem nome são igualmente aquelas que, antes, possuíam assinatura na carteira de trabalho, usufruindo assim dos direitos de cidadania. Essa memória, inscrição sobrevivente, esclarece ser a arte da fotografia incapaz de restituir o passado e suas lutas, embora permaneça como força de evocá-lo na condição de simulacro.

Interpretar a fotografia como arte da superfície remeteria, portanto, à imagem vegetal da casca da árvore, empregada pelo filósofo Georges Didi-Huberman no ensaio “Casca”, ao discorrer sobre a exuberância e a relatividade de toda coisa, de sua fugacidade e contingência. Em resumo, do lugar do morto, como assim se colocava Roland Barthes ao escrever sobre a arte fotográfica. Cito Huberman:

Em francês, os etimologistas afirmam que a palavra *écorce* (casca) representa a extensão medieval do latim *scortea*, que significa “casaco de pele”. Como para se tornar evidente que uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 133).

As ideias expostas nessa passagem evocam naturalmente o clássico livro de Roland Barthes sobre a fotografia, *A câmara clara* (1984), quando teoriza sobre a ausência da noção de profundidade aí existente. Relaciona a reprodução de imagens com os princípios filosóficos da fenomenologia, em que se concebe a foto como “um nada de objeto” (BARTHES, 1984, p. 169). Afirma ainda que a fotografia não constitui com segurança o passado da coisa, a não ser por meio de substitutivos. A ideia de superfície, aliada à casca, à pele, incorpora à fotografia a constatação da morte do referente, por constatar ter a imagem o estatuto de simulacro do objeto retratado. Nesse estudo, Barthes reforça o conceito de biografema, o qual se distingue da biografia, pelo apelo aos

objetos parciais e ao “infra-saber” captados pelas imagens. A presença de traços biográficos como fragmentos que compõem fotos e biografemas funciona, de forma bastante rentável e inovadora, para os estudos da crítica biográfica. O teórico enfatiza a impossibilidade de se penetrar na essência de imagens não só perdidas no tempo como indícios de supostas revelações de identidades fixas, dotadas de visibilidade:

[A fotografia] pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo pois há um “eu” que gosta de saber, que sente a seu respeito como que um gesto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p. 51).

Em várias fotos do arquivo de Assis Horta registram-se poses de personagens por meio das quais é representada uma classe considerada por elas como inexistente, mas que se sustenta pela roupa e a envergadura de um burguês – com o requinte do estilo em portar o chapéu, do olhar e da harmonia entre as duas imagens. A solenidade da Fotografia 3 (Cf. ANEXO) está estampada no contraste entre a figura de dois modelos negros com a cor branca dos ternos por eles trajados. A produção artística das cores conduz, inevitavelmente, à interpretação estética da cena social, vinculada à raça negra. A elegância dos modelos os coloca na condição de estarem representando o ideal de figura social, conferindo ao retrato a ilusão e a consolidação de ideais suscitadas pela arte fotográfica. Paradoxalmente, as imagens distanciam-se e aproximam-se da sua real condição, uma vez que a cena permite inspirar a harmoniosa imagem das relações raciais, o convívio pacífico entre classes. São esses os pequenos toques que vão montando biografemas e ressaltando os fragmentos que compõem as memórias fotográficas.

Em outra foto (ANEXO, FOTOGRAFIA 4) bem sugestiva e descompromissada, configura-se a *performance* aí criada com a ajuda do cenário em que é colocado o atleta, ao lado da cadeira *art nouveau* sobre um tapete (ou piso) com estampas. Os músculos salientes fornecem-lhe tanto a aparência de jovialidade e vigor, acompanhada do gesto sério e comportado. A pose é contida e controlada. Quem seria, portanto,

esse ator anônimo? Torna-se impossível identificá-lo ou restituir-lhe um nome, em virtude da distância temporal e da fluidez e superfície do objeto referenciado. Os figurantes continuam a participar desta galeria de pessoas que perde, com o tempo, sua identidade e se consolida como tipos reunidos na sua condição de imagem em superfície, com pouco traço de interioridade. Seriam essas pessoas convertidas em objetos fotográficos? Fica a pergunta.

O próximo figurante (ANEXPO, FOTOGRAFIA 5), trajando casaco meio apertado e amarrotado, encobre e segura com a mão o lugar do botão que falta, como se estivesse ajeitando algo que foge de sua alçada, sem perder a pose. Os olhos arregalados em direção à câmera e a gravata meio encoberta simulam a controvérsia maneira de ser outro, de fantasiar-se num traje que não só lhe serve como não lhe pertence. O pescador (ANEXO, FOTOGRAFIA 6), outra imagem curiosa, por seu perfil caricato, exibe rasgões na calça, sugerindo a produção da imagem de tipos urbanos cujas profissões estão, em princípio, desvinculadas de qualquer compromisso social. Esta pode ser considerada uma das mais artificiais fotos constantes da galeria de personagens montada por Assis Horta. A caracterização do pescador, semelhante ao traje de um mendigo, retrata, de forma até jocosa, a possível autenticidade e falsidade do modelo. As fotos de estúdio são montadas com o objetivo de brincar com a artificialidade e a teatralização da arte fotográfica.

As reproduções de fotos de grupos familiares – tendo o patriarca como figura central, ou a mãe que o substitui na cena em torno do filho mais novo – (ANEXO, FOTOGRAFIA 7), obedece à simetria clássica e se associa às pinturas tradicionais. Nesse sentido, as personagens compõem o quadro bem delimitado do ambiente de uma família tradicional, com o intuito de evocar uma vida harmônica, pela disposição regular das figuras na foto. Note-se que o estampado das roupas femininas contrasta com a sisudez dos trajes masculinos. Na foto da matriarca, rodeada da prole, e sem a presença do marido, os laços de fita no cabelo das crianças registram um costume universalmente vigente, reiterando, contudo, a cor local e a modernização vernacular das manifestações populares. Como últimos exemplos (ANEXO, FOTOGRAFIAS 8 e 9), observa-se, inicialmente, a imagem de três crianças negras que, em trajes próprios para poderem ser eternizadas pela ação mágica da fotografia, se veem surpreendidas pelo gesto da câmera. Elas convergem o olhar, de modo inusitado, tanto para o fotógrafo quanto para o espectador, mantendo

os olhos arregalados, dando a impressão de estarem mal adaptados à fita. Essa posição reforça a desconfiança desse olhar para seus futuros leitores. Estariam essas crianças prevendo a existência de uma visão que lhes escapa, por interlocutores que possuem outros métodos de pensar a fotografia?

A Fotografia 9 (Cf. ANEXO), na qual a autora deste ensaio coloca-se na exposição como personagem, refere-se à tentativa de inscrever-se também como coautora do texto e das imagens, assim como personagem inserida na Exposição de Assis Horta. Inserindo-se nesse quadro de fotos anônimas, permanece o gesto da busca de autenticidade – ou não – da experiência subjetiva. O direito de autoria inscreve-se, contudo, um tanto forjado, embora a arte fotográfica, desde seus primórdios, tenha se imposto como autoria múltipla, para lembrar as palavras de Susan Sontag contidas em *Ensaio sobre a fotografia* (1986), texto pioneiro sobre a história desta arte inventada no século XIX.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castagñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 99-133, 2013.

FERRAZ, Eucanaã. Diamantes, vidro, cristal. In: FERRAZ, Eucanaã (org.); KARP, Pedro. *Chichico Alkmim fotógrafo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2017.

HARAZIM, Dorrit. O clique único de Assis Horta. In: *O instante certo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

Anexo

Fotografia 1 – Fotos para carteira de trabalho



Fonte: Eneida Maria de Souza,

Fotografia 2 – Fotos para carteira de trabalho



Fonte: Encida Maria de Souza.

Fotografia 3 – Foto de dois homens com ternos de cor clara



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 4 – Foto de homem em pé com roupa de cor clara e com a perna cruzada



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 5 – Foto de homem com paletó de cor clara e chapéu



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 6 – Foto do pescador



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 7 – Foto de família



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 8 – Foto dos três irmãos



Fonte: Eneida Maria e Souza.

Fotografia 9 – Foto de Eneida Maria de Souza



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Recebido em: 2 de maio de 2019.

Aprovado em: 20 de agosto de 2019.