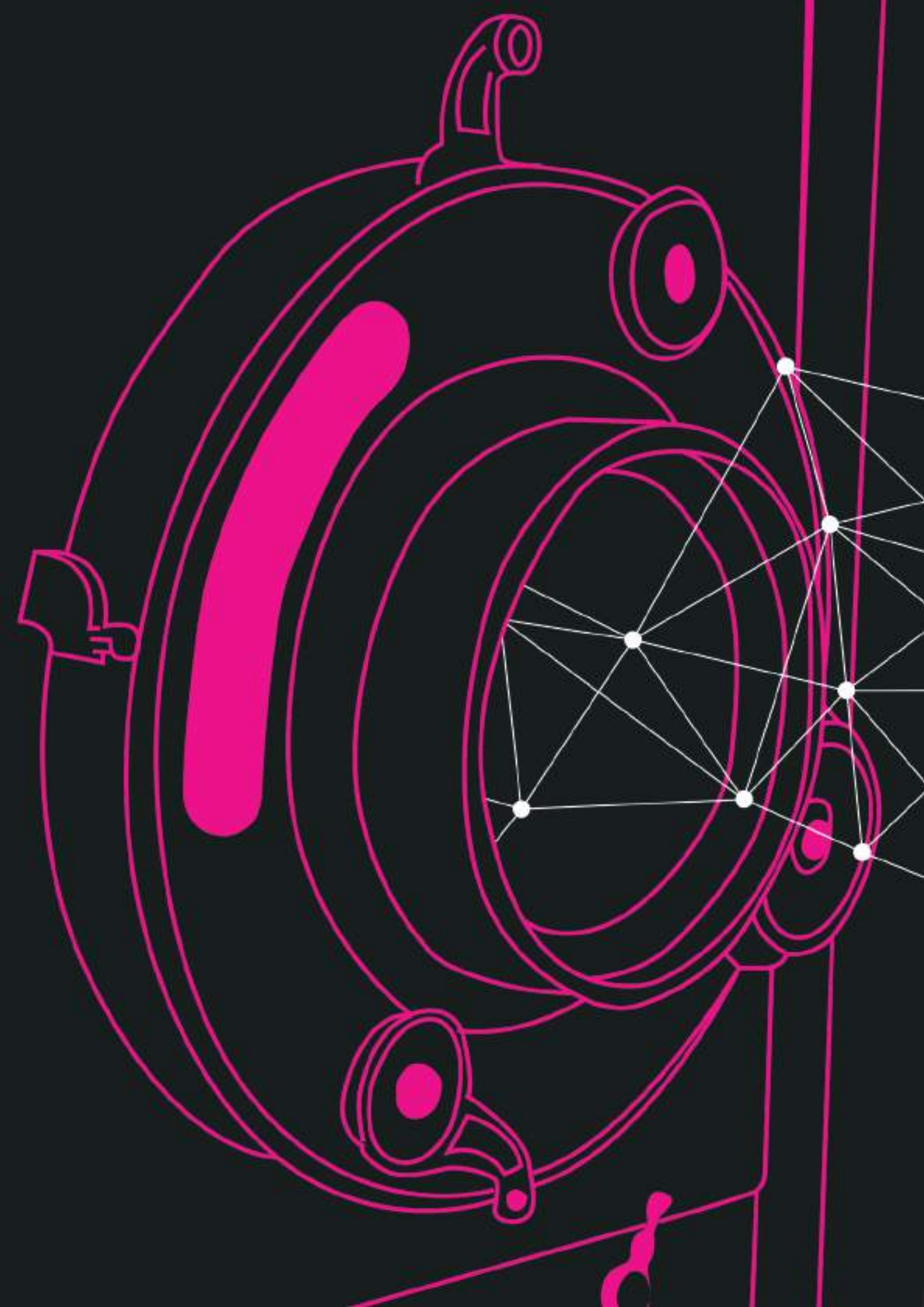
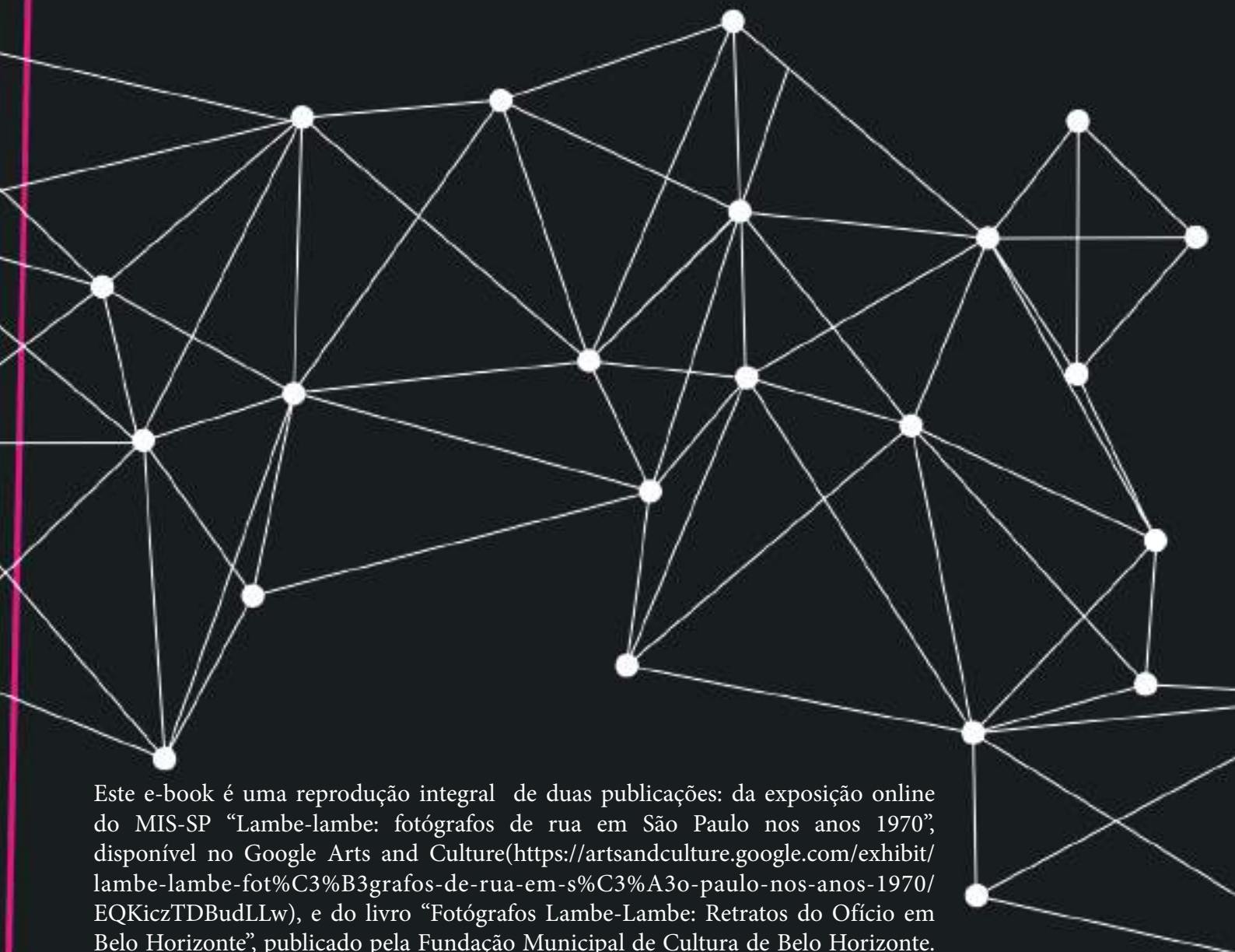


**FOTÓGRAFOS DE RUA EM  
BELO HORIZONTE E SÃO PAULO**

---







Este e-book é uma reprodução integral de duas publicações: da exposição online do MIS-SP “Lambe-lambe: fotógrafos de rua em São Paulo nos anos 1970”, disponível no Google Arts and Culture(<https://artsandculture.google.com/exhibit/lambe-lambe-fot%C3%B3grafos-de-rua-em-s%C3%A3o-paulo-nos-anos-1970/EQKiczTDBudLLw>), e do livro “Fotógrafos Lambe-Lambe: Retratos do Ofício em Belo Horizonte”, publicado pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Ambos foram cedidos com autorização das duas instituições com a intenção de criar um diálogo entre as duas cidades, São Paulo e Belo Horizonte, a respeito do ofício dos fotógrafos de rua, conhecidos como lambe-lambes.

O *download* gratuito do *e-book* se destina apenas ao uso pessoal e educativo do usuário, sendo proibido qualquer uso diverso, assim como a sua reprodução, divulgação e/ou comercialização, dentre outros.

Ministério do Turismo, Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, Museu da Imagem e do Som e Casa Fiat de Cultura apresentam:

## CONEXÃO CASA FIAT DE CULTURA E MIS-SP: LAMBE-LAMBE





# SUMÁRIO

Casa Fiat de Cultura	06
Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo	08
Lambe-lambe: fotógrafos de rua em São Paulo nos anos 1970	09
Fotógrafo lambe-lambe: retratos do ofício em Belo Horizonte	24
Conexão Casa Fiat de Cultura e MIS-SP: Lambe-lambe	103



Uma ponte foi criada para reduzir a distância entre duas cidades e, com ela, surgiu o encontro de duas instituições que são referência na arte, na cultura e na promoção de diálogos. A exposição “Conexão Casa Fiat de Cultura e MIS-SP: lambe-lambe” apresenta a história e a cultura dessas capitais por meio dos olhares singulares dos fotógrafos de rua conhecidos como lambe-lambes.

Ao escolher uma das primeiras coleções do acervo do MIS-SP, conseguimos celebrar a história dessa instituição, que completou 50 anos em 2020, e desse ofício que se aproxima da arte ao tentar retratar a realidade. Se na capital paulista eles não existem mais, na capital mineira o ofício de lambe-lambe é um Patrimônio Cultural em função de seu valor cultural e afetivo para a população, reforçando seu valor simbólico para a história individual e coletiva da cidade.

Este é apenas o primeiro passo de uma parceria que tem como base o intercâmbio de conhecimento e a ampliação das ações culturais para além das fronteiras geográficas. Temos um passado de proximidades em futuro a ser explorado em conjunto.

*Fernão Silveira*

*Presidente da Casa Fiat de Cultura*

## MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS) DE SÃO PAULO

O Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo completou 50 anos em 2020, e esta parceria com a Casa Fiat de Cultura – que se destaca no cenário cultural brasileiro por suas exposições e programação multidisciplinar – é uma importante ação que integra as celebrações de seu aniversário e amplia as fronteiras geográficas e seu alcance em um ano no qual a presença digital do Museu se torna ainda mais diversificada e abrangente.

Parte da exposição que deu origem a este livro é composta por imagens de uma das primeiras coleções do MIS, que integrou a mostra *Lambe-lambe: Fotógrafos de rua em São Paulo nos anos 1970*, com curadoria de Isabella Lenzi. Além de ter composto o Maio Fotografia no MIS 2015, a exposição ganhou uma versão digital na plataforma Google Arts & Culture.

Constituída nos primeiros anos de existência do MIS e formada pela documentação fotográfica e oral dos fotógrafos lambe-lambes em atividade no início da década de 1970 em São Paulo, ela explicita a preocupação em registrar uma atividade em vias de extinção e de extrema importância para a cidade: a desses fotógrafos que utilizavam uma máquina que permitia revelar instantaneamente as fotos tiradas nos jardins e praças.

Em *Conexão Casa Fiat de Cultura e MIS-SP: lambe-lambe*, essas imagens ganham novos significados ao dialogarem com o rico material fotográfico que identificou e documentou o ofício de fotógrafo lambe-lambe em Belo Horizonte. Do ponto de vista do MIS, ter seus conteúdos e debates engrandecidos por intelectuais e artistas mineiros, através da Casa Fiat de Cultura, é muito bem-vindo, mesmo porque pensamos da mesma maneira quando buscamos ser instituições plurais, atreladas ao pensamento contemporâneo e de olho no futuro.

*Cleber Papa*

*Diretor Cultural do MIS*



**RESGATAR UMA  
DAS PRIMEIRAS  
COLEÇÕES DO  
ACERVO DO MIS FOI  
O PONTO DE PARTIDA  
DESTA EXPOSIÇÃO.**

## LAMBE-LAMBE: FOTÓGRAFOS DE RUA EM SÃO PAULO NOS ANOS 1970

Resgatar uma das primeiras coleções do acervo do Museu da Imagem e do Som foi o ponto de partida desta exposição. A coleção, elaborada por dois estudantes, é composta pela documentação dos fotógrafos de rua em atividade no início da década de 1970. Ela registra um ofício que, já naquela época, estava em vias de extinção e que hoje faz parte da memória de São Paulo.

Os lambe-lambes, como ficaram conhecidos, surgiram na cidade no início do século XX. Eram fotógrafos que utilizavam uma máquina com o laboratório acoplado, o que lhes permitia revelar instantaneamente as fotografias tiradas nos jardins e praças. Tiveram maior prosperidade entre as décadas de 1920 e 1950, mas, em decorrência das transformações urbanas e do maior acesso à fotografia, no início dos anos 1970 já eram considerados figuras raras e folclóricas.

O MIS surgiu exatamente nesse período. Criado em 1970, a partir de um projeto elaborado por Francisco de Almeida Salles, Paulo Emílio Sales Gomes e Rudá de Andrade, o Museu tinha como meta funcionar como um centro de documentação e preservação da memória oral e visual da cidade. Atentos às pesquisas promovidas pela instituição, e cientes do valor social e cultural dos lambe-lambes no contexto da paisagem urbana, os estudantes Marcio Mazza e José Teixeira se propuseram a documentar o dia a dia desses fotógrafos.

Durante mais de um ano, percorreram a cidade e realizaram um levantamento oral e fotográfico que hoje segue preservado no acervo do MIS. Como esperado, o desaparecimento dos lambe-lambes passou despercebido, somado a tantos outros que acontecem diariamente.

Resgatar a coleção é, portanto, uma forma de manter viva uma atividade por muitos esquecida e que, entre outras coisas, estabelece uma relação direta com a cidade e suas transformações. Além disso, retomar essa pesquisa é também uma maneira de lançar luz sobre o acervo e a história do MIS, e de recuperar seu caráter documental e seu papel de zelar pela memória de São Paulo.

*Isabella Lenzi*  
*Curadora*



*Fotógrafos Antônio Peinado e José dos Santos (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafos Antônio Peinado e José dos Santos (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Mostruários fotográficos (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*

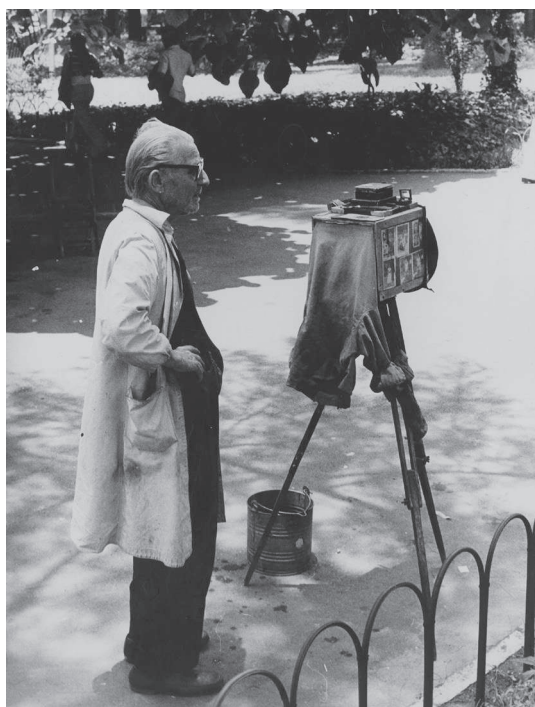


## LAMBE-LAMBE

Existem diversas hipóteses quanto à origem do apelido “lambe-lambe”. Uma delas é de que teria surgido no período em que eram utilizadas placas de vidro para fazer os negativos e lambia-se a placa para determinar o lado da emulsão fotográfica. Outra versão parte do princípio de que os fotógrafos lambiam os envelopes com fotos para fechá-los. Durante a pesquisa do MIS, os lambe-lambes afirmaram considerar o apelido pejorativo e disseram que preferiam ser chamados de “fotógrafos instantâneos”.



*Fotógrafo Miguel Peinado e sua câmera (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Manoel Marques (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Manoel Marques (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*

Manoel Marques e Miguel Peinado foram dois dos primeiros fotógrafos de rua na cidade, e já estavam aposentados na época da pesquisa realizada pelo MIS.

## OS FOTÓGRAFOS

Os lambe-lambes, em sua maioria, eram fotógrafos anônimos, de origem simples. A profissão teve seu auge entre as décadas de 1920 e 1950, quando a elite frequentava as praças da cidade. Graças à venda de fotos, tornaram-se proprietários de pequenos imóveis em bairros periféricos da capital.

Em 1974, quando a pesquisa do MIS foi finalizada, a Prefeitura de São Paulo registrava quarenta fotógrafos, mas apenas metade destes seguia em atividade. Nem todos trabalhavam todos os dias e alguns só fotografavam aos domingos, dia mais movimentado nos parques. Entre os fotógrafos entrevistados, a maior parte tinha mais de sessenta anos, e pelo menos 25 de profissão. Muitos haviam trabalhado na indústria, eram aposentados e fotografavam como passatempo. “Estou sempre de férias” – disse Miguel Peinado em seu depoimento.



Alguns eram autodidatas e acreditavam que a técnica fotográfica não era coisa que se ensinasse para qualquer um. A maioria aprendeu com a família ou com os amigos. A família Peinado, de espanhóis vindos de Granada, depois de formar oito fotógrafos, exerceu monopólio da técnica lambe-lambe em São Paulo.



*Fotógrafo José Garcia Jaime (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Francisco Ribas Moreno (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Luis Conforte (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Pedro Arcaro, usando um chapéu como para-sol (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*





*Fotógrafo Miguel Peinado (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Maximiliano Martin Martin (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Francisco Ribas Moreno e sua câmara (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*

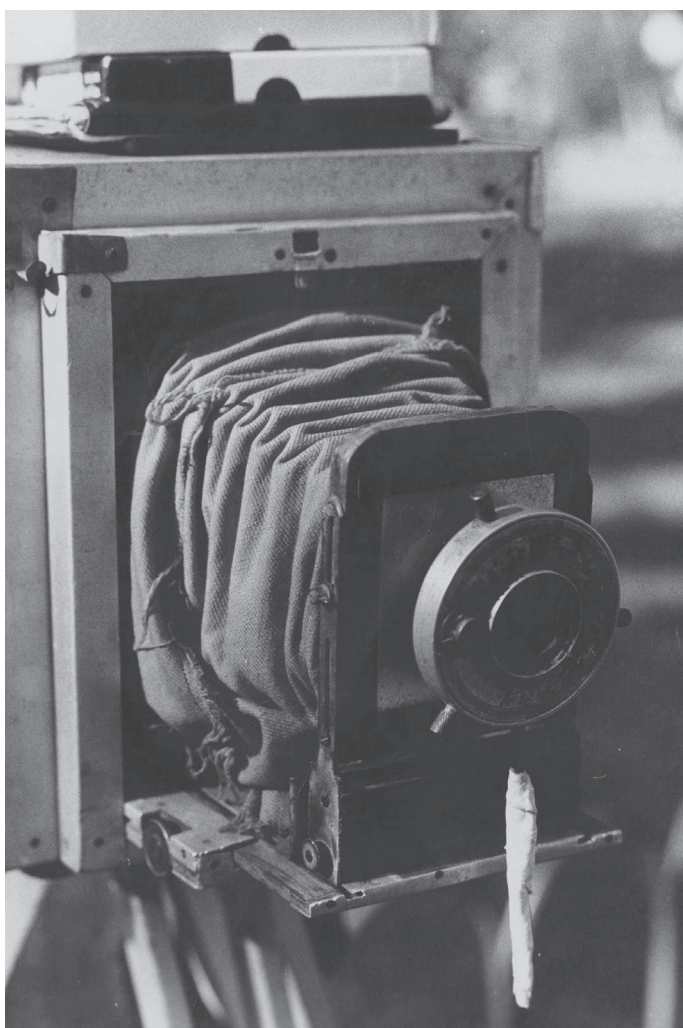
## A MÁQUINA DE JARDIM

O equipamento dos lambe-lambes era simultaneamente câmera e laboratório, e ficou conhecido como “máquina de jardim”, pois todo o processo era realizado ao ar livre. Há controvérsias quanto à sua origem. Alguns fotógrafos defendem que a máquina foi inventada no Brasil pelo italiano Francisco Bernardi. Outros afirmam que ela foi importada da Europa e apenas aperfeiçoada. Fato é que a grande maioria das máquinas utilizadas pelos lambe-lambes na década de 1970 era da marca Bernardi. Bernardi era fotógrafo e fabricante de acessórios fotográficos em Bolonha e imigrou para o Brasil. Instalou-se em São Paulo e, por se deslocar constantemente pelo interior paulista, criou um processo fotográfico mais prático e instantâneo.

O modelo Bernardi, como era chamado, foi fabricado até o final dos anos 1930, quando a família resolveu mudar de ramo. Os Bernardi também ficaram conhecidos pela invenção de uma máquina para secar mandioca.



*Fotógrafo Pedro Arcaro (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*

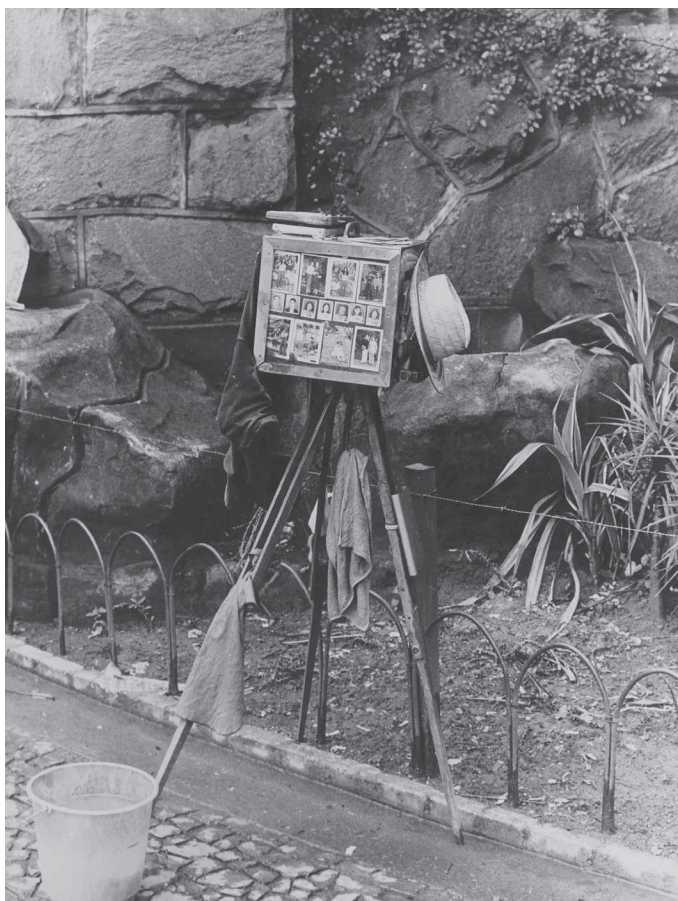


*Câmera fotográfica lambe-lambe (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo José Garcia Jaime acertando negativo na prensa (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*





*Câmera fotográfica lambe-lambe (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Pedro Arcaro, revelação (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Câmera lambe-lambe Bernardi, modelo "Centenário" de 1921 (2016)  
por Cíntia Bueno  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo José Garcia Jaime, o "clic" (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*





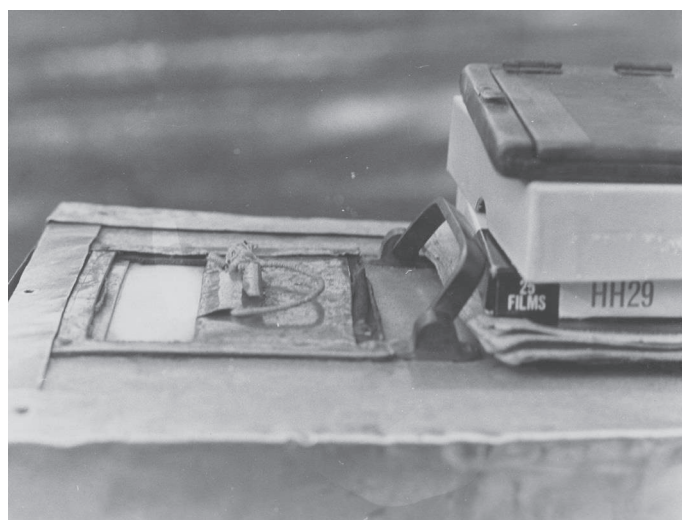
*Mostruário fotográfico (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Pedro Arcaro, secagem de negativos (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Pedro Arcaro (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Detalhe de equipamento fotográfico (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



## O FOTÓGRAFO E O CLIENTE

Até os anos 1950, predominavam fotos em formato postal. Famílias e casais de imigrantes enviavam seus retratos aos parentes, em geral vestidos com suas melhores roupas. Mais tarde, os lambe-lambes passaram a fazer mais fotos 3x4 para documentos. Introversos e até arredios, eles não buscavam clientes, esperavam ser solicitados. Entre seus acessórios, levavam uma cadeira, uma tela para fotos 3x4, além de paletó, gravata e espelho, caso o cliente chegasse despreparado.



*Reprodução de fotografia lambe-lambe de autoria desconhecida (1973 - reprodução) por Marcio Mazza Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Pedro Arcaro prepara cliente (1974) por Marcio Mazza Museu da Imagem e do Som*



*Cliente preparando-se para ser fotografado (1974) por Marcio Mazza Museu da Imagem e do Som*



*Fotografias lambe-lambe originais do acervo de Marcio Mazza, um dos pesquisadores responsáveis pela coleção produzida na década de 1970. Autoria desconhecida Museu da Imagem e do Som*





*Fotografias lambe-lambe originais do acervo de Marcio Mazza  
Autoria desconhecida  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotografia lambe-lambe de autoria desconhecida (1973 - reprodução)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*

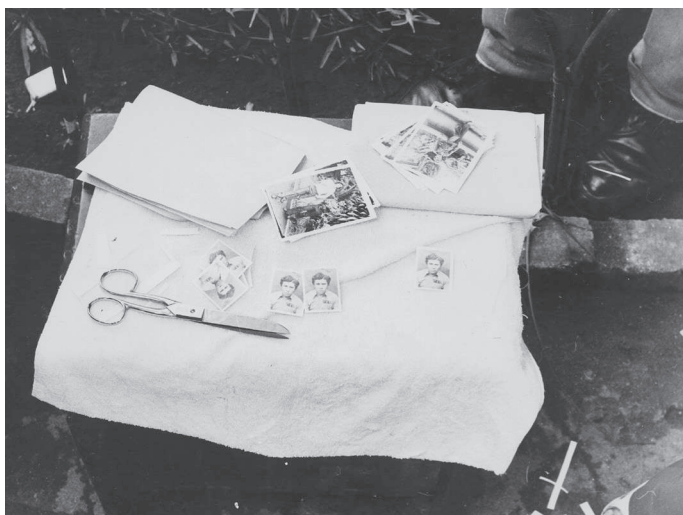


*Reprodução de fotografia lambe-lambe de autoria desconhecida  
(1973 - reprodução)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Pedro Arcaro (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*





*Fotógrafo Júlio Ruiz, corte dos positivos (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo José Garcia Jaime (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Luis Conforte (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Cientes posando para o fotógrafo José Garcia Jaime (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



## O FOTÓGRAFO E A CIDADE DE SÃO PAULO

Os lambe-lambes foram testemunhas das transformações da cidade e das mudanças no perfil socioeconômico dos frequentadores dos espaços públicos. Seu trabalho refletia as atividades urbanas: nas áreas de lazer, retratavam famílias em formato postal; perto de repartições públicas, faziam fotos 3x4 para documentos. Os fotógrafos preocupavam-se em nunca usar a paisagem de seus colegas, e alguns pontos eram mais concorridos que outros. Quando entrevistados, contaram que, na praça Ramos de Azevedo, o público gostava de posar com gatos no colo. A fonte do desejo, que lembrava a Fontana di Trevi, de Roma, na Itália, também atraía muitos clientes. Outras paisagens frequentes eram o Viaduto do Chá e o Jardim da Luz, onde os melhores pontos ficavam próximos a uma figueira, à estátua de Giuseppe Garibaldi e ao chafariz.



*Processo de revelação (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo José Garcia Jaime e grupo de clientes (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*José Teixeira e Pedro Arcaro (1974)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo José Garcia Jaime, entrega de fotos (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*





*Parque da Independência (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Parque da Independência (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Parque da Independência (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*José Teixeira fotografa lambe-lambe para a pesquisa do MIS (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*





*Fotógrafo João de Abreu (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Cliente preparando-se para fotografia (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo José Ribas (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Maximiliano Martin Martin: produção de fotografia 3x4  
(1974)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Waldemar Peinado (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo José dos Santos (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*

## O DECLÍNIO DA PROFISSÃO

Entre as décadas de 1950 e 1970, a popularização das máquinas fotográficas e as novas formas de lazer levaram a uma mudança na profissão. A aristocracia e a classe média deixaram de frequentar as praças, e surgiu uma nova clientela formada por pessoas com menor poder aquisitivo.

Para se adaptar, os fotógrafos tiveram que baratear seu produto e diminuir as dimensões das fotos postais. Além delas, passaram a produzir retratos 3x4 para documentos. Com isso, de fotógrafos “artistas”, como eram conhecidos, passaram a ser vistos como fotógrafos ambulantes.

No início da década de 1970, já não havia lambe-lambes jovens, e os veteranos acreditavam que, quando morressem, estaria encerrada a atividade. Hoje, o termo “lambe-lambe” é associado a cartazes colados diretamente nos muros da cidade, e pouca gente se lembra dos fotógrafos de rua, figuras marcantes nas praças de São Paulo na primeira metade do século passado.



*Fotógrafo Pedro Arcaro (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*



*Fotógrafo Miguel Peinado (1973)  
por Marcio Mazza  
Museu da Imagem e do Som*

## O MIS E A COLEÇÃO

Em plena ditadura militar, em maio de 1970, foi criado o Museu da Imagem e do Som. Era um projeto visionário elaborado por Francisco de Almeida Salles, Paulo Emílio Sales Gomes e Rudá de Andrade. Nos primeiros anos, o MIS tinha como meta valorizar a memória oral e visual da cidade e registrar personagens e locais esquecidos e em vias de desaparecimento.

Em 1973, dois estudantes da Universidade de São Paulo – José Teixeira e Marcio Mazza – documentaram, para o museu, o cotidiano e as técnicas dos fotógrafos lambe-lambes na cidade. Na época, a profissão estava prestes a acabar e quase não havia material publicado sobre o assunto.

O acervo do MIS conserva mais de duas mil imagens, entre negativos e ampliações em preto e branco e cromos. Há também áudios com depoimentos dos fotógrafos e uma câmera original do modelo “Centenário”. Por conta da pesquisa realizada para esta exposição, Marcio Mazza complementou a coleção com documentos originais, além de negativos, folhas de contato e ampliações.



*Folha de contato doada ao MIS por Marcio Mazza em 2015 (1973)  
por Marcio Mazza Museu da Imagem e do Som*







**OS FOTÓGRAFOS  
DOS PARQUES SÃO  
HISTORIADORES  
ANÔNIMOS DOS  
AMORES AVULSOS.**

**REGISTRAM OS  
DIAS FELIZES  
ATRAVÉS DE SUAS  
LENTE DISCRETAS  
E TAMBÉM ÀS  
VEZES FOCALIZAM  
DRAMAS ÍNTIMOS E  
PUNGENTES.**

Michele Abreu Arroyo  
Françoise Jean de Oliveira Souza  
Organização

**Fotógrafo Lambe-lambe: retratos do  
ofício em Belo Horizonte**

Belo Horizonte  
Fundação Municipal de Cultura  
2011

Prefeitura Municipal de Belo Horizonte  
Marcio Araujo de Lacerda

Fundação Municipal de Cultura  
Thais Velloso Cougo Pimentel

Diretoria de Patrimônio Cultural  
Michele Abreu Arroyo

Coordenação do projeto  
Diretoria de Patrimônio Cultural

Equipe técnica responsável pelo Inventário  
Álvaro Américo Moreira Sales  
Bruno de Carvalho Correa  
Erika de Lima Martins Cindra  
Françoise Jean de Oliveira Souza  
Mariana Guimarães Brandão  
Michele Abreu Arroyo  
Raphael Coelho Neto  
Sandra Pereira da Silva

Elaboração do texto  
Françoise Jean de Oliveira Souza

Revisão  
Trema Assessoria em Comunicação

Projeto Gráfico (baseado na programação  
visual do Dossiê para Registro do ofício  
de fotógrafo lambe-lambe)  
Carolina Perucci  
Sérgio Freitas

Fotografia  
Mariana Guimarães Brandão

Apoio  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico  
Nacional/IPHAN

Ficha catalográfica

759 F Fotógrafo Lambe-lambe: retratos do ofício em Belo Horizonte / organização de Michele Abreu Arroyo e Françoise Jean de Oliveira Souza; ilustração de Mariana Guimaraes Brandao e Jefferson C. de Oliveira Ramos.

Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Diretoria de Patrimônio Cultural, 2011.  
120 p. : il.; 24,5 cm + DVD

Bibliografia.  
ISBN 978-85-60151-01-1

1. Patrimônio cultural imaterial. 2. Lambe-lambe (Fotografia) – Belo Horizonte (MG).3. Lambe-lambe (Fotografia) - Narrativas pessoais.  
CDD 344.094



Este livro é resultado do trabalho conjunto da equipe da Diretoria de Patrimônio Cultural/FMC, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Sessão Minas Gerais - e dos fotógrafos lambes.

Agradecemos a colaboração da Fundação Municipal de Parques e das famílias que, com a cessão de seus acervos fotográficos, ajudaram a contar esta história.

## APRESENTAÇÃO

Belo Horizonte ganha com esta publicação mais um importante registro sobre sua memória. Cidade capital erguida no final do século XIX, quando importava, sobretudo, olhar para o futuro, seu passado foi, em muitos momentos, ignorado ou olhado com suspeição.

Acostumamo-nos, os belorizontinos, ao longo de décadas, a olhar para frente, buscando o moderno e a superação de tudo que remetesse ao antigo, o que se tornou uma marca da cidade, sempre disposta a substituir o velho pelo novo.

Mas, sinal dos tempos, acordamos! Às vésperas de completar seu primeiro centenário, no início dos anos 80 do século XX, nossa cidade acorda para a importância de seu patrimônio, maltratado, ameaçado ou mesmo ignorado.

O trabalho, que ora se publica, diz desse despertar e das políticas públicas na área de memória e patrimônio que Belo Horizonte foi capaz de conceber e por em prática. São quase 30 anos de pesquisas, debates, construção de instrumentos legais, de canais de interlocução e de sensibilização da população da cidade para com sua própria história.

O lugar de destaque da política pública municipal de proteção do patrimônio cultural de Belo Horizonte pode ser compreendido a partir da trajetória tanto do órgão público dedicado ao tema inicialmente denominado Departamento de Memória e Patrimônio Cultural, hoje Diretoria de Patrimônio Cultural –, quanto do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município, instâncias responsáveis pela formulação e implementação desta política.

Fruto do entendimento da importância na cena cultural da cidade, de ofícios como dos lambe-lambes, que a história registra, mas que o tempo teima em querer apagar, a decisão institucional de proceder ao registro documental dessa atividade constituiu importante passo no cuidado com nosso patrimônio cultural.

Mais uma vez, uma política pública municipal se apóia e ancora em experiência técnica bem sucedida no âmbito federal, através da utilização do Inventário Nacional das Referências Culturais - INRC. Essa parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - possibilitou a otimização

de esforços e recursos públicos, na determinação de dar viabilidade a uma vontade expressa por representantes da sociedade que, reunidos em um Conselho, compreendem a importância de efetivar uma ação que irá resultar em um bem público – no caso esta publicação e o documentário sobre o ofício.

É, pois, com grande orgulho que a Fundação Municipal de Cultura e a Prefeitura de Belo Horizonte, através de sua Diretoria de Patrimônio Cultural, trazem a público o resultado de um trabalho que espelha sensibilidade, compromisso e entendimento de que somos no presente, aquilo que resulta da nossa compreensão do passado, acrescido de nossas expectativas e capacidade de sonhar e construir o futuro.

Que o Registro Imaterial do ofício de fotógrafo lambe-lambe em Belo Horizonte possa iluminar a leitura, a visão e a compreensão de todos que vivemos nesta cidade, atentos às formas coletivas e individuais de sua fruição. Muito não saberíamos dos hábitos e costumes locais não fosse a atuação desses fotógrafos. Menos ainda conheceríamos da cidade e de seus moradores e trabalhadores não fosse esse Registro.

Thais Velloso Cougo Pimentel Presidente da Fundação Municipal de Cultura e Presidente do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte.



## INTRODUÇÃO

*Condicionadas por representações cerca da Nação, as práticas de preservação cultural, embora associadas à própria formação dos Estados Nacionais, constituem-se hoje num amplo sistema de valores que envolve diferentes visões de mundo e práticas políticas, tendo como lugar privilegiado de ação as instituições de preservação cultural existentes nos três níveis do poder público, mas apropriadas também por setores representativos da sociedade civil e por certos movimentos sociais.<sup>1</sup>*

A construção das políticas públicas de proteção da memória e do patrimônio cultural esteve respaldada nas discussões internacionais sobre o tema, o que resultou em práticas com especificidades locais em relação às formas de atuação, definição de critérios e gestão. A preocupação em preservar as referências culturais veio motivada pela própria condição de transformação do espaço urbano, acelerada a partir de meados do século XX pela ideia de modernidade e por grandes mudanças nas cidades.

O caminho percorrido, desde 1931, com a assinatura da Carta de Atenas, teve como objetivo ações que viabilizassem a proteção do patrimônio cultural, por meio de instrumentos de reconhecimento institucional. O que deveria ser preservado, ou não, acompanhou critérios, cânones, vinculados a conceitos e teorias que buscavam valorar e justificar tais escolhas, técnica e institucionalmente.

Desde então, o processo de construção de políticas públicas de proteção do patrimônio cultural veio acompanhado de mudanças nas premissas de juízo valorativo para definição do conceito e, conseqüentemente, das formas de preservá-lo. Se em um primeiro período os conceitos de patrimônio cultural estavam descolados do cotidiano da cidade, a partir de meados dos anos 1960 esta aproximação foi inevitável. Em fins do século XIX e início do século XX as percepções da cidade destacavam as ambivalências da vida e dos sentimentos nas grandes metrópoles. Ao mesmo tempo que se desejava a modernidade, novos costumes e valores eram confrontados com a tradição. As discussões sobre a preservação do patrimônio cultural eram compartilhadas com o desejo de desenvolvimento, um dos motivos para que este patrimônio estivesse descolado da vida das cidades. Antes do espaço, o tempo passou a reger

as expectativas de transformação: o mito da cidade moderna. Preservar o patrimônio cultural significava, então, elencar valores que não confrontassem com as perspectivas do novo, adotando um olhar sobre o tempo histórico, vinculado a um passado de glórias que transcendesse o lugar, o território da cidade.

De um conceito linear de tempo e história e uma noção material de patrimônio à potencialização da concepção da atividade, do processo ou do produto cultural e a aproximação com o presente, os critérios de valoração do que deve ser institucionalizado como patrimônio cultural estiveram nas discussões técnicas e teóricas, acadêmicas e institucionais. As implicações dessas escolhas na gestão das políticas de patrimônio e as relações estabelecidas com os “lugares de patrimônio” e com os grupos sociais exigem na atualidade aproximações cada vez mais complexas, tanto em relação aos critérios para institucionalização quanto em relação aos instrumentos a serem utilizados e à participação das comunidades envolvidas.

Nesse percurso caminha-se para a possibilidade de reconhecimento da multiplicidade de produções culturais. Entretanto, o pressuposto teórico do campo do patrimônio ainda se debate com uma prática de preservação que pressupõe, em sua essência, uma singularidade cultural digna de ser mantida e exibida. Ao mesmo tempo, o perigo da *anamnesis*<sup>2</sup>, da perda das referências e da identidade cultural marca os pressupostos de constituição das políticas de proteção do patrimônio que se afirmam com um papel salvador. As grandes cidades, com todo o seu dinamismo e as rápidas transformações, são incorporadas nas preocupações relativas à preservação de suas referências identitárias. São incorporados então valores estilístico-arquitetônicos, manifestações culturais que representam a vida na cidade, sua história de ocupação.

A ação de reconhecimento de identidades culturais, reivindicada agora por grupos sociais diversos, se abre a novos desafios e novas formas de reflexão e atuação. Primeiramente, em relação à manutenção das significações desse patrimônio, considerando não apenas a intervenção física, mas suas diversas formas de apropriação e reconhecimento. Em segundo lugar, em relação às formas de participação da sociedade e as prerrogativas para a identificação e proteção de

1 CHUVA, Márcia. A História como instrumento na identificação dos bens culturais. In: MOTTA, Lia e SILVA, Maria Beatriz Resende (Org.). Inventários de conhecimento. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

2 Termo utilizado por Henri-Pierre Jeudy (2005, p. 29). Do gr. Anámnesis. S.f.V.anamnésia: 1. Figura pela qual fingimos recordar de coisa esquecida. 2. P. ext. Reminiscência, recordação. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2004).

outras identidades culturais.

Esses desafios se entrelaçam, considerando que o reconhecimento da pluralidade pressupõe o conhecimento e o reconhecimento de outros valores pelas políticas públicas. A participação da sociedade se coloca não tanto na definição do patrimônio a ser protegido, mas como forma de construção e legitimação das escolhas e dos méritos a serem estabelecidos tecnicamente. O novo momento da preservação cultural exige que se vá além de experiências em que a participação das comunidades foi considerada a partir da apropriação e do reconhecimento do patrimônio já

protegido, ou de experiências de reconstrução cênica de áreas da cidade apropriadas por um ou outro grupo social. Não se deve perder de vista que pensar e atuar sobre o campo do patrimônio, na cidade contemporânea, pressupõe ter que lidar com novas concepções de tempo, de história e de cultura, com fronteiras e outros territórios e configurações do campo da cultura. E, principalmente, relativizar os cânones representativos dos valores de um determinado grupo não necessariamente reconhecidos pela diversidade dos grupos sociais que atuam na cidade.

Afirmar uma política de proteção que não se vincule unicamente às ações marcadas pela nostalgia de uma época representada pelo que foi possível proteger pode ser um novo pressuposto. A discussão em torno do patrimônio protegido e de quais são os critérios para tal proteção e tais usos nos remete a um trabalho quase arqueológico de desvendamento da história que se perdeu por detrás das paredes, ou em territórios até então ignorados por determinados grupos sociais e pelos órgãos de proteção. Tanto diante de pinturas, resquícios arquitetônicos quanto do conhecimento de “outros” territórios da cultura é que se abrem relatos, acontecimentos, formas de viver, formas de relacionamentos, culturas vinculadas a um passado, mas presentes na dinâmica urbana.

A importância que as práticas culturais têm no redimensionamento das cidades nos coloca diante da complexidade e diversidade de formas de percepção e apropriação das novas espacialidades, em que tais práticas são construídas e vividas. As imagens das cidades são reconstruídas e seus patrimônios constituem parte significativa da dinâmica dos contextos urbanos e das relações sociais ali estabelecidas. A política de proteção do patrimônio cultural em Belo Horizonte vem de uma trajetória de quase trinta anos. É muito tempo, se pensarmos na atuação dos municípios na construção dessa política

setorial e na própria história de vida dessa cidade com pouco mais de cem anos.

Essa trajetória vem sendo marcada por inúmeros desafios e aprendizados que permitem a dinamização dos olhares sobre a cidade e de como ela própria se vê através de seus habitantes. A atividade criadora e analítica da construção cultural da cidade se mostra através de seu patrimônio, na sua diversidade de formas de expressão, materiais e imateriais, que se constituem por meio do constante constante “entrelaçamento” de signos e afetividades.

A elaboração do Inventário do Ofício de Fotógrafo Lambe-lambe em Belo Horizonte se constitui como mais um desses desafios. Esse trabalho propiciou uma reflexão crítica sobre as políticas de proteção, uma renovação da equipe técnica na forma de tratar a cidade e os grupos sociais envolvidos nos fazeres culturais, e a proposição de práticas de preservação que se relacionam diretamente com outras políticas setoriais e que interagem com a imaterialidade do ofício, do modo de fazer com sua territorialização no espaço urbano.

Assim, novas narrativas sobre o patrimônio e a cidade foram trazidas à tona através da fotografia e principalmente da ação de fotografar e ser fotografado. Este trabalho “misturou” as propriedades práticas do ofício com os recursos emotivos relacionados ao lugar de atuação dos fotógrafos, a história de vida de cada um, o que possibilitou restituir ou reconstruir a emoção poética relacionada ao ofício e aos “retratos” da cidade e de seus habitantes.

Essa prática de conhecimento e reconhecimento do outro nos aproximou de áreas como a Antropologia, a Sociologia, a Estética, a História, que já vinham sendo trabalhadas juntamente com a Arquitetura, o Urbanismo e o Meio Ambiente nas ações de inventário dos Conjuntos Urbanos protegidos na cidade. As legislações federal – Decreto nº 3551/2000 – e municipal – Lei nº 9000/2004 – voltaram a atenção para a importância de trabalhar de maneira conjunta as dimensões materiais e imateriais do patrimônio cultural. O próprio Programa Nacional do Patrimônio Imaterial tem como objetivo o desenvolvimento de uma política específica de inventário que se aproxima dos “modos de criar, fazer e viver” expressos como premissas para as políticas de proteção na Constituição Federal de 1988.

Para o desenvolvimento do trabalho de identificar e documentar o ofício de fotógrafo lambe-lambe



em Belo Horizonte, foi realizado convênio entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte para utilização do Inventário Nacional das Referências Culturais - INRC. Com a metodologia proposta no INRC foi possível produzir um material documental em suporte audiovisual que deu origem ao DVD e o Dossiê de Registro do ofício que originou este livro. Esses produtos constituem-se também como parte da política de salvaguarda construída entre o órgão de proteção e os fotógrafos em atividade no município.

O ofício de fotógrafo lambe-lambe presente em dois espaços referenciais, a Praça da Estação e o Parque Municipal Américo René Giannetti, mantém dinâmica uma das formas de relação entre o habitante e a cidade. As paisagens e pessoas retratadas são interpretadas através do olhar do fotógrafo e reapropriadas por meio das memórias do ambiente socialmente vivido. Ao mesmo tempo, a característica essencial desse ofício, que é seu exercício em espaços públicos, o coloca numa condição de estruturador de territórios de convivência social. Trata-se de um ofício que se desenvolve em lugares referenciais da cidade e, ao mesmo tempo, é um dos componentes de identidade e caracterizador de centralidade destes lugares, principalmente em seu aspecto simbólico. Os lambe-lambes representam um “saber fazer” de resistência, capaz ainda de propiciar a estreita relação entre o individual – a pessoa fotografada – e o público – o espaço onde o ofício é exercido. Nesse processo, os fotógrafos souberam *“combinar criadoramente os desafios da modernização com os recursos da tradição”*<sup>3</sup>.

3 FORTUNA, Carlos. *Imagens da Cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos*. Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra, n.51, jun. 1998.

FOTÓGRAFOS DE RUA

FOS DE RUA

FOTÓGRAFOS DE RUA



## FOTÓGRAFOS DE RUA

A origem do termo “lambe-lambe”, que dá nome e identifica alguns fotógrafos de rua, é bastante controversa. Existem algumas versões que explicam como esse termo surgiu e se popularizou. Nenhuma delas, no entanto, pôde ser efetivamente comprovada.

A explicação mais recorrente, no entanto, é aquela que remonta ao período em que os fotógrafos utilizavam as chapas de vidro como negativo. A língua era passada nas chapas para possibilitar a identificação do lado em que se encontrava a emulsão, permitindo que se definisse a sua posição correta. O lado mais áspero, e que colasse na língua, apontava a camada da emulsão, praticamente imperceptível a olho nu<sup>4</sup>. Os fotógrafos lambe-lambes de Belo Horizonte compartilham e corroboram essa versão:

*O lambe-lambe é porque, quando nós usávamos a chapa de vidro, a gente precisava saber o lado certo da emulsão; a gente umedecia o dedo com a língua para saber o lado certo da emulsão, onde ficava a posição da vulgarmente chamada de gelatina, para gente colocar o negativo, porque não tinha jeito de identificar apenas no tato. (Francisco Alves dos Reis)*

*Porque quando eu comecei a trabalhar, as chapa era de vidro, pra você saber qual era o lado que tava a gelatina pra sair a fotografia, a gente tinha que lambe; e com a unha saber qual era o lado que tava a gelatina pra fotografar, senão fotografava nas costas e não saía. Não tinha outra identificação. (Francisco Xavier)*

Independentemente da veracidade e consistência das versões que explicam a origem do termo “lambe-lambe”, é fato que esse apelido foi criado no momento em que a cultura fotográfica no Brasil expandiu-se ao ponto de fazer com que muitos fotógrafos saíssem dos estúdios para ganhar as ruas, dando, assim, um importante passo rumo ao processo de maior democratização da linguagem das imagens. E “foi justamente nessa saída para as ruas que o público batizou aqueles fotógrafos de ‘lambe-lambe’, já que, trabalhando em espaços abertos, as pessoas acompanhavam o processo de produção das imagens”<sup>5</sup>. Nos estúdios, cabe frisar, os fotógrafos também “lambiam”, só que ninguém via.

4 ÁGUEDA, Abílio Afonso de. *O Fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. Proposta de inscrição do ofício do fotógrafo lambe-lambe no livro de Registro dos Saberes, instituído pelo Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Rio de Janeiro, fev. 2004. p. 4.*

5 FRANCO, Marcelo Horta Messias. *Profissões em Extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe. 2004. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. p. 15.*

Nesse sentido, pode-se afirmar que a popularização do termo lambe-lambe encontra-se profundamente vinculada à prática do ofício de fotógrafo na rua.

A constatação dessa vinculação entre o termo lambe-lambe e a presença dos fotógrafos em espaços públicos é fundamental para a compreensão da essência definidora deste ofício, deste saber-fazer, bem como daqueles que trataremos no presente estudo por “fotógrafos lambe-lambes”, destacando-os no interior de um amplo universo de profissionais da fotografia. A característica primeira que distingue o lambe-lambe dos demais fotógrafos é o fato de não terem estúdio e de não trabalharem em ambientes privados, localizando-se, ao contrário, em espaços públicos, a céu aberto. Logo, não é o ato de “lambe” ou o fato de utilizar um equipamento fotográfico específico que identifica um lambe-lambe, mas, sim, o local onde ele desempenha a sua atividade e que lhe permite estabelecer relações *sui generis* com os clientes, com os passantes e com a cidade. Os lambe-lambes são, na melhor definição, fotógrafos de rua.

O fato de os fotógrafos lambe-lambes não utilizarem mais a antiga máquina de jardim, cujo processo de revelação exigia o ato de “lambe”, não descaracteriza o ofício. Não é no maquinário utilizado ou no processo técnico de realização desse ofício que reside o seu valor cultural, mas, sim, na maneira como esses profissionais interagem com a sociedade e com os espaços públicos da cidade ao longo do tempo. A história, vale lembrar, define-se justamente pela dimensão dinâmica e transformadora do homem no tempo e no espaço. Não existe história sem transformação, avanços e retrocessos. Nesse sentido, a valorização de um patrimônio ou de uma tradição não reside apenas na sua conservação. No caso do ofício de fotógrafo lambe-lambe, por exemplo, os valores não se encontram apenas aderidos aos objetos, às técnicas e tecnologias, mas, principalmente, às práticas e relações estabelecidas entre três atores – o fotógrafo, o cliente e a cidade – e nos símbolos, identidades, referências, memórias e mesmo arquétipos que surgem a partir destas relações. A dinamicidade dessas relações construídas historicamente e suas ressignificações são o que as tornam patrimônio cultural. Estamos tratando, portanto, de um ofício que tem no espaço público e na relação com seus clientes a sua principal “ferramenta”, o seu principal valor histórico e cultural.

Portanto, a importância do ofício de fotógrafo lambe-lambe para a cidade de Belo Horizonte transcende a questão da mera prestação do serviço oferecido por

aqueles profissionais. A história e o valor simbólico desse ofício ligam-se a muitas outras histórias individuais - de fotógrafos e fotografados -, além de remontar a histórias coletivas, aos modos de vida na cidade e às formas como nela se desenvolveu uma cultura fotográfica.

A cultura é a expressão por meio da qual englobamos uma variedade de concepções sobre os modos de ser, fazer e pensar dos homens, as heranças e tradições simbólicas ou materiais de uma sociedade. Ao transmitir valores, a cultura molda o olhar da sociedade sobre si mesma e, simultaneamente, o seu olhar sobre os demais. A cultura fotográfica, por sua vez, “é também uma das formas da cultura, ideia reforçada pelo argumento de que a fotografia foi e continua sendo um recurso visual particularmente eficaz na formação do sentido de identidade (pessoal ou coletiva), materializando em si mesma uma “visão de si, para si e para o outro” e das nossas diferenças”<sup>6</sup>. Portanto, a proteção do ofício de fotógrafo lambe-lambe implica a identificação e valorização de um conjunto de elementos culturais relacionados à prática de fotografar e de ser fotografado, ou seja, à prática social incorporada ao modo como representamos o mundo e a nós mesmos através da fotografia. O conhecimento acerca do ofício de inúmeros fotógrafos anônimos espalhados pelas cidades provoca, portanto, avanços significativos tanto na área da história da fotografia como no que toca à memória histórica de uma sociedade, proporcionando novos dados para o conhecimento do seu passado e do seu contínuo processo de formação de referências e identidades<sup>7</sup>.

Por conseguinte, a história do ofício de lambe-lambe e mesmo o produto final deste ofício, isto é, a foto revelada, consistem em importantes testemunhos documentais de histórias individuais e coletivas. Toda fotografia tem atrás de si uma história e um conjunto de representações: intenções, atos, sentimentos, culturas e modos de fotografar. Nela há registros do fotografado, do autor da foto, do tempo histórico em que a foto foi feita, da intenção que se queria passar etc. Nesse sentido, toda fotografia é um resíduo do passado, um artefato que contém em si infindáveis fragmentos de informações.

A experiência visual do homem quando diante da

sua própria imagem, retratada por ocasião das mais corriqueiras e importantes situações de seu passado, leva à reflexão do significado que tem a fotografia na vida das pessoas. Quando o homem vê a si mesmo através de velhos retratos, ele percebe que o tempo passou e a noção de passado se torna concreta. As imagens nos levam ao passado, despertam nossas memórias, em frações de segundos. Elas permitem a reconstrução da trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas épocas e lugares. Por intermédio do lambe-lambe e da sua fotografia diferentes gerações se identificam, se redescobrem, se reaproximam. Graças a esses fotógrafos de rua é possível retornar ao mesmo local onde, um dia, os avós ou os pais foram registrados. A mesma posição. O mesmo cavaleiro.

*Através da fotografia reconstruímos nossas trajetórias ao longo da vida: o batismo, a primeira-comunhão, os pais e irmãos, os vizinhos, os amores, e os olhares, as reuniões e realizações, as sucessivas paisagens, os filhos, os novos amigos, a cada página novos personagens aparecem, enquanto outros desaparecem das páginas do álbum da vida<sup>8</sup>.*

Além das trajetórias individuais, a fotografia, particularmente aquela tirada pelos lambe-lambes em locais públicos, apresenta-se como uma rica fonte de informações sobre a evolução e transformação dos espaços da cidade e da maneira pela qual a população se relaciona com esses espaços. Nas palavras de Águeda (2004), o lambe-lambe pode ser considerado um “guardião da memória e cronista visual de uma determinada comunidade”<sup>9</sup>. A fotografia ajuda a registrar as lembranças e recordações de uma cidade, fazendo do fotógrafo uma testemunha e um observador privilegiado da interação entre o espaço público e os diversos grupos sociais que dele se apropriam no transcorrer da vida da cidade. Nesse sentido, “o fotógrafo lambe-lambe é um importante elo [...] e elemento de mediação entre a cidade e o cidadão, acompanhando as transformações, mudanças, estabilidades e continuidades – simbólicas e materiais – que se desenvolvem ao longo do tempo e do espaço social”. A história desse ofício revela, portanto, várias histórias do homem na cidade e de suas relações, construídas e em construção, entre espaço, tempo e memória. Logo, estamos tratando não só da história do ofício de fotógrafo lambe-lambe, mas, também, de inúmeras outras histórias através de um ofício.

6 TURAZZI, Maria Inez. *Uma Cultura Fotográfica*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia. Brasília, n.27, p.9, 1998.

7 KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p.66.

8 KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 101.

9 ÁGUEDA, Abílio Afonso de. *O Fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. Proposta de inscrição do ofício do fotógrafo lambe-lambe no livro de Registro dos Saberes, instituído pelo Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial*. Rio de Janeiro, fev. 2004. p.4. 10.Ibid.



FOTÓGRAFOS DE RUA

FOS DE RUA

FOTÓGRAFOS DE RUA

## A CULTURA FOTOGRÁFICA: FORMAS DE ESPREITAR E REPRESENTAR O MUNDO

“Foto” é uma expressão originária do grego *phos*, que significa luz. Fotografia quer dizer, portanto, “a arte de fixar a luz de objetos mediante a ação de certas substâncias”<sup>11</sup>, mas poderia significar, também, a arte de fixar instantes, lembranças e sensações, em suma, de suplantar a condição humana marcada pela ação inexorável do tempo. Consequentemente, a prática da fotografia representa não menos do que a busca do homem pela manutenção da memória, pelo desejo de eternizar-se.

A vontade de preservar imagens manifestou-se entre os seres humanos desde a antiguidade. As primeiras experiências nesse sentido deram-se a partir da observação do fenômeno da produção de imagens quando da passagem da luz por um pequeno orifício. Com o tempo, químicos e alquimistas passaram a utilizar a câmara escura, no interior da qual se formavam as imagens dos objetos do mundo visível. A câmara escura, que, na época, consistia de um quarto com um pequeno orifício aberto para o exterior, deu ensejo a boa parte dos princípios básicos da óptica e da química que levariam, mais tarde, ao surgimento da técnica fotográfica. Com o tempo, a câmara escura começou a se tornar cada vez menor, até se transformar em um objeto que pudesse ser levado para qualquer lugar. Posteriormente, as imagens passaram a ser gravadas diretamente pela ação da luz sobre determinada superfície sensibilizada quimicamente<sup>12</sup>. Estava inventada a fotografia.

Para aquele acontecimento colaboraram os franceses Joseph Niéphore Niépce (1765-1833) que, em 1826, desenvolveu a heliografia, um processo químico para fixar a luz emanada de objetos, e Louis Jacques Mande Daguerre (1787 - 1851) que, após 1839, veio a ser conhecido como o inventor da daguerreotipia, processo que consistia em usar uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, resultando em uma imagem de alta precisão. A história da fotografia, todavia, não transcorreu de forma linear. Ao contrário, entre os anos de 1820 e 1860, pessoas de diferentes

lugares da Europa e da América debruçaram-se, isoladamente ou não, sobre a pesquisa de diversos processos físico-químicos com o objetivo de captar e fixar imagens na câmara escura<sup>13</sup>.

A evolução dos processos de fixação das imagens foi responsável por uma profunda mudança nas relações do homem com o tempo, com o espaço e consigo mesmo, de onde se conclui que ela instaurou uma verdadeira “cultura fotográfica”. Como demonstra Maria Inez Turazzi<sup>14</sup>, a fotografia é também uma forma de cultura e se insere em uma dimensão maior do universo cultural pelo fato de ela ser “um recurso visual particularmente eficaz na formação do sentimento de identidade (pessoal ou coletiva), materializando em si mesma uma visão de si, para si e para o outro, como também uma ‘visão do outro’ e das nossas diferenças”. Portanto, a fotografia tornou-se uma das lentes a partir das quais os homens passaram a espreitar e a interpretar o mundo ao seu redor.

A fotografia introduziu um novo tipo de ver e dar a ver a diversidade do mundo moderno, rapidamente incorporado por homens e mulheres do século XIX. E, dentre as modalidades fotográficas, o retrato foi uma das que mais interesse despertou entre as pessoas. É importante lembrar que a possibilidade de ter a sua imagem perpetuada era, até 1839, um privilégio dos mais abastados e da nobreza, os únicos que podiam contratar o serviço de um pintor. Com o advento da fotografia tem-se, no entanto, uma expansão do número de pessoas que veem suas imagens retratadas e suas memórias perpetuadas<sup>15</sup>.

Desde cedo, a fotografia também assumiu importância documental e política em diversas regiões do globo, visto que passou a ser utilizada como instrumento de divulgação de grandes feitos arquitetônicos e urbanísticos. Desse modo, os governos, assim como as grandes empresas comerciais, requeriam constantemente a presença de fotógrafos para que fossem documentadas as suas realizações. As paisagens das áreas urbanas e do campo, a natureza, os “tipos” humanos, os conflitos sociais e as guerras foram registrados pela fotografia. Assim, desde o

11 BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. In: *Coleção História &...Reflexões*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. v.4.

12 KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

13 BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. In: *Coleção História &...Reflexões*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. v.4. p. 38-39.

14 Citado por: CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como este serão para sempre: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. 2008. *Dissertação (Mestrado em História)*. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

15 KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 27.

16 TURAZZI, Maria Inez. *Paisagem construída – fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro*. *Varia História*. Belo Horizonte, vol.22, n. 35, jan/jun de 2006.



século XIX, “a imagem fotográfica foi utilizada como recurso privilegiado para a representação visual da cidade e à criação de memórias, individuais e coletivas, das grandes obras de engenharia promovidas pelo Estado”<sup>16</sup>.

O trabalho profissional do fotógrafo, no passado, não estava restrito unicamente ao ateliê, tampouco à produção de fotografia documental encomendada pelos governos. No Brasil, por exemplo, os moradores das localidades brasileiras mais afastadas do litoral e, portanto, menos urbanizadas, bem como as classes menos abastadas também puderam ter suas imagens registradas graças à importante atuação dos chamados fotógrafos itinerantes. Esses, sem dúvida, contribuíram sobremaneira para a popularização e maior democratização do acesso à produção fotográfica, podendo ser considerados os precursores dos chamados fotógrafos lambe-lambes.

A origem dos fotógrafos itinerantes está relacionada com a descoberta, em 1853, de um novo processo fotográfico: o ferrótipo. Este último facilitou e reduziu os custos dos procedimentos técnicos praticados nesse período, permitindo que a fotografia atingisse parcelas da sociedade que, até então, não tinham acesso à ela. Afinal, o uso de chapas de metal pelo ferrótipo, inquebráveis e passíveis de obter diretamente imagens em positivo, possibilitou aos fotógrafos ambulantes trabalhar em diversos espaços públicos da cidade, tornando a fotografia acessível a uma grande parcela da população que não poderia pagar pelos retratos sofisticados e luxuosos dos estúdios fotográficos. Não por acaso, uma das primeiras referências acerca do aparecimento de fotógrafos ambulantes remete-se às festas e feiras populares europeias, espaços onde a fotografia revelava a grande amplitude dos usos e das funções sociais da imagem<sup>17</sup>.

No Brasil, os fotógrafos itinerantes surgiram em algum ponto da segunda metade do século XIX. Em data não identificada, mas, provavelmente, em meados do século XX, esses fotógrafos começaram a ser popularmente conhecidos como lambe-lambes. Eram formados, em sua maioria, por imigrantes que traziam as máquinas diretamente de seus

países. Segundo Águeda (2004), “a profissão de fotógrafo ambulante se ajustava perfeitamente ao espírito aventureiro que motivava a imigração para continentes e países desconhecidos”<sup>18</sup>. A maior parte dos fotógrafos itinerantes permanecia pouco tempo em cada localidade. Apenas alguns se estabeleciam por períodos mais longos. Viajavam de cidade em cidade,

anunciando seu serviço nos periódicos locais, assim que chegavam. Misto de empresários e “mercadores”, esses viajantes “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”<sup>19</sup>. Esse profissional oferecia a possibilidade de acesso à fotografia às camadas da sociedade que não poderiam pagar os altos preços dos sofisticados estúdios fotográficos, frequentados pela tradicional aristocracia rural e pela nova burguesia industrial que surgia e se fortalecia. Ou seja, “o fotógrafo ambulante permite no cenário nacional que o hábito da fotografia não ficasse restrito à elite e aos grupos dominantes, ampliando o seu acesso a outros setores menos privilegiados da população”<sup>20</sup>.

Um fato muito importante para a expansão da cultura fotográfica e, particularmente, para o crescimento do ofício de fotógrafo itinerante foi o surgimento, em 1888, da câmara portátil lançada pela Kodak e que encontraria no público amador o seu principal consumidor. Esse primeiro aparelho fotográfico portátil, chamado de “instantâneo”, continha um rolo de filme que fazia até 100 imagens, permitindo que a fotografia fosse comercializada em larga escala. O sistema desenvolvido pela Kodak se expandiu rapidamente, fazendo com que a fotografia deixasse de ser uma manifestação quase exclusivamente praticada pelos profissionais do ofício, passando a ser utilizada também por amadores. Inaugurava-se, assim, uma nova era na história da fotografia.

Pouco tempo depois, a máquina da Kodak passou a ser utilizada para a produção do cartão-postal ilustrado, que fixava e divulgava partes de vilas e cidades consagradas por sua importância comercial, histórica, etc. Criado originalmente como um meio

17 ÁGUEDA, Abílio Afonso de. *O Fotógrafo Lambe-lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. Proposta de inscrição do ofício do fotógrafo Lambe-lambe no livro de Registro dos Saberes, Instituído pelo Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Rio de Janeiro. Fev. 2004. p.6*

18 *Ibid. p.16.*

19 KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p.76.*

20 ÁGUEDA, Abílio Afonso de. *O Fotógrafo Lambe-lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. Proposta de inscrição do ofício do fotógrafo Lambe-lambe no livro de Registro dos Saberes, Instituído pelo Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Rio de Janeiro. Fev. 2004. p.12.*

de correspondência breve e simplificado, o cartão-postal foi objeto de uma das modas mais difundidas e fascinantes do século XX, até os finais da década de 1920. O sucesso desse invento levou alguns fotógrafos a produzirem e comercializarem vistas de paisagens, de monumentos históricos e de lugares que, cada vez mais, tornavam-se objeto do desejo e das viagens de lazer da burguesia da Belle Époque. Consequentemente, a fotografia tornou-se um poderoso instrumento no processo de construção do imaginário socialmente partilhado acerca das cidades, ajudando a consolidar as imagens e as memórias coletivas dos mais diversos espaços urbanos. Fica claro como a fotografia interpõe-se entre o homem e o mundo, determinando, sobremaneira, a forma de conceber os processos e os fenômenos que o cercam<sup>21</sup>.

A cultura fotográfica ganhou força no Brasil no início do século XX, momento em que o País passou por transformações que favoreceram sobremaneira a consolidação de um mercado consumidor de fotografia. O capital proveniente da economia cafeeira levou os principais centros urbanos, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo, ao crescimento industrial. Também, com o fim da escravidão, em 1888, e o incentivo à imigração, transformam-se as relações socioeconômicas do País. Concomitantemente, os setores médios, compostos por profissionais liberais, classe operária e trabalhadores ligados às áreas de prestação de serviços, se fortalecem, alterando significativamente os nossos quadros sociais urbanos. Nesse processo, muitos foram os imigrantes que se deslocaram das fazendas para as grandes cidades a fim de se dedicarem aos novos trabalhos, dentre os quais a fotografia. Não por acaso, foi considerável o número de fotógrafos italianos que atuaram nas metrópoles brasileiras nas primeiras décadas do século XX<sup>22</sup>.

Além das mudanças na estrutura socioeconômica, a prática e a popularização da fotografia foram favorecidas, no Brasil, pela introdução das modernas técnicas de reprodução fotomecânica, que proporcionaram uma significativa absorção da imagem fotográfica em revistas e no fotojornalismo. Essas começaram a ilustrar com fotos matérias e anúncios, substituindo aos poucos as ilustrações pictóricas e, assim, mudando os paradigmas da comunicação de massa e de conhecimento do mundo. Por meio da

imprensa, as imagens invadiram a intimidade e o cotidiano de milhares de pessoas ao longo do século XX. A fotografia, vale lembrar, possuía – e ainda possui – grande credibilidade como documento visual, tornando-se uma importante testemunha dos acontecimentos que se desejava divulgar. Em função desse seu caráter testemunhal, tornou-se um recurso visual fundamental nas propagandas, nos anúncios e nas reportagens, em suma, na indústria cultural. A imagem fotográfica impressa tornou-se, assim, um recurso imprescindível aos meios de comunicação de massa, fazendo do fotógrafo e do produto do seu ofício um bem de consumo imprescindível ao homem do século XX<sup>23</sup>.

Outro acontecimento que marcou a história da fotografia e da cultura fotográfica, tanto no Brasil como no restante do mundo, foi a popularização das imagens em cores. As primeiras fotografias coloridas surgiram por volta de 1860, como fruto de experiências feitas com fécula de batata, colocando corante em camadas. Apesar de ter surgido há tanto tempo, foi somente depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que a indústria conseguiu disponibilizar esse material em larga escala. No Brasil, a fotografia colorida só começa a se popularizar por volta de 1965, quando a Kodak lança uma pequena máquina fotográfica de plástico, de filme 126 (4x4cm), com o nome de Rio 400, em homenagem ao quarto centenário da fundação do Rio de Janeiro. A máquina vinha acompanhada por dois filmes coloridos, com o intuito de popularizar o novo invento.

Durante aproximadamente 150 anos, a fotografia se desenvolveu por meio do uso da tecnologia analógica. Todavia, nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI, vimos processar-se outra grande revolução no campo da comunicação, em especial no da produção de imagens. Trata-se do surgimento das novas tecnologias digitais de captura e manipulação de imagens. Mas foi, sobretudo, a partir da década de 1990 que a tecnologia da imagem digital ganhou um impulso de penetração na sociedade de consumo como uma nova maneira de registrar o cotidiano<sup>24</sup>.

Cada vez mais, as câmeras digitais vêm se tornando um produto de consumo de massa, alterando profundamente as relações entre os homens, a

21 KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil. Século XIX. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. p.*

22 *Ibid.*, p.

23 *Ibid.*, p.

24 BURMESTER, Cristiano Franco. *Fotografia – do Analógico para o Digital. Um estudo das transformações no campo da produção de imagens fotográficas. 2006. Dissertação. (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006*



imagem, o tempo e o espaço. Acrescente-se a isso o advento da internet, que possibilita a troca imediata de informações e imagens entre pessoas de diversos locais, fazendo com que vivamos em um mundo eminentemente imagético<sup>25</sup>. Nesse cenário de extrema facilidade de produção fotográfica, no qual todos “tornam-se fotógrafos” nas horas vagas, o ofício de fotógrafo vem se reinventando e, de certa forma, se diluindo entre uma série de outras profissões que, de uma forma ou de outra, estão próximas da linguagem fotográfica.

A evolução dos processos de fixação da imagem e a dinâmica de renovação contínua de todo o aparato fotográfico refletiram e, ao mesmo tempo, alteraram os costumes da sociedade, demonstrando a existência de uma íntima relação entre o contexto histórico-social e as formas de representação imagética do mundo e de si próprio. Nesse sentido, concordamos com Pedro Miguel Frade, para quem

*[...] a fotografia veio a transformar-se, ela mesma, num novo meio de observação permitindo o acesso a vistas que lhe eram então absolutamente específicas, a descobertas que lhe foram inteiramente próprias, abandonando, portanto, o estatuto de um mero meio de registro dos fatos que não eram observados por seu intermédio. [...] A fotografia torna-se uma nova porta da percepção.<sup>26</sup>*

Como uma porta de percepção da realidade, a prática fotográfica impõe-se como uma das dimensões da cultura no mundo contemporâneo. Por conseguinte, o estudo da trajetória dos profissionais da fotografia, agentes promotores da cultura fotográfica, apresenta-se a nós como uma interessante maneira de acessar e registrar diferentes aspectos – sociais, culturais, técnicos e mentais - constitutivos da nossa história.

<sup>25</sup>RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. *Análise e tematização da imagem fotográfica. Ciência da Informação [online]. Brasília, v. 36, n. 3, p. 67-76, set./dez. 2007.*

<sup>26</sup>FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do Espanto. Porto: Edições ASA., 1992. p.59.*

FOTÓGRAFOS DE RUA

FOS DE RUA

FOTÓGRAFOS DE RUA

## A PRÁTICA FOTOGRÁFICA EM BELO HORIZONTE: CONSTRUINDO REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS ACERCA DE UMA CIDADE MODERNA

A memória de uma cidade é construída, dentre outras coisas, a partir do imaginário urbano expresso por sua produção fotográfica. Desde o século XIX, a imagem fotográfica foi utilizada como um instrumento para a representação visual da cidade e a criação de memórias, individuais e coletivas, das grandes obras promovidas pelo Estado. Entre o final do século XIX e início do XX, as principais cidades do País que passaram por reformas urbanísticas utilizaram-se da fotografia como estratégia de produção de representações sociais dos espaços transformados<sup>27</sup>. Assim, a fotografia passou a ser empregada como elemento construtor da memória, em função do seu grande poder persuasivo que é explicado, em certa medida, pelo efeito de realidade que ainda hoje se credita, equivocadamente, à imagem fotográfica.

Não por acaso, a consolidação da cultura fotográfica em Belo Horizonte passou pelos desdobramentos do projeto de construção da nova capital de Minas Gerais. Para levar a cabo a edificação da nova cidade foi estabelecida, em 1893, a Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) que possuía, dentre as suas divisões, um Gabinete Fotográfico. A exemplo de outras cidades do País e do mundo, Belo Horizonte integrou-se à dinâmica da utilização da fotografia como forma de produção de representações sociais e simbólicas dos espaços urbanos. Pretendia-se dar visibilidade e materialidade aos ideais de modernidade que nortearam a construção da cidade, a partir da sua fotodocumentação. Nesse sentido, pode-se atribuir à CCNC a responsabilidade por iniciar o processo de difusão de uma memória visual urbana de Belo Horizonte<sup>28</sup>.

Da destruição do Cural Del Rey à construção da nova capital de Minas, uma grande quantidade de fotografias foi produzida pelo Gabinete Fotográfico. Os funcionários desse setor realizaram um trabalho de documentação em que fotografias foram produzidas tanto como instrumento técnico quanto para registrar as transformações que ocorreram no povoado. As fotografias tiradas pelo Gabinete

Fotográfico eram oferecidas como prova dos trabalhos realizados, mostrando o vilarejo em uma capital, além de servir como forma de divulgação do empreendimento, atraindo capital e mão de obra para a nova cidade. Turistas também seriam atraídos pelos cartões-postais e fotografias produzidas. Foi sob esse espírito propagandístico que o Gabinete Fotográfico organizou a publicação de um álbum que contemplasse as plantas e as vistas dos primeiros edifícios, em 1895. Chamava-se *Álbum de vistas e locaes e das obras projetadas para a edificação da nova cidade*<sup>29</sup>. Foram produzidos também fotos avulsas e cartões-postais que eram vendidos em Belo Horizonte e na filial da CCNC, no Rio de Janeiro. A produção fotográfica da Comissão elaborou, segundo Luana Campos, “o *corpus* imagético da cidade de Belo



Horizonte como a vitrine da modernidade que passou a viajar para muito além dos horizontes das Gerais<sup>30</sup>.

Foi, portanto, graças aos trabalhos da CCNC e a convite desta última que os primeiros fotógrafos chegaram a Belo Horizonte, antes mesmo de sua inauguração. Foram eles: Alfredo Camarati (1894), Francisco Soucassaux (1894), Adolfo Radice (1894), Raymundo Alves Pinto (1896) e João da Cruz Salles (1894). Esses fotógrafos, no entanto, acumulavam diferentes profissões, o que demonstra a dificuldade de viverem exclusivamente da fotografia. Isso também demonstra a forma como esses fotógrafos tiveram contato inicial com a fotografia. Na maioria dos casos, eram profissionais que conheceram a técnica fotográfica por meio de manuais de fotografia que circulavam pelo mundo e que ensinavam desde construir uma câmara até quais eram os padrões de fotografia

<sup>27</sup>CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como este serão para sempre: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008. p.16

<sup>28</sup> *Ibid.* p. ?

<sup>29</sup> *Ibid.* p. ?

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 61.



mais vendidos. Outras vezes, eles aprenderam o manejo do material fotográfico no próprio local de trabalho com os mestres fotógrafos ou, ainda, nas escolas de engenharia. Alfredo Camarati, Francisco Soucassaux e Adolfo Radice, por exemplo, deixaram suas funções no Gabinete Fotográfico para exercerem suas profissões de engenheiros e arquitetos<sup>31</sup>. Outra característica marcante desses primeiros profissionais estabelecidos em Belo Horizonte foi o predomínio da sua origem estrangeira, sobretudo italiana, o que nos revela traços de cosmopolitismo no tocante ao ofício de fotógrafo<sup>32</sup>.

As práticas fotográficas estabelecidas em Belo Horizonte, instauradas pela CCNC, terminaram por fomentar o comércio de produtos e serviços fotográficos voltados para a produção de álbuns, cartões-postais, retratos e vistas urbanas. Com isso, os fotógrafos João da Cruz Salles, Francisco Soucassaux e Raymundo Alves Pinto acabaram por abrir os seus ateliês de fotografia após a inauguração de Belo Horizonte, atendendo às demandas públicas e privadas. Em pouco tempo, outros fotógrafos foram chegando à nova capital, atraídos pela oportunidade do mercado de trabalho, tais como Estêvão Lunardi, Igino Bonfioli, Francisco Theodoro Passig, Henrique de Dopfer, J. M. Retes, Elias Aun, Barão Hermann Von Tiesenhausen<sup>33</sup>.

Os primeiros estúdios de Belo Horizonte tenderam a se concentrar na Rua da Bahia e na Rua dos Caetés, transformando estas vias em pontos tradicionais dos serviços fotográficos da cidade. Esse dado permite constatar que o público dos primeiros estúdios de fotografia pertenceu às classes mais privilegiadas. Segundo Luana Campos, “a ausência de qualquer profissional da fotografia em arrabalde mais distante da zona urbana da cidade demonstra que, ainda naquele momento, a fotografia produzida nos estúdios chegava muito lentamente aos moradores pertencentes aos estratos sociais inferiores”<sup>34</sup>. O relato do fotógrafo Elias Aun reforça essa constatação. Segundo ele, os clientes das casas de fotografia não eram populares, mas “[...] pessoas da classe média, professores, gente da Escola de Medicina, da Escola

de Engenharia”<sup>35</sup>. Elias Aun relatou também que os fotógrafos mais importantes da cidade, como Bonfioli e Zatz, não gostavam de tirar fotos 3X4, mas somente retratos grandes: “Tirar retrato 3x4 por três mil réis eu não vou tirar, não”, diziam eles<sup>36</sup>. Já os profissionais que tiravam fotografia para documentos eram vistos como inferiores, posto que realizavam um trabalho “repetitivo e sem *glamour*”.

Na década de 1930, a cultura fotográfica já estava consolidada na cidade, ou seja, já havia uma prática social incorporada ao modo como representávamos o mundo e a nós mesmos e que acabou se tornando parte integrante e indissociável da própria existência moderna. Todavia, essa cultura não se encontrava amplamente difundida entre os segmentos menos favorecidos da sociedade belo-horizontina. Ser fotografado era, ainda, um ato que concedia *status* social diferenciado a seus consumidores, o que tornava esta prática mais elitista.

A expansão do costume de se deixar fotografar recebeu um grande incentivo em meados dos anos de 1920, quando os primeiros fotógrafos lambe-lambes estabeleceram-se nos principais espaços públicos da cidade. A chegada desses profissionais refletia a expansão da indústria fotográfica no Brasil, sendo o momento em que os fotógrafos saíram dos estúdios e ganharam as ruas, dando, assim, um importante passo rumo ao irreversível processo de popularização da linguagem das imagens. Atendendo uma clientela que, até então, encontrava-se excluída da cultura fotográfica, os fotógrafos lambe-lambes tiveram um papel fundamental no processo de democratização do acesso à fotografia. Foi, portanto, por intermédio das lentes desses fotógrafos de rua que alguns homens de vida simples, anônimos da história e desprovidos do *glamour* das classes mais abastadas, tiveram parte de sua memória preservada.

31 CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como este serão para sempre: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008. p.89

32 *Ibid.* p. 17.

33 *Ibid.* p.

34 *Ibid.* p.

35 FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Elias Aun. História Oral. Belo Horizonte & o Comércio: 100 anos de História*. Belo Horizonte: Sistema Federação do Estado de Minas Gerais. Sistema Estadual de Planejamento. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

36 *Ibid.* p.20.

FOTÓGRAFOS DE RUA

FOS DE RUA

FOTÓGRAFOS DE RUA

## A TERRITORIALIDADE DO OFÍCIO DE FOTÓGRAFO LAMBE-LAMBE

O momento da chegada dos primeiros fotógrafos lambe-lambes a Belo Horizonte remonta aos anos de 1920, período em que a cidade passou por um grande crescimento econômico, urbano e industrial. Essas transformações acarretaram, dentre outras coisas, o crescimento do número de imigrantes que para cá se mudavam em busca de novas oportunidades de trabalho. Vindos, sobretudo, da Europa, os imigrantes trouxeram consigo novas técnicas de fotografar e de revelar ao ar livre, conformando o que poderíamos chamar de primeira geração de fotógrafos lambe-lambes da cidade.

Segundo documento da Associação dos Comerciantes e Concessionários do Parque Municipal René Gianetti, “começaram a trabalhar no Parque Municipal, com finalidade comercial, os fotógrafos com suas respectivas máquinas fotográficas, tipo jardim, mais conhecidas como Lambe-lambe, desde o ano de 1922, fazendo postais e retratos em preto e branco”<sup>37</sup>. Os lambe-lambes, por sua vez, teriam sido os primeiros prestadores de serviço a se estabelecer no no Parque. Já o nome e a nacionalidade desses fotógrafos puderam ser identificados graças aos relatos de José Ferreira de Camargos<sup>38</sup>, lambe-lambe aposentado, e José Marcos da Silva<sup>39</sup>, o mais antigo fotógrafo lambe-lambe ainda em atuação em Belo Horizonte. De acordo com eles, os primeiros lambe-lambes presentes na cidade foram: Luiz Fernandes e Justo Requeijo, ambos de origem espanhola; o sírio “João Burro”, cujo primeiro nome era Armando; e Salomão José, de origem sírio-libanesa. Posteriormente, chegaram novos fotógrafos, também de origem estrangeira, como o norte-americano Joanin Coelho e o árabe Mohamed, mais conhecido pelo apelido de “Cara de Gato”<sup>40</sup>. Essa primeira geração de lambe-lambes foi sucedida por outra já composta, em sua maioria, por brasileiros natos, dentre os quais puderam ser identificados os fotógrafos “Zé Lau”, Geraldo “Lau”, os irmãos Zazá, Zezé e Zizi, José Maximiano da Silva, além do espanhol Isaac Requeijo (1933).

As primeiras gerações de lambe-lambes da cidade tiveram em comum o fato de não gozarem de uma formação profissional específica, tendo aprendido o ofício com algum parente ou amigo próximo, ou, ainda, de maneira autodidata. Além disso, antes de se estabelecerem em definitivo como fotógrafos lambe-lambes, esses pioneiros transitaram por vários outros ofícios, muitos dos quais ligados à construção civil. A história do espanhol Justo Requeijo, contada por seu filho e também ex-fotógrafo Isaac Requeijo, exemplifica bem essa trajetória profissional. Justo Requeijo nasceu na Espanha e veio para o Brasil por volta dos anos 1920. Tendo chegado a Belo Horizonte, trabalhou como calceteiro na construção da antiga Feira de Amostras, localizada onde se encontra, atualmente, a rodoviária. Posteriormente, ele se mudou para o sul de Minas, para trabalhar como marletele. Ao retornar a Belo Horizonte, Justo Requeijo foi convidado por um primo, que era já fotógrafo no Parque Municipal, para trabalhar com ele, ensinando-lhe o ofício de lambe-lambe<sup>41</sup>.

O primeiro espaço público da cidade a receber os fotógrafos lambe-lambes foi o Parque Municipal. Segundo Franco (2004), em 1925 o Parque contava com cinco fotógrafos. Posteriormente, já em número de oito, os fotógrafos conseguiram a aprovação de uma lei que organizava a sua atividade. Trata-se da Lei nº 135, de 1935, que regulamenta o sistema de rodízio dos fotógrafos no Parque, além de estabelecer o pagamento de uma taxa anual à Prefeitura Municipal através de seu Departamento de Parque e Arborização<sup>42</sup>. Posteriormente, um novo decreto (nº 175, de 2 de maio de 1946) fixou em 10 o número de fotógrafos com licença para atuar no Parque. Em 1968, outra mudança na legislação alterou esse número para 14, permanecendo assim até o ano de 1992, quando então se reduz para 13 o número de fotógrafos licenciados<sup>43</sup>. Atualmente, entretanto, apenas nove fotógrafos, alguns com ajudantes, permanecem trabalhando no Parque Municipal.

O fato de o Parque Municipal ter sido o primeiro local a abrigar o ofício de fotógrafo lambe-lambe não se

37 ASSOCIAÇÃO dos Comerciantes e Concessionários do Parque Municipal Américo René Giannetti. *Histórico da origem dos Comerciantes e Concessionários*. Belo Horizonte, 1993.

38 CAMARGOS, José Pereira de. Belo Horizonte, 17 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

39 SILVA, José Marcos da. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

40 CAMARGOS, José Pereira de. Belo Horizonte, 17 out. 2009; SILVA, José Marcos da. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

41 FRANCO, Marcelo Horta Messias. *Profissões em Extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe*. 2004. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. p.5.

42 *Ibid.*, p. ?

43 *Ibid.*, p.6.



deu por acaso. Afinal, trata-se da primeira área verde da cidade e um dos mais importantes espaços de lazer de Belo Horizonte, em função de sua centralidade. Essa centralidade é garantida não só pela localização geográfica do Parque, no hipercentro, região de convergência do fluxo de população oriunda de todas as regiões da cidade, como também por se constituir como um espaço que encarna o ideal de comunidade, de

sociabilidade<sup>44</sup>. Além disso, é importante lembrar que o Parque está situado entre áreas de grande concentração de serviços a serem oferecidos para a população, fato este que favorece a sua utilização, pelos munícipes, como atalho ou local de breve descanso.

Durante os primeiros anos da cidade, o Parque foi utilizado exclusivamente pela elite belo-horizontina, já que se localizava dentro da área planejada da capital. Com o tempo, entretanto, ele se tornou um espaço público de grande vitalidade, sendo frequentado por muitos turistas e por representantes dos mais variados segmentos sociais, não obstante a sua apropriação majoritária pela população de classes mais baixas<sup>45</sup>. Esse processo de popularização do Parque Municipal, cabe destacar, foi bastante comum nas grandes metrópoles brasileiras, por volta dos anos 1940:

*Nas grandes metrópoles brasileiras, já no começo dos anos 40, aos poucos os espaços públicos centrais vão sofrendo desvalorização, mergulhando num fluxo viário constante e sendo abandonados pelo público de maior poder aquisitivo, que passa a preferir locais mais privados para estabelecer suas relações [...]*<sup>46</sup>.

Foi, portanto, no momento em que o Parque Municipal abriu-se para um público de perfil mais diversificado que os fotógrafos lambe-lambes fizeram-se presentes na cidade.

Segundo o fotógrafo Roberto Marcos da Silva, o Parque Municipal sempre foi a grande referência em relação à fotografia em Belo Horizonte. O depoimento do também fotógrafo Francisco Xavier vem corroborar

essa opinião. Segundo ele, em tempos passados:

*O Parque Municipal não tinha grade, não, era todo aberto, você podia entrar em qualquer lugar. E as pessoas que procuravam a gente para tirar fotografia eram aquelas pessoas que vinham do interior, já vinham falando que a fotografia do Parque era a melhor, que se viesse a Belo Horizonte, não fosse no Parque e tirasse uma fotografia, não tinha vindo a Belo Horizonte. Muito freguês falava com a gente: eu saí de Ipatinga para vir tirar uma fotografia; eu saí de Divinópolis pra vir fazer uma fotografia; eu saí lá de Bom Despacho...*<sup>47</sup>

Não por acaso, na década de 1940, a imagem dos fotógrafos lambe-lambes, como um dos elementos constitutivos da paisagem e, mesmo, do microcosmo do Parque Municipal, já se encontrava consolidada no imaginário belo-horizontino: “Alguém já lembrou que os fotógrafos do Parque têm qualquer coisa de seres vegetais e parece que nasceram ali como as árvores, a cuja sombra ficam dias inteiros, imóveis, como se tivessem criado raízes profundas no solo” (REVISTA ALTEROSA, 1941, p. ...), escreveu a Revista Alterosa, no ano de 1941. Mais do que compor a paisagem daquele espaço de lazer e fruição, os lambe-lambes passaram a ser compreendidos como importantes cronistas do cotidiano, responsáveis por registrar os momentos simples dos anônimos da cidade:

*O Parque Municipal é o doce abrigo dos namoros fatais, a foz dos destinos irremediáveis. Na penumbra noturna dos seus recantos misteriosos a força latente das ruas realiza encontros nascidos de olhares que se cruzam no burburinho da multidão... Na doçura de suas alfombras vegetais o luar se espreguiça envolvente...*

*Mas que pureza nas suas manhãs! Bandos alegres de crianças enchem de algazarra suas alamedas verdejantes e o seu gramado se colore todo de figurinhas gracios e desenvoltas na delícia das correrias e dos folguedos... É uma onda humana purificadora que invade o parque! E sucedendo ao riso das crianças felizes, vêm os pares líricos para os passeios e... os indefectíveis retratos de recordação...*

*Os fotógrafos dos parques são historiadores anônimos dos amores avulsos. Registram os dias felizes através de suas lentes discretas e também às vezes focalizam dramas íntimos e pungentes. Ei-los, nestes três flagrantes, no ofício de eternizar emoções para as vidas simples dos que ainda acreditam no amor através das fotografias e das recordações...*<sup>48</sup>

44 LEMOS, Celina B. *Determinações do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte. 1988. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1988. p.207.*

45 GÓIS, José Arruino. *Parque Municipal de Belo Horizonte: público, apropriações e significados. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2003.*

46 *Ibid.* p. 21.

47 XAVIER, Francisco. *Belo Horizonte, 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC*

48 *Revista Alterosa. 1947. p. 103-106*



Fotógrafo no Parque Municipal. Fonte: Revista Alterosa (1947)



Fotógrafo no Parque Municipal. Fonte: Revista Alterosa (1947)



Reportagem sobre o Parque Municipal. Fonte: Revista Alterosa (1941).

A alta rotatividade de visitantes e o fato de ser uma referência para os turistas que passeavam pela cidade fizeram do Parque Municipal um espaço extremamente atrativo para o ofício de fotógrafo. Sempre houve uma grande disputa entre os lambe-

lambes para a obtenção de uma licença de atuação naquele lugar. Segundo o fotógrafo José Bento, o lucro “sempre foi mais garantido no Parque” porque lá existe movimento também nos finais de semana, ao contrário dos outros espaços<sup>49</sup>. O fotógrafo José Pereira de Camargos, por exemplo, esperou sete anos para conseguir uma vaga no Parque. Cansado de aguardar, ele decidiu resolver a questão por conta própria: “naquela época não saía ninguém. Então eu combinei com um espanhol de dar a ele uma importância para ele ir embora [...], eu lembro que eu gastei umas 10 mil chapas de retrato para pagar o ponto dele, e fiquei quase um ano para pagar pela vaga”<sup>50</sup>.



Charrete do Parque Municipal. (Data não identificada). Fonte: APCBH



Vista interna do Parque Municipal. (Data não identificada). Fonte: APCBH

49 BENTO, José. Belo Horizonte, 02 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

50 CAMARGOS, José Pereira de. Belo Horizonte, 17 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC





Mulher amamentando no Parque Municipal retratada pelo lambe-lambe José Maximiano. (Década de 1960).  
Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.



Wagner e sua mãe no Parque Municipal retratados por seu pai, o lambe-lambe José Maximiano. (1958). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.



Mulheres no Parque Municipal retratadas pelo lambe-lambe José Maximiano no bar do Coreto do parque. (Década de 1970).  
Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.



Mulher e filha no Parque Municipal retratadas pelo lambe-lambe Wagner José da Silva (Década de 1970). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.



Esposa de um fotógrafo do Parque (Miranda) com bebê. O curioso é que a criança da foto também se tornou fotógrafo mais tarde: Onofre Miranda, conhecido como "Gordo". Tirada por José Maximiano. (1962 ou 1963). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.



Mulher no Parque Municipal retratada pelo lambe-lambe José Maximiano. (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.





*José Maximiano da Silva e Maria Albina da Silva, tirada pelo fotógrafo lambe-lambe Isaac Requeijo, espanhol amigo do seu pai. (1952). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Mulheres no Parque Municipal retratadas pelo lambe-lambe José Maximiano. Data: 1970. Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*

Outro espaço da cidade que, cedo, se tornou uma referência para os que buscavam pelos serviços dos lambe-lambes foi a Praça Rui Barbosa, mais conhecida como Praça da Estação. Assim como o Parque Municipal, a Praça da Estação tornou-se atrativa ao ofício de fotógrafo em função da centralidade por ela exercida. Afinal, antes mesmo da inauguração de Belo Horizonte, em 1897, e da construção propriamente dita da Praça, esta já se configurava como principal porta de entrada da cidade. Por ela chegavam os materiais para a construção dos edifícios, pavimentação das ruas, canalização, e também os novos moradores, turistas, comerciantes, operários, políticos e construtores da nova cidade. A atuação do poder público conferiu à Praça um local central não apenas no traçado urbano que começava a virar realidade, mas também por sua condição inicial vital para a construção da cidade.



*Sr. Waldomiro e Sra. Florita no Parque Municipal retratados por um lambe-lambe. (1954). Fonte: Acervo particular de Avassir Waldomiro Freitas.*



*Foto tirada pelo lambe-lambe José Maximiano na Praça Rui Barbosa. (Década de 1970). Fonte: Acervo particular Wagner José da Silva.*



*Sr. Avassir na Praça Rui Barbosa. Foto tirada por um lambe-lambe. Ao fundo, prédio do atual Centro de Cultura da UFMG. (1965).*

*Fonte: Acervo particular de Avassir Waldomiro Freitas.*



*Fotógrafos e trabalhadores reunidos na Praça Rui Barbosa, onde o lambe-lambe José Maximiano começou o trabalho como fotógrafo. A foto foi tirada por um amigo de trabalho de Maximiano. (1950).  
Fonte: acervo particular Wagner José da Silva.*



*Família Sica na Praça Rui Barbosa retratada por um lambe-lambe, em frente ao Hotel Itatiaia. (1960). Fonte: Acervo particular de Veneranda Fulvia de Simone.*



*Vista da Praça e do antigo prédio da Estação. (1911).*

*Fonte: APCBH*



*Vista da esplanada localizada em frente à praça. (1946).*

*Fonte: APCBH*



*Praça Rui Barbosa com o Hotel Itatiaia ao fundo. (2009).*

*Fonte: DIPC*



*Praça Rui Barbosa com o prédio da estação ao fundo. (2009).*

*Fonte: DIPC*



Voltada para o edifício da Estação Central, a Praça Rui Barbosa se consolidou como uma ampla esplanada, lugar de convergência da população, de aglutinação, de espera e de partida, de circulação de veículos e pedestres. No entorno da Praça, por sua vez, foram se aglutinando, aos poucos, hotéis, lojas, fábricas de material de construção, cafés e bares. Tratava-se, portanto, de um espaço estratégico para o desempenho do ofício de fotógrafo.

Segundo o fotógrafo José Marcos, quando ele começou a tirar fotografias, em 1954, havia cerca de sete fotógrafos atuando na Praça da Estação. Essa, por sua vez, oferecia inúmeros atrativos aos clientes, dentre os quais a sua beleza: “Naquela época, a Praça da Estação era a mais bonita, mais bem conservada, era excelente [...] todo mundo vinha namorar, tirava fotos”<sup>51</sup>. José Marcos lembrese também de que, em tempos passados, “ela tinha o nome de Praça dos Namorados. Tudo assim, pessoal, nada com uma placa oficial e coisa não. Mas era porque vinha pra namorar, tirava foto de monóculos com a gente”<sup>52</sup>. A proximidade com o Hotel Itatiaia, segundo José Marcos, também ajudava a aumentar a clientela da Praça: “o hotel Itatiaia era super bacana, um dos mais bonitos da capital. Os turistas vinham aqui tirar fotografia”<sup>53</sup>. Outro atrativo era o relógio da Praça da Estação. Muitos clientes esperavam o relógio marcar uma determinada hora para, então, tirar a fotografia, conta-nos o fotógrafo Roberto Marcos da Silva<sup>54</sup>. Havia ainda outras preferências: “eu quero que você bate (*sic*) minha foto quando tiver bastante carro; eu quero que bate (*sic*) a minha foto quando tiver bastante gente”. A proximidade da Praça com a zona boêmia de Belo Horizonte também colaborava com o aumento da freguesia. Segundo José Marcos, essa região era popularmente chamada de “Finca”. “Aí me perguntam: por que é que tinha o nome de Finca? É porque nesse tempo já existia violência. Vinham quatro rapazes para tirar retrato, só um que tirava (*sic*). Os três falavam: “Ah!, vamos ver a mulherada lá enquanto faz (*sic*) a foto aí! Ó, cuidado com o Finca, hein!”. Dava facada, ciúme, briga”.

Mas a principal responsável pelo grande número de clientes na Praça era, sem dúvida, a presença do trem.

Segundo José Marcos, “a praça recebia turistas da Bahia, de São Paulo, do Rio, turistas estrangeiros, o trem era bom demais”<sup>55</sup>. Não por acaso, já nos seis primeiros meses de profissão, quando José Marcos começou a trabalhar na Praça, ele passou a ganhar três ou quatro vezes mais do que ele recebia de aposentadoria como funcionário público: “Eu não tinha tempo de almoçar. Eu andava comendo sanduíche dentro do pano, dentro da máquina, aquele corre-corre [...]”<sup>56</sup>. Sempre bem-humorado, José Marcos não se furtava a lançar mão da fumaça que saía do trem para justificar as fotografias que, porventura, saíssem enfumaçadas: “Às vezes eu fazia um retrato meio enfumaçado, meio encardido, aí chegava, ah!, me salvava essa máquina (o trem): “Cê (*sic*) não viu a fumaçada que veio dessa praça, que passou por aqui? “Está aí o retrato, meio molhado, encardiu um pouco, mas com o tempo clareia (risos)”. A única coisa ruim da Praça, segundo o fotógrafo, eram as enchentes do Ribeirão Arrudas. Quando essas aconteciam, “o rio trazia rato, tudo quanto é bicho morto, enchia a praça de água, descia na rua, subia passeio, enchia as lojas. E eu tinha que bater foto com as calças arregaçadas, sujas de barro. Quando dava sol, era aquele poeirão”<sup>57</sup>.

Ao longo dos anos, o Parque Municipal e a Praça da Estação mantiveram-se como “quartéis gerais” dos fotógrafos lambe-lambes, para utilizar a expressão do fotógrafo Wagner José da Silva<sup>58</sup>, ou seja, consolidaram-se como os territórios mais propícios ao desenvolvimento do ofício de fotógrafo de rua. O conceito de território, vale lembrar, ultrapassa o conceito físico, geográfico, embora os englobe. Ele se configura como um espaço urbano de estreitas relações entre a população, seu território geográfico e sua apropriação cultural, afetiva, simbólica e histórica. Nas palavras de Armando Silva “território foi e continua sendo um espaço em que habitamos com os nossos, onde a lembrança do antepassado e a evocação do futuro permitem referenciá-lo como um lugar denominado por aquele ancestral, com certos limites geográficos e simbólicos”<sup>59</sup>.

Até meados dos anos de 1980, outros espaços da cidade também conformaram, ainda que de maneira

51 MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

52 Idem, 2009.

53 Idem, 2009.

54 MARCOS, Roberto. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

55 MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

56 Idem, 2009.

57 MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

58 SILVA, Wagner José da. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

59 SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.16.



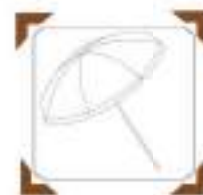
intermitente, territórios no interior dos quais o ofício de fotógrafo se desenvolveu. Trata-se da Praça Rio Branco (Praça da Rodoviária), da Praça Raul Soares, da Praça Primeiro de Maio, da Praça Hugo Werneck e da Praça da Cidade Industrial. Curiosamente, todas essas praças possuem um padrão de ocupação mais popular, público-alvo dos lambe-lambes. A Praça da Liberdade, por exemplo, uma das mais bonitas e referenciais de Belo Horizonte, nunca apareceu nos relatos oferecidos pelos fotógrafos entrevistados.



*Territórios onde se desenvolveu o ofício de fotógrafo Lambe-lambe na cidade de Belo Horizonte.*

*Fonte: DIPC.*

Vale lembrar que as praças, assim como os parques, assumem o caráter de centralidade na cidade devido à sua capacidade original de aglutinar padrões culturais diversificados. Nas palavras de Roberto Damatta, as praças são “uma espécie de sala de visitas”, espaço intermediário entre a casa e a rua, onde pessoas de diferentes origens sociais apresentam seu patrimônio simbólico: discursos, danças, procissões e manifestações de todos os tipos<sup>60</sup>. Historicamente elas constituem-se como espaços de trocas materiais e simbólicas, tornando-se um elemento urbano diferenciado, nodal, no contexto das cidades, em diferentes momentos de sua transformação. No caso das praças belo-horizontinas acima citadas, bem como do Parque Municipal, observamos que, por diferentes razões, eles se tornaram territórios centralizadores e propiciadores da sociabilidade e do convívio entre pessoas as mais diversas. Esses elementos apresentam-se como o “insumo” básico, primordial, para o desenvolvimento do ofício de fotógrafo lambe-lambe, o que faz que desta profissão uma manifestação urbana tão especial.



<sup>60</sup> DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

## A APROPRIAÇÃO DO OFÍCIO PELA CIDADE

Segundo o relato dos fotógrafos, a fase áurea do ofício de lambe-lambe, em Belo Horizonte, isto é, o período em que o trabalho dos fotógrafos foi mais requisitado pela população, tornando-se mais rentável, deu-se entre as décadas de 1950 e 1970. No transcorrer desses anos, a cidade se apropria sobremaneira dos serviços oferecidos pelos lambe-lambes que, por sua vez, tornam-se sujeitos importantes, referenciais, na dinâmica da cidade.

Uma das principais explicações para esse fenômeno encontra-se no fato de que os fotógrafos, ao longo do tempo, foram oferecendo novos produtos aos seus clientes, dentre os quais podemos destacar as fotos 3x4. A princípio, quando esses fotógrafos surgiram, eles documentavam a família, casais de namorados, noivos, crianças, pessoas em situações de lazer, ansiosas por registrar os bons momentos ou comprovar que estiveram em um determinado lugar da capital. A partir da década de 1950, relata o professor de fotografia Tibério França, os objetivos dessa clientela ampliaram-se. “As pessoas viajavam procurando emprego. Quando chegavam à cidade grande, precisavam de uma foto 3x4 para a carteira de trabalho. Com isso, os fotógrafos lambe-lambes adaptam-se a essa nova realidade e passam a se dedicar, em grande medida, a esse tipo de fotografia”<sup>61</sup>. Pode-se, portanto, afirmar que os anos de 1950 marcaram a passagem do lambe-lambe também para o 3x4<sup>62</sup>. Naqueles anos, o Brasil passava por um rápido processo de modernização econômica, saindo da situação de país agrário – com maior parte da população no campo – rumo ao *status* de país industrializado, cuja população se concentrava cada vez mais nas cidades. Consequentemente, vivenciou-se uma profunda mudança na sociedade brasileira. Essa, por sua vez, refletiu-se na maior burocratização do Estado e no controle da população por intermédio de vários tipos de documentos, tais como carteira de identidade, de trabalho, de saúde, de reservista, de motorista, do INPS, título de eleitor, etc., todas com fotografias 3x4. Os fotógrafos lambe-lambes foram profundamente favorecidos pelo aumento da demanda por fotografias para documentos, visto que, na época, eles eram os

únicos profissionais que revelavam as fotos, tiradas em chapas de vidro, em 20 minutos, enquanto os estúdios solicitavam um prazo de até três dias. O relato do antigo fotógrafo Isaac Requeijo ilustra bem aquela realidade:

*[...] pelos anos de mil e novecentos e quarenta e poucos, a gente tirava muito pouco retrato para carteira, não tirava muito retrato para carteira profissional, nem para carteira de identidade, a freguesia não era muita, não. Às vezes ficava dois ou três dias sem bater uma chapa. Mas no decorrer dos anos, acho que foi evoluindo, etc., e houve a exigência, todo mundo tinha que trabalhar fichado, tinha que ter a carteira profissional, e tinha que ter a carteira de identidade, e por aí... Foi vindo e o povo corria tudo para o Parque, porque os fotos tiravam fotografia, mas só entregavam no outro dia eles tiravam o retrato retocado e nós tirávamos instantâneo, era na hora, com 20 minutos.*<sup>63</sup>

A associação entre o crescimento do mercado de trabalho dos lambe-lambes e a demanda crescente por fotografias para documentos também pode ser constatada pelo depoimento do fotógrafo Wagner José da Silva. Este, ao ser questionado sobre o período em que o ofício foi mais lucrativo, não relutou em responder que:

*Foi anterior a setenta, né, porque tinha muito trabalho. Então naquela época tinha trabalho, a pessoa precisava da foto para fichar, para fazer a carteira de trabalho e nessa época tem uma peculiaridade. Todos os documentos necessitavam de fotos e cada documento era um tipo de foto. Igual no caso, Certificado de Reservista precisava de paletó e gravata; Carteira de Trabalho tinha que ser 3x4 e gravata; Carteira de Identidade era uma foto maior, 4x5. Então, todos os documentos precisavam de fotos e cada um tinha uma especificação: com data, paletó e gravata e tal. Tinha a foto 2x2 também pra carteira de motorista. Então tinha uma demanda muito grande, anterior a setenta. E, então, eu coloco mesmo como período áureo mesmo da fotografia, um pico mesmo, foi anterior à década de setenta. É justamente porque tinha trabalho e conseqüentemente tinha dinheiro na praça, né?*<sup>64</sup>

Além da rapidez com que os lambe-lambes revelavam as fotos 3x4, o seu trabalho diferenciava-se do realizado pelos estúdios de fotografia em função da luminosidade oferecida pelo ambiente aberto. De acordo com o fotógrafo Francisco Xavier, muitos preferiam ser fotografados pelos lambe-lambes por acreditarem que a luz do dia os fazia sair melhores na foto do que na luz elétrica. E completa: “sai mais nítida a fotografia, mais cor de carne do que lá na artificial”<sup>65</sup>. O preposto de Francisco Xavier, Tarcísio

61 FRANÇA, Tibério. Belo Horizonte, 06 nov. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

62 FREITAS, Adilson Vilaça; BICALHO, Leonardo. Os lambe-lambes do Parque Moscoso. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001. p. 17.

63 FRANCO, Marcelo Horta Messias. Profissões em Extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe. 2004. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. p.7-8.

64 SILVA, Wagner José da. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

65 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009; MARTINS, Tarcísio Pereira. Belo Horizonte: 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

Pereira Martins, mais conhecido como Malaquias, também reforça que: “Tem muita gente que fala que na hora que joga o jogo de luz aí na foto não fica tão bonito igual fica tão bonita igual fica aqui”<sup>66</sup>.

Cabe destacar que os fotógrafos que trabalhavam na Praça da Estação e na Praça da Rodoviária foram favorecidos pela frequência com que esses espaços públicos recebiam trabalhadores vindos do interior em busca de oportunidades na capital mineira. Ao chegarem a Belo Horizonte, por trem ou ônibus, e necessitando de tirar fotografia para a carteira de trabalho, esses migrantes deparavam-se com os lambe-lambes que ofereciam seu serviço com praticidade e rapidez. Estrategicamente localizados nos espaços de entrada e saída da cidade, os lambe-lambes conseguiram, por muito tempo, manter-se livres da concorrência dos estúdios de fotografia.

Mas foi, sobretudo, pela relação de proximidade com o cliente, bem como pelo caráter mais despojado, informal, de um ofício que é desenvolvido em espaços públicos, que os fotógrafos lambe-lambes conseguiram sobreviver à concorrência dos estabelecimentos formais de fotografia, sobretudo no que tange às classes sociais menos privilegiadas. O fotógrafo aposentado José Pereira de Camargos explica que, nos anos de 1950, só eram tiradas fotos 3x4 no Foto Elias e com os fotógrafos lambe-lambes. No entanto, “muita gente tinha vergonha de entrar no Foto Elias porque era um salão e o Parque não, era esculachado, ia de qualquer jeito”<sup>67</sup>. De forma semelhante, o fotógrafo Tarcísio Pereira Martins conta que as pessoas que precisavam da foto 3x4 ficavam muito mais à vontade em ir tirá-las no Parque Municipal do que nos estúdios de fotografia<sup>68</sup>. Acrescente-se a isso o fato de que, para os clientes mais humildes, os lambe-lambes ofereciam o empréstimo de roupas e acessórios necessários para melhor apresentação na hora de tirar a fotografia: “Quando é foto para carteira de trabalho, essas coisas, às vezes pedem um casaco, um paletó, penteia o cabelo [...] Antes as pessoas pediam gravata, paletó, principalmente para fotos do exército. Mas agora não precisa mais”<sup>69</sup>, conta-nos o fotógrafo José Bento. Não por acaso, todos os fotógrafos lambe-lambes ainda em atuação foram veementes ao afirmar

que os estúdios de fotografia nunca ofereceram concorrência ao seu ofício, visto que seus clientes sempre possuíam um perfil muito diferente. O professor de fotografia Tibério França confirma essa ideia ao afirmar que “o fotógrafo lambe-lambe nunca foi bem aceito pela classe alta”<sup>70</sup>. Além das fotos 3x4, os lambe-lambes de Belo Horizonte ficaram conhecidos, durante os anos áureos da profissão, pela venda dos famosos monóculos. O monóculo é um pequeno cilindro plástico no qual a foto em miniatura é visualizada contra a luz. Muito vendido em feiras, quermesses de Igrejas e circos, era comum os lambe-lambes saírem de seus espaços definidos na cidade para baterem as fotos de monóculos. O fotógrafo Francisco Xavier, por exemplo, trabalhou muito tempo “na rua”, vendendo monóculos:

*Eu batia de casa em casa. Na rua, o sol quente, chovendo, com frio, ia trabalhar de casa em casa. Era muito bem recebido, nunca teve uma casa onde se falasse: você não pode entrar. [...] Eu ia para o bairro São Francisco, Pampulha, Padre Eustáquio, Carlos Prates, Calafate, Nova Suíça, Alto da Barroca. Bairro de retirado era Venda Nova, São Benedito, Santa Luzia, nesses bairros todos a gente andava”<sup>71</sup>.*

O fotógrafo José Bento lembra-se de que, por muito tempo, ele e outros fotógrafos chegaram a viajar para o interior do estado, em ocasiões festivas, em que o monóculo era uma novidade muito bem recebida: “Eu parei com o monóculo porque no interior os padres começaram a explorar muito da gente, cobrar muito caro pelo terreno. Então a gente já tinha o deslocamento daqui, os gastos materiais, chegava lá, pagava um pedacinho de chão para colocar uma barraquinha, muito caro. Então não estava



*Monóculos vendidos no Parque Municipal. Fonte: DIPC.*

66 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009; MARTINS, Tarcísio Pereira. Belo Horizonte: 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

67 CAMARGOS, José Pereira de. Belo Horizonte, 17 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

68 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009; MARTINS, Tarcísio Pereira. Belo Horizonte: 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

69 BENTO, José. Belo Horizonte, 02 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

70 FRANÇA, Tibério. Belo Horizonte, 06 nov. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

71 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009; MARTINS, Tarcísio Pereira. Belo Horizonte: 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

72 BENTO, José. Belo Horizonte, 02 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.







*Fotógrafo lambe-lambe Severino Pereira dos Santos no Parque Municipal, em seu local de trabalho. (Década de 1960) Fonte: Acervo da família de Severino Pereira dos Santos.*



*Fotógrafo lambe-lambe Severino Pereira dos Santos no Parque Municipal, em seu local de trabalho. (Década de 1960) Fonte: Acervo da família de Severino Pereira dos Santos.*

compensando”<sup>72</sup>.

Outra estratégia desenvolvida pelos fotógrafos lambe-lambes para incrementar seus serviços e garantir a sua clientela era a venda de fotos coloridas artificialmente. Muito praticada em vários lugares do mundo, a chamada “fotopintura” foi uma das inúmeras estratégias utilizadas pelos fotógrafos como forma de diferenciação de seu trabalho e de sobrevivência no mercado.

Desde os primórdios da fotografia existiram diversas técnicas de pintura sobre daguerreótipos e outros processos antigos e atuais de reprodução de imagem, utilizando os mais diversos pigmentos, corantes e tintas à base de água ou óleo. Originalmente essas técnicas foram desenvolvidas para restaurar velhos, rasgados e mofados retratos fotográficos ou para corrigir sombras indesejadas ou, ainda, para cobrir detalhes indesejados como verrugas, cicatrizes ou suavizar contrastes de sombras e luz<sup>73</sup>.

O primeiro profissional a empregar o recurso da fotopintura em Belo Horizonte foi o fotógrafo e pintor italiano Algo Borgatti, que fundou, ainda antes da inauguração da cidade, o “Ateliê Artístico Photographico”, localizado na Rua Espírito Santo. No entanto, foi com os lambe-lambes que a prática de pintar sobre as fotografias se popularizou na cidade. Como a fotografia, originalmente, era em preto e branco, não realçando a beleza e as cores das praças e dos parques da cidade, os lambe-lambes começaram a pintá-las, caso o cliente desejasse pagar pelo serviço. O fotógrafo Wagner José da Silva se lembra de que eram, principalmente, as moças as que mais solicitavam a pintura das fotos: “As moças é que gostavam mais das fotos coloridas. Assim, questão até de vaidade, colorir o vestido, a blusa, passar um batom. Elas queriam um batom ou um colorido assim no rosto”<sup>74</sup>.

Alguns lambe-lambes levavam as fotos para pintar em casa e as entregavam no dia seguinte. O comum, no entanto, era a contratação de assistentes, chamados de coloristas. O colorista ficava ao lado do fotógrafo, em pequena mesa, sentado num banquinho. Os seus instrumentos eram a cartela de cores, um pincel pequeno e macio, um copo de água e um pedaço de pano. Segundo o fotógrafo Wagner José da Silva:

*A Kodak tinha um álbum com as folhas, parecendo folha de seda, de várias cores, né? Aí cortava aquela folha, dissolvía na água, fazia a tinta, e os pincéis para colorir, e era uma técnica assim, bem rudimentar, mas eficiente, ficava bonito. Para a época era uma coisa assim fantástica. E vendia também, tinha o lado do financeiro que dava retorno colorir fotos<sup>75</sup>.*

Para Wagner, os coloristas eram “verdadeiros artistas”, pois gastavam, em média, cinco a sete minutos para colorir uma foto cujo resultado ficava “perfeito”<sup>76</sup>. Já a secagem da foto era imediata: “Coloriu ali e só balançava a foto e... a secagem era rápida”.



*Fotopintura de bebê (Wagner José da Silva) no Parque Municipal tirada por seu pai, José Maximiano. (1953). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Fotopintura de menina no Parque Municipal feita pelo fotógrafo José Maximiano. Sua esposa ajudava no parque fazendo esse serviço. (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*

<sup>72</sup> PARENTE, Cristiana. *O Retrato Pintado. Manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no nordeste do Brasil. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia. Brasília, n.27, p. 271, 1998.*

<sup>74</sup> SILVA, Wagner José da. *Belo Horizonte, 22 nov. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.*

<sup>75</sup> *Idem, 2009.*

<sup>76</sup> SILVA, Wagner José da. *Belo Horizonte, 22 nov. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.*





*Fotopintura do Sr. Waldomiro e Sra. Florita no Parque Municipal. (4 abr. 1962). Fonte: Acervo particular de Avassir Waldomiro Freitas.*

*Fotopintura de mulher e criança no Parque Municipal. (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Fotopintura de músicos. (Data não determinada)  
Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*

Outro curioso serviço oferecido pelos lambe-lambes, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, e que serviu para diferenciá-los dos estúdios fotográficos foi a realização de fotografia de mortos. José Marcos lembra-se, por exemplo, de que por volta dos anos de 1960 foi chamado para tirar uma fotografia no Cemitério da Paz. “Ó, moço, eu quero que o senhor vá ao cemitério tirar o retrato da minha mãe que faleceu, tira o retrato dela, vamos abrir o caixão e tirar o retrato dela de recordação”, disse-lhe o cliente. Ao chegar lá, conta-nos o fotógrafo:

*[...] a máquina afundou num monte de terra um tanto assim, aí abri o caixão, enfiar a cabeça no pano, fotografei, revelei lá tudo direitinho, tinha uma torneira de água lá perto, aí revelei, a chapa deu boa, e era chapa de vidro. Aí copiei, fiz pra ele meia dúzia de fotos, coloquei no envelope, entreguei pra ele, aí ele me trouxe de carro de volta. Retrato de defunto. Quando foi à noite me deu um pesadelo, eu sonhando, enxergando o caixão na minha frente<sup>77</sup>.*

Segundo Maria Elisa Borges, o costume de fotografar os mortos era muito comum na França do século XIX e acabou sendo partilhado por muitas outras sociedades do mundo moderno. Ao retratar um ente querido que acabara de morrer, a imagem fotográfica faz reviver algo que se assemelha ao estatuto primitivo das imagens: a magia. Sempre que vista, a fotografia estimulará lembranças e, quem sabe, aplacará a dor da perda<sup>78</sup>. Não era incomum que a família do morto armasse uma cena na qual o morto aparece em posição como se estivesse vivo. Ainda hoje, o “último retrato” é uma tradição cultuada em certas comunidades rurais ou de regiões mais carentes. Todavia, nesses casos, elas têm como objetivo principal registrar aquelas pessoas que, em vida, não tiveram a oportunidade de serem fotografadas, como, por exemplo, os recém-nascidos. Segundo a crença popular do Nordeste, por exemplo, quando morrerem os anjinhos, isto é, os recém-nascidos ainda não acostumados com as coisas da vida e quase sem conhecer as coisas de Deus, é preciso que seus olhos sejam mantidos abertos para que possam encontrar com mais facilidade o caminho do céu. Além disso, a criança deve trazer na cabeça uma cruz, símbolo do pertencimento ao mundo cristão. Tal cruz funcionará como guia para os olhos desprovidos de conhecimentos sobre os caminhos a serem percorridos. Para os familiares do bebê recém-

-morto, a fotografia funcionará como a prova de que a criança partiu preparada para sua longa viagem em direção ao paraíso<sup>79</sup>. Em fins do século XX, no entanto, esse costume começou a desaparecer, sobretudo nas cidades maiores, passando a ser considerado mórbido pela maioria das pessoas.



*Foto de um enterro feita pelo lambe-lambe José Maximiano da Silva no interior de Minas Gerais. (Década de 1960).  
Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*

<sup>77</sup> MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>78</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. In: *Coleção História &...Reflexões*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. v.4. p. 63.

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 65.



*Foto de um enterro feita pelo lambe-lambe José Maximiano da Silva. O falecido era tio avô de Wagner, filho de Maximiano. (1958). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*

*Foto do enterro de um bebê recém-nascido feita pelo lambe-lambe José Maximiano da Silva. (1969). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Criança morta com a família ao fundo – foto tirada por José Maximiano em Bambuí (MG). (Década de 1950). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



Os diversos serviços prestados pelos lambe-lambes, durante o período áureo da profissão não ficaram restritos à cidade de Belo Horizonte. Isso porque, em épocas específicas do ano, os lambe-lambes da capital mineira, individualmente ou em grupo, rumavam para as cidades do interior para atender a população que lá se juntava por ocasião das festas de jubileus promovidas pela Igreja. Os principais destinos dos fotógrafos, durante anos, foram as cidades mineiras de Congonhas, Conceição do Serro, Três Marias, Unai e Conceição do Mato Dentro. Sem dinheiro para pagar um hotel, os fotógrafos armavam barracas de lona, onde dormiam e cozinhavam, em um espaço a eles reservado pelas igrejas.

Segundo o fotógrafo Wagner José da Silva, a população do interior costumava juntar dinheiro o ano inteiro, esperando a chegada dos fotógrafos: “Porque não tinha fotógrafo, o acesso era bem mais fácil, então

a gente, como se diz na linguagem popular, a gente deitava e rolava com essas festas”<sup>80</sup>. O ex-fotógrafo José Pereira de Camargos lembra-se de que, em geral, as festas ocorriam aos sábados e domingos<sup>81</sup>. Assim, no meio da semana eles aproveitavam para atender a população de casa em casa, onde as famílias eram fotografadas com todos os membros, ou perto de algum móvel ou objeto de valor. O professor de fotografia Tibério França explica que também era muito comum os casamentos serem marcados em uma data que coincidia com a passagem dos lambe-lambes pela cidade: “Porque, imagina, você casar, uma data tão importante na vida, e não ter um registro? Então essa relação entre o fotógrafo ambulante e os círculos sociais teve um período importante”<sup>82</sup>. Não por acaso, segundo Camargos, essas viagens, embora fossem muito cansativas, eram, também, muito lucrativas<sup>83</sup>, compensando a ausência de Belo Horizonte.



*Grupo de lambe-lambes de Belo Horizonte em festa de Jubileu. Data: não identificada. Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*

<sup>80</sup> SILVA, Wagner José da. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>81</sup> CAMARGOS, José Pereira de. Belo Horizonte, 17 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>82</sup> FRANÇA, Tibério. Belo Horizonte, 06 nov. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>83</sup> CAMARGOS, José Pereira de. Belo Horizonte, 17 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.



*Grupo de lambe-lambes em festa de Jubileu. (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Acampamento de lambe-lambes em festa de Jubileu. (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*

Até meados da década de 1980, alguns fotógrafos ainda trabalhavam nos jubileus, pelo interior de Minas Gerais, até que as festas foram escasseando, bem como a demanda pelos seus serviços. Já a fase áurea das fotos 3x4 encerrou-se em fins dos anos de 1960, embora, ainda hoje, algumas pessoas recorram aos lambe-lambes para tirar este tipo de fotografia. A fotografia dos monóculos manteve-se em uso até meados da década de 1980, estando o seu desaparecimento relacionado com a falta de material disponibilizado pelos grandes fornecedores. Por fim, as fotos coloridas artificialmente duraram até o final da década de 1970, quando o filme colorido foi popularizado no mercado. O último grande acontecimento que marcará profundamente o ofício de fotógrafo lambe-lambe é a invenção da máquina digital, como se verá mais adiante. Em meio a todas essas transformações, os lambe-lambes mostraram-se, por muito tempo, habilidosos na arte de se adaptar às novas realidades, tanto técnicas quanto sociais. Na luta pela sobrevivência diária, esses profissionais, pouco favorecidos por uma educação formal na arte da fotografia, souberam reinventar o seu ofício para se manter atuantes em um espaço urbano que, cada vez mais, relega as relações de proximidade aos espaços privados.



*Batizado de cliente em Roças Grandes(MG). Foto feita por Wagner José da Silva. O padrinho da criança era o fotógrafo Zazá. (Década de 1970). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*1ª Comunhão tirada no interior de Minas, durante um Jubileu. Foto tirada por José Maximiano. (1969). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Casal nos jardins do Parque Municipal. (4 fev. 1963). Fonte: sem referência.*



## TRANSFORMAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES

Há cerca de 20 anos, os fotógrafos lambe-lambes de Belo Horizonte aposentaram definitivamente a antiga máquina de jardim que, por muito tempo, ajudou a formar nossas impressões e memórias acerca daqueles profissionais. O que vemos hoje são fotógrafos munidos de câmeras digitais, computadores e impressoras portáteis. Do antigo ofício realizado por homens equipados com uma caixa de madeira e um pano preto restou, na atualidade, a magia do tradicional cavalinho, a beleza da cidade como pano de fundo, o ritual de ajustar o rosto e a gola da camisa, o trato informal e o atendimento individualizado oferecido pelos lambe-lambes. Restou, portanto, o cerne definidor de um saber fazer tradicional, que se mostra inserido e participante da dinâmica da história. Como muito bem colocou o fotógrafo José Bento: “Os fotógrafos aqui do Parque são todos considerados lambe-lambes. Então, muitos falam: pô, agora o lambe-lambe está moderno e tal. Aí eu falo: é, tem que ir evoluindo, né?”<sup>84</sup>.

O ser humano, como sujeito pensante e inovador, é levado a buscar cada vez mais o aperfeiçoamento e a evolução técnica. Portanto, o patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é também constantemente recriado pelas comunidades e pelos grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história. Ainda que estejamos falando de um ofício de caráter tradicional, não se pode esperar que o mesmo permaneça estático e em desacordo com a realidade que o cerca. O valor histórico de um ofício tradicional não reside puramente em sua antiguidade, mas, sobretudo, na sua capacidade de forjar sentidos e representações, de criar identidades e arquétipos, conformando um repertório cultural que se encontra em permanente transformação. As constantes modificações técnicas pelas quais o ofício de fotógrafo lambe-lambe passou não são, portanto, tomadas como um fato “negativo” ou descaracterizante de um saber tradicional. Antes, são consideradas importantes testemunhas do modo como a sociedade relacionou-se e vem se relacionando com a cultura fotográfica ao longo do tempo.



*Máquina de Jardim. Fonte: DIPC.*

Os primeiros lambe-lambes de Belo Horizonte chegaram ao Parque e às praças da cidade equipados com suas máquinas tipo caixote, também conhecidas como máquinas de jardim. Algumas pesquisas indicam que essa máquina singular foi fabricada somente no Brasil e que foi inventada, no início do século XX, pelo italiano Francisco Bernardi, um fabricante de acessórios fotográficos em São Paulo. Após alguns anos de pesquisa, Francisco Bernardi conseguiu incorporar o laboratório à própria máquina, uma vez que, naquela época, eram muitas as dificuldades para se trabalhar com fotografia ao ar livre. Para isso, desenvolveu um caixote de madeira em forma de cubo, com uma lente adaptada em uma de suas faces. No seu interior, dois compartimentos funcionavam como tanques para revelação e fixação das fotografias. Acoplado a esse aparato, um pano preto protegia da luz do sol o interior da câmera fotográfica, permitindo ao fotógrafo manipular negativos e positivos na sua câmera fotográfica e no seu minilaboratório de revelação e ampliação<sup>85</sup>. A invenção desse imigrante popularizou-se tanto que sua máquina foi batizada de Bernardi, podendo ser vista nas mais diferentes regiões do Brasil.

<sup>84</sup> RIBEIRO, Bento de Pádua. Belo Horizonte, 02 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>85</sup> KOSSOY (1974) apud ÁGUEDA (2008, p. ).

Quando Bernardi parou de fabricar as máquinas de jardim, em 1937, outras pessoas passaram a atender a clientela de fotógrafos que precisavam reformar suas máquinas ou mesmo adquirir máquinas novas. Devido à simplicidade desse equipamento, qualquer marceneiro hábil se via capaz de reproduzir uma Bernardi sem hesitar. O relato do lambe-lambe José Marcos comprova a maneira que os fotógrafos encontraram para perpetuar a utilização da Bernardi:

*máquinas que tava construída, já tava fabricada. Aí um pega a máquina, leva no carpinteiro, manda fazer uma pelo modelo. Aí foi mandando fazer, por modelo das máquinas da fábrica do Bernardi, né? Mas a fábrica foi fechada<sup>86</sup>.*

A máquina de jardim era, portanto, um produto artesanal, geralmente herdada do pai ou de um fotógrafo mais antigo. Normalmente, os lambe-lambes conservavam o modelo original, a Bernardi, com algumas alterações no sistema de regulagem da entrada de luz. Outros fotógrafos chegaram a fabricar as próprias máquinas. Trata-se de um saber fazer que era transmitido pela prática, aproximando os lambe-lambes dos artesãos. Nesse sentido, o seu ofício ultrapassava a mera prestação de serviços, envolvendo inúmeros outros saberes.

*Essa máquina eu comprei na mão de um fotógrafo que trabalhava aqui na praça primeiro do que eu. Aí ele abandonou a profissão e vendeu a máquina pra mim. Mas essa máquina não é importada. Essa máquina é de uma fábrica dos velhos tempos que tinha o nome de Bernardi. O senhor Bernardi montou a máquina na fábrica e vendia pra todo lado as máquinas. Então foi fabricado por uma carpintaria. Ele era dono da carpintaria. Aí fabricava as máquinas e saía vendendo. Depois de um determinado tempo ele faleceu e familiares não tomou (sic) conhecimento e fecharam a fábrica. Aí ficou (sic) só as*



*Detalhes da máquina de Jardim. Fonte: DIPC.*



<sup>86</sup> MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

A descrição e o esquema a seguir (FIG.1) auxiliam na compreensão do mecanismo de funcionamento da máquina de jardim, verdadeira câmera-laboratório.

O equipamento básico constitui-se de uma caixa de madeira à prova de luz, com lente na frente e um pano preto na parte oposta.

O interior, mesmo com pouco espaço, é suficiente para revelação e cópia. Ali, há duas bacias retangulares, normalmente de ferro. Nelas, o fotógrafo manuseia o negativo com habilidade, colocando-o no revelador e no fixador. Em seguida, lava o negativo e o seca ao vento. Numa segunda etapa, no interior da caixa, sem olhar e com muita destreza, é feita a transferência da imagem do negativo para o papel<sup>87</sup>.

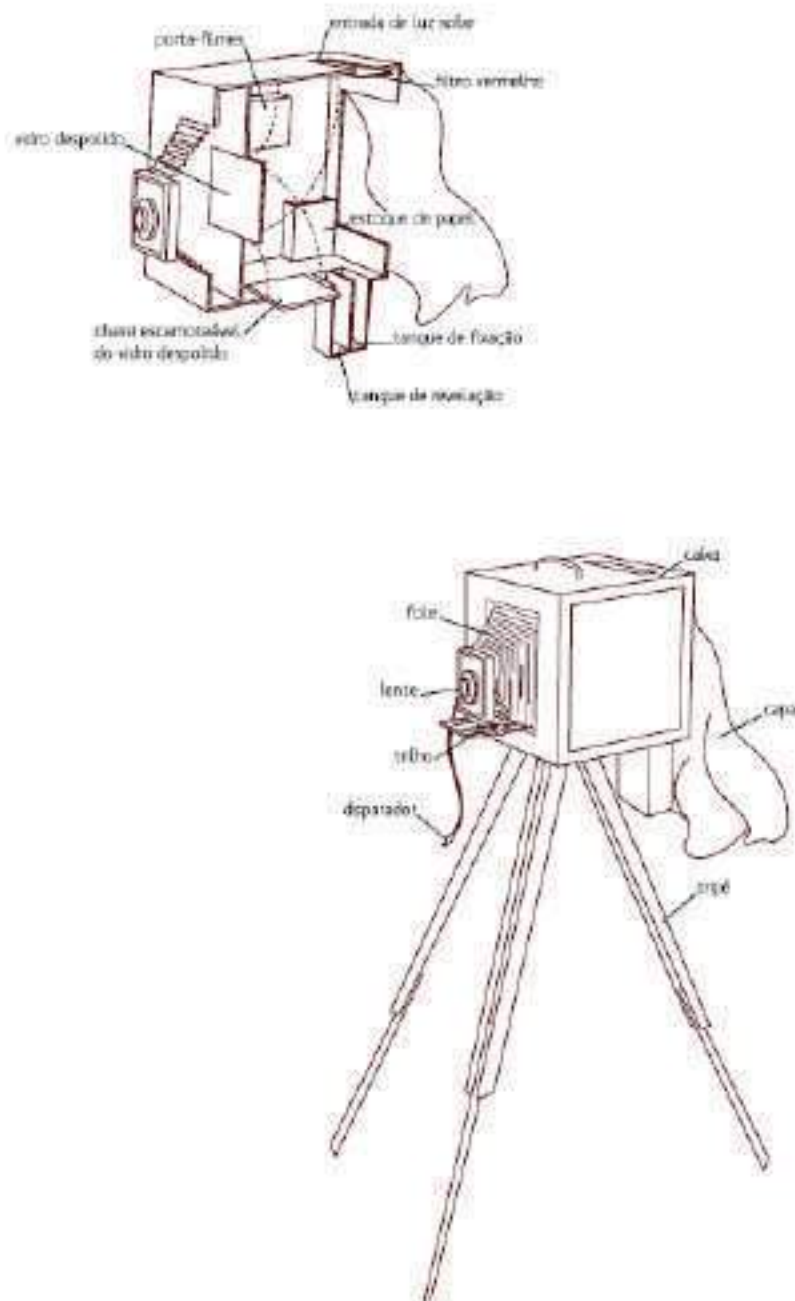


Figura 1 - Representação esquemática de uma máquina lambe-lambe. Ilustração: Jefferson C. Fonte: Águeda, 2008.w

87 ALVES, Hélio Ricardo. *A História do Lambe-lambe*. Porto & Vírgula. Porto Alegre, Ano III, n. 23, out.1995.



A fotografia em preto e branco produzida pela máquina de jardim é uma imagem de prata, pois as emulsões que compõem as películas dos filmes e fotografias são à base de sais de prata, sensíveis à luz. O material fotográfico, quando sensibilizado na retina de uma câmara e submetido à ação de um revelador, transforma-se em prata metálica. Essa estrutura de prata varia em tons de cinza que vão do preto ao cinza-claro, proporcionalmente à intensidade de luz recebida pela emulsão durante a exposição. Para obter uma fotografia, o processo de revelação, fixação e lavagem é essencial. A revelação ocorre quando a película é submetida à solução alcalina, agente capaz de transformar os sais de prata sensibilizados pela luz em prata metálica. Já a fixação ocorre quando a película revelada é submetida a uma solução ácida de hipossulfito de sódio, agente que em contato com um sal de prata tende a formar um tiosulfato de prata, decompondo-se rapidamente em sulfeto de prata e ácido sulfúrico. O objetivo da fixação é prolongar a vida útil de uma fotografia. A fixação consiste na formação de complexos de tiosulfato solúveis, que serão eliminados durante a lavagem da fotografia. Se a fixação tiver sido completa, os sais doces solúveis serão eliminados facilmente na lavagem. Esse processo tornará o tempo de vida útil da fotografia indeterminado. Caso contrário, os sais amargos insolúveis, bem como os de sabor metálico, não poderão ser eliminados. Nesse caso, a vida da fotografia estará seriamente comprometida<sup>88</sup>.

O relato do fotógrafo Chico Manco ajuda a compreender o processo de revelação:

*Primeiro coloca (sic) o filme no chassis, estendo ele para focalizar, focalizei, abaixo o filme e uso o disparador para bater a foto, depois tiro e coloco o filme no revelador, espero por aproximadamente 1 minuto a 1,5, de acordo com o tempo que eu gastei para dar a exposição de luz no negativo, e tiro e passo para o fixador; no fixador deixo o tempo próprio para fixar, vou, lavo o negativo, coloco na prensa, coloco uma película para servir de intermediário, para não passar umidade para o papel, volto com a prensa aqui para dentro, dou a exposição de luz, coloco o papel e dou a exposição de luz através dessa entrada aqui, e depois coloco o papel no revelador, espero revelar, porque o papel a gente já pode ver a revelação, e passo ele pelo fixador e depois lavo o papel, seco e entrego<sup>89</sup>.*

José Marcos da Silva também dá a sua explicação do processo e das técnicas desenvolvidas para que a imagem retratasse o mais verdadeiramente o cliente:

Bom, essa máquina é o seguinte. Tem a máquina própria da

frente que a gente abre e enxerga cliente na frente, né? Aí, enxergando ele, a gente foca até ficar nítido. Aí depois de ficar nítido, vai lá e fecha ela, porque dentro da máquina tem um aparelho com o nome de chassi. É onde que fica com o filme, né? E aí, a gente abaixa aquele aparelho, depois que fechou lá na frente, abaixou o aparelho, o negativo vai na frente do cliente. E aí a gente vai lá, dá mais uma consertada pro cliente e bate a máquina, e bate a chapa. Depois de batida, vai lá com proteção, com as mãos enfiadas no pano, porque o filme não pode pegar luz antes de ser revelado. Aí vai lá, pega o filme com proteção, coloca na banheira de revelador, deixa revelar, depois tira da banheira de revelador e coloca na banheira de fixador, porque se deixar só de revelador ela não fixa. Aí depois de fixada, a gente pega ela e com um paninho sequinho, fininho, e seca o filme, né? E aí manuseia. Eu fui fazer isso já no meu tempo, mas os mais antigos do que eu pegava (*sic*) o filme e assoprava o filme de um lado e de outro pra ajudar, calor de nosso ar da boca, ajudar a secagem do filme. Aí ele assoprava o filme, aí o pessoal passava de longe e achava que tava lambendo. É onde que pegou o nome de lambe-lambe. O pessoal olhava de longe e não informava a coisa certa. “Olha, ele tá lambendo!”

Trazia colega: “Olha lá, como é que ele lambe o filme!” Mas era mentira. Assoprava de um lado e de outro pra ajudar a secagem. Já no meu tempo, eu sou muito antigo, mas já peguei a coisa mais moderna, né? Já pegava o filme com papel, secava ele direitinho com o pano, o paninho fininho, secava ele (*sic*), colocava nesse aparelho aqui ó (aparelho em mãos), colocava nesse aparelho aqui o filme. Pregava com o esparadrapo, o filme amarradinho com esparadrapo, aí eu vinha com papel, dobrava o papel porque eu ia fazer oito foto (*sic*), dobrava o papel por cima do negativo, tampava, levava lá dentro e puxava o vidro aqui da exposição, porque a exposição é a luz do dia. Aí, eu ia fazer oito foto, mas a contagem, não tem leitura não tem nada, é na cabeça. Aí eu ia tinha que fazer oito foto e dar a luz do primeiro até no último. Se tivesse certo ou errado teria que ser igual pra não sair um retrato preto e o outro branco. Saía oito foto. Aí se eu contasse assim, quer ver, ó o barulho... um; tinha que ir até nos oito. Um, dois; um, dois. Até terminar a exposição. Aí quando terminava a exposição, eu levava o cartão na banheira de revelador. Eu revelava o papel, aí ia aparecendo a fotografia da pessoa, gerando a pessoa, saindo da gelatina do filme, passando pra gelatina do papel. Aí, eu ia olhando. Se era uma moça clara igual a você, aí eu ia olhando: “Ó, pai, tá igual ela”. Aí eu colocava no fixador depressa pra você não ficar escura. Se era moreno igual esse (apontando para um rapaz), “opa, tá na cor dele”, eu colocava no fixador pra não passar nem faltar. Aí tirava, colocava no balde, lavava o retrato todo, fazia aquela bagunça toda. Aí depois de bem lavadinho pra tirar o fixador, se não amarelava o retrato, aí, ele depois de lavado, eu colocava uma toalha e deixava secar. Depois de bem sequinho eu pegava a tesoura, cortava e entregava. O processo é esse<sup>90</sup>.

O fotógrafo lambe-lambe foi, durante muito tempo, um verdadeiro artista, dedicando-se a um ofício que lhe exigia inúmeras habilidades. Sua arte não estava somente em escolher uma boa posição para o fotografado. Estava também em fazer uma boa revelação com procedimentos rudimentares e em driblar as variações da iluminação. No momento, por

<sup>88</sup> Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografar\\_o\\_lambe-lambe](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografar_o_lambe-lambe). Acesso em: 15 out. 2010.

<sup>89</sup> REIS, Francisco Alves. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>90</sup> MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

exemplo, de cortar o filme, o procedimento deveria ser feito inteiramente dentro da máquina, para que a fotografia não sofresse com a exposição da luz. Como bem expressou Chico Manco: “Antigamente, os fotógrafos enxergavam mais com as pontas do dedo porque não podiam olhar nada na hora de cortar, então a gente calculava a posição exata aqui pra cortar (o filme)”<sup>91</sup>. Sem instrumentos para mediar a luminosidade, o lambe-lambe precisava ter muita experiência para ajustar a máquina aos dias nublados ou de chuva. Tal fato é apontando por dois fotógrafos entrevistados, João Pereira e José Marcos.

*Entrevistadora – E dia de chuva?*

*João – Põe a barraca de plástico transparente. Entrevistadora*

*– Mas não precisa da iluminação, não?*

*João – Pois é, mais (sic) naquele plástico transparente a iluminação passa.*

*Entrevistadora – E se o dia estiver escuro? Tirar foto de noite também não tem jeito?*

*João – Não.*<sup>92</sup>

*Entrevistadora – E se o dia estivesse nublado, como é que o senhor fazia?*

*José Marcos – Se o tempo tivesse nublado, abria mais a máquina, mais o diafragma. Quando era retrato de preto, por exemplo, porque a cor preta pra máquina fotográfica gasta muita abertura, aqueles preto (sic) mesmo da cor desta máquina aí, não é moreno assim não. Isso aí é trigueiro, isso aí é trigueirinho (risos). Se já viu aqueles pretos mesmo, olho de fogo, pois é, daí você tem que abrir a máquina mais. Quando a menina é clarinha igual a você, você tem que fechar mais a máquina, senão queima muito o filme. Então, aceita qualquer luz.*

*Entrevistadora – E em dia de chuva vocês trabalhavam?*

*José Marcos – Trabalhava, armava barraca. Eu tinha sombrinha, uma sombrinha com uma pedra. Enfiava o cabo na pedra, abria a sombrinha e colocava. E amarrava um plástico na beirada da sombrinha e em cima do... (inaudível), porque o freguês sentava de costa do... (inaudível), dobrava lá o plástico e batia. Aí quando dava uma chuva, um pé de vento, aí arrancava tudo*<sup>93</sup>.

Segundo o relato dos fotógrafos, todo o processo de revelação da foto com a máquina de jardim não demorava mais do que cinco minutos. Em tempos passados, tratava-se de um verdadeiro milagre tamanha velocidade. Aliás, durante muito tempo, aquela caixa preta causou toda espécie de sentimentos nas pessoas, passando do assombro ao encantamento. O fotógrafo Chico Manco relata que muitas pessoas ficavam com medo do *flash*: “Tem outros casos, assim, de pessoas que tinha medo até do *flash*.”

Quando *flash* dava o sinal a pessoa até saía correndo, principalmente, assustava”. Detentores de um saber fazer desconhecido para muitas pessoas, os lambe-lambes não se furtavam a pequenas brincadeiras com os clientes: “Eu brincava muito com os clientes”, conta Chico Manco. “Algumas vezes a gente falava com pessoa “prende a respiração”, mas aí a gente fazia hora, demorava para focalizar, só para ver o tempo que ela ia aguentar”<sup>94</sup>.

91 REIS, Francisco Alves dos. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

92 PEREIRA, João. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

93 MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

94 REIS, Francisco Alves dos. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.



1- o filme é colocado no chassis



2 - o chassis é ajustado na máquina



3- através da máquina, o fotógrafo verifica a imagem, que se mostra invertida



4- o fotógrafo ajusta o foco e tira a foto



5 - o filme, após sensibilizado, é lavado no revelador e depois no fixador



6- o negativo revelado é lavado para interromper a ação do fixador



7- o negativo é secado pelo fotógrafo



8 - o negativo e o papel fotográfico são colocados na prensa. Esse procedimento é feito dentro da máquina.



9- o vidro é colocado na prensa, sobre o papel fotográfico



10- o negativo é colocado na prensa, ao lado do papel fotográfico



11 - detalhe da prensa com o papel fotográfico e o negativo



12- o papel fotográfico é sensibilizado (pela entrada de luz) para a revelação do negativo



13- a foto é colocada no revelador e fixador



14 - a foto é lavada para interromper a ação do fixador e não amarelar



15 - resultado final: foto e negativo



Em data não identificada, provavelmente entre as décadas de 1950 e 1960, os lambe-lambes começaram a trabalhar com os monóculos, simultaneamente à máquina de jardim. Com essa nova tecnologia, os fotógrafos começaram a oferecer as primeiras imagens coloridas. Popularmente chamado de “canudinho”, o monóculo era um pequeno cilindro no qual se colocava um slide, que seria visualizado contra a luz. O canudinho, entretanto, não era revelado na hora, precisando ser encaminhado a um laboratório.

Mas foi em fins dos anos de 1970 e princípio da década seguinte que os lambe-lambes tiveram que realizar as maiores adaptações em relação ao processo fotográfico. Nessa época, popularizou-se o filme colorido. Segundo o relato da fotógrafa aposentada Idelvita Amaral da Silva sobre esse momento: “o preto e branco saiu de moda, né, caiu. As máquinas modernas engoliram as máquinas de lambe-lambe [...]. E, como eu já expliquei, o colorido acabou com o preto e branco”<sup>95</sup>.

Diante dessa nova demanda da sociedade, os lambe-lambes foram forçados a, gradativamente, abandonar a máquina de jardim, adotando em seu ofício as tradicionais câmeras analógicas, em geral, das marcas Olympus, Canon e Yashica. Embora essas máquinas de filme possibilitassem a revelação de fotografias coloridas, elas traziam o inconveniente de não permitir mais a revelação imediata. Com isso, os lambe-lambes passaram a ter que recorrer aos laboratórios localizados nas proximidades dos seus locais de trabalho, o que fazia com que os clientes esperassem cerca de duas horas. Os menos apressados costumavam voltar no dia seguinte para buscar suas fotos. Alguns fotógrafos contam que, vez por outra, alguns clientes desistiam de buscar as fotos, acarretando prejuízo.

Diante das dificuldades ocasionadas pelo novo processo fotográfico, o lambe-lambe José Pereira de Camargos destacou-se dos demais fotógrafos por sua inventividade<sup>96</sup>. Por ocasião de uma viagem ao Paraguai, o fotógrafo observou a utilização de uma técnica alternativa que permitia a revelação das fotografias no próprio espaço da rua. Após quatro anos tentando reproduzir o processo na oficina de sua casa, Camargos, finalmente, acabou inventando o que ele chamou de “Minilab”. Trata-se de uma pequena

máquina que permitia a revelação de fotos coloridas no próprio Parque. Na técnica desenvolvida, o filme proveniente da câmera fotográfica era inserido nessa máquina que processava a revelação automática colorida. Dessa forma, as fotografias ficavam prontas em 35 minutos, de acordo com a propaganda impressa no carrinho, e não era necessário recorrer a laboratórios externos.



*Sr. Camargos em seu laboratório improvisado na oficina de sua casa. (Início da década de 1980).  
Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Envelope para acondicionamento das fotos do Minilab. (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de Bento de Pádua Ribeiro.*

95 SILVA, Idelvita Amaral da. Belo Horizonte, 30 jun. 2011. Entrevista concedida à DIPIC/FMC.

96 CAMARGOS, José Pereira. Belo Horizonte, 17 out. 2009. Entrevista concedida à DIPIC/FMC.



*Sr. Camargos e filhos ao lado do minilab no Parque Municipal. (Início da década de 1980). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Minilab do Sr. Camargos no Parque Municipal. (Início da década de 1980). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



A invenção do Minilab foi tão bem recebida pela clientela que gerou revolta em alguns outros fotógrafos do Parque, abalados com a concorrência. Em 1983, foi encaminhado ao diretor do Departamento de Parques e Jardins um abaixo-assinado contra a invenção de Camargos, assinado por doze dos quatorze fotógrafos que então trabalhavam no Parque Municipal<sup>97</sup>. A ex-lambe-lambe Idelvita Amaral da Silva relata o impacto do Minilab sobre o trabalho dos demais fotógrafos:

*Idelvita - Até 80 e poucos, eu trabalhava muito bem com preto e branco, depois apareceu lá o fotógrafo, ele é até bem idoso também, no Parque, ele nem trabalha mais também não.*

*Entrevistadora - Qual?*

*Idelvita - O Camargo. Ele conseguiu fazer um laboratório no próprio carrinho dele de colorido, entregava com quinze minutos. [...] Nós ficamos bem defasados.*

*Entrevistadora - Então, não só a senhora ficou prejudicada?*

*Idelvita - Não. Todos.*

*Entrevistadora - Então, a senhora acha que começou a piorar essa questão da fotografia foi com esse laboratório?*

*Idelvita - Foi. Foi esse laboratório. Aí logo em seguida veio a máquina digital, e aí acabou<sup>98</sup>.*

Apesar das imposições trazidas pelas novas tecnologias relativas às máquinas de filme, é interessante notar que, muitos fotógrafos lambe-lambes continuaram, por algum tempo, usando suas máquinas de jardim, simultaneamente às novas câmeras, denotando uma espécie de saudosismo. Os relatos dos fotógrafos Francisco Alves dos Reis e Roberto Marcos da Silva, demonstram tal fato:

Francisco Alves dos Reis – A primeira máquina que eu usei foi essa de tripé, a máquina de jardim, conhecida como lambe-lambe, foi a primeira que eu usei, e paramos há mais de 20 anos de trabalhar com ela por falta de material, fabricação de material. Mas se eu pudesse voltar a trabalhar com ela, eu gostaria, eu gosto do tipo de serviço.

*Entrevistadora - Em que ano o senhor parou de usar a máquina de jardim?*

Francisco Alves dos Reis – Tem 23 anos que eu parei de usar a máquina de jardim, porque pararam de fabricar o filme, então a gente teve que parar de trabalhar com ela<sup>99</sup>.

Roberto – Eu, no Parque Municipal, eu fui o último fotógrafo a insistir com a máquina preto e branco, fui o último. Foi em 1995 que eu parei com ela, mas fui o único que ainda insistiu com aquilo, e depois também a procura, principalmente foto 3x4, não é aceita mais, né, a foto preto e branco, então eu parei<sup>100</sup>.

Ao serem aposentadas, definitivamente, as máquinas

de jardim passaram a ser utilizadas apenas como forma de atrair a atenção dos possíveis fregueses, posicionadas ao lado de um equipamento mais moderno. Essas máquinas serviam como forma de identificar os lambe-lambes, atuando como elemento evocador de memórias, simbolizando um saber fazer que, embora em transformação, reivindica o seu caráter histórico, tradicional. Atualmente, no entanto, é raro encontrar uma máquina de jardim nos espaços públicos, o que, segundo os fotógrafos, é explicado pela fragilidade do equipamento e pela dificuldade de transportá-lo.

Em meados dos anos 2000, foi a vez de a máquina de filme ser aposentada pelos lambe-lambes que, na esteira das transformações da sociedade, adotaram a máquina digital. Essa nova tecnologia permitiu que os fotógrafos voltassem a realizar a revelação das fotografias em poucos minutos e no próprio Parque, livrando-os da dependência dos laboratórios externos. Para isso, são utilizadas câmeras digitais compactas, de uso corriqueiro entre os não profissionais, normalmente da marca Canon, e mini-impressoras ligadas a uma bateria de 12volts. O fotógrafo Malaquias explica como é processo atual da fotografia:

*Malaquias: (apontando para a impressora, que se encontra dentro do carrinho, assim como a máquina e as baterias) – Essa aqui é a impressora. Essa aqui é a bateria, e pra fazer a foto, liga o cabinho aqui, olha, na máquina, entendeu? Vou mostrar pra você. Aí a gente liga a máquina aqui. Aqui é aquela foto que eu fiz 3x4. Só programar, aí a gente tem que programar ela (sic), fazer aqui a formulação e tal, e depois só apertar e manda e a foto já sai prontinha<sup>101</sup>.*

97 FRANCO, Marcelo Horta Messias. *Profissões em Extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe*. 2004. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

98 SILVA, Idelvita Amaral da. *Belo Horizonte*, 30 jun. 2011. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

99 REIS, Francisco Alves dos. *Belo Horizonte*, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

100 MARCOS, Roberto. *Belo Horizonte*, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

101 MARTINS, Tarcísio Pereira. *Belo Horizonte*, 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.





*1 - captura da imagem com a câmera digital*



*3 - impressão da foto*

*2 - a imagem é transferida da câmera digital para a impressora*



*4 - corte da foto*



*5 - resultado final: o cliente recebe a foto.*

Ressalta-se que, assim como no caso da antiga máquina de jardim, os lambe-lambes aprenderam a manusear a câmera digital e a impressora sozinhos, movidos pela curiosidade e pela necessidade. De acordo com o lambe-lambe Wagner José da Silva, os fotógrafos teriam uma tendência natural à adaptação às novas tecnologias.

*Ah, isso aí já tá no sangue, né, cara? Quem começou a fotografar, igual no meu caso, com aquelas máquinas lambe-lambes, qualquer novidade que aparece, igual à fotografia digital, a gente aprende. Coisa assim, é coisa natural, acontece naturalmente. Qualquer novidade que você toma contato com ela no mundo da fotografia, aquilo você absorve rapidamente, entendeu?*<sup>102</sup>

Apesar de todas as transformações ocorridas ao longo do tempo, algum passante mais desatento, ao deparar-se com um dos lambe-lambes da cidade, pode ter a impressão de que o ofício desenvolve-se tal como nos tempos passados. Embora a máquina de jardim não esteja mais presente, a sensação de continuidade histórica é garantida pela utilização dos tradicionais carrinhos, adornados com fotografias esquecidas por antigos clientes, pela presença dos cavalinhos e, sobretudo, pela figura do fotógrafo trajando o mesmo guarda pó, oferecendo aos que passam a possibilidade de quebrar o ritmo acelerado da vida urbana e posar para uma foto, tendo Belo Horizonte como pano de fundo.

<sup>102</sup> SILVA, Wagner José da. Belo Horizonte, 22 nov. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

## OS GUARDIÕES E TRANSMISSORES DO OFÍCIO

Embora tenham passado por diversos processos de inovação, adaptando o seu ofício às necessidades de modernização, pode-se, ainda hoje, considerar os fotógrafos lambe-lambes como profissionais tradicionais. A marca maior dessa característica, que em muito os aproxima dos artesãos – entre os quais o aprendizado é transmitido de maneira prática, no próprio local de trabalho –, encontra-se na ausência de formação técnica dos lambe-lambes que se iniciaram na profissão por intermédio de parentes ou amigos próximos. Ainda hoje, para muitos lambe-lambes em atuação em Belo Horizonte, o ofício de fotógrafo é tido como uma herança familiar, passada de pai para filho.

Atualmente, existem 10 carrinhos de fotógrafo lambe-lambe disponíveis na cidade, sendo um na Praça Rui Barbosa e, nove, no Parque Municipal. O responsável por um carrinho é o fotógrafo titular, que pode ou não ser auxiliado por outro fotógrafo, chamado de preposto. Tradicionalmente, o auxiliar é aquele que aprende o ofício com o titular e que, posteriormente, virá a substituí-lo no ponto, por ocasião de sua



*José Marcos da Silva. Data: 2009.  
Fonte: DIPC*

aposentadoria, ou irá adquirir um novo ponto, tornando-se autônomo.

Na Praça Rui Barbosa, encontra-se o fotógrafo José Marcos da Silva (1926). Trata-se do lambe-lambe de Belo Horizonte, ainda em atuação, mais idoso e mais antigo no ofício ao qual se dedica desde 1954. Natural de Taquaraçu de Minas (MG), o Sr. Marcos, como é mais conhecido, chegou a Belo Horizonte com 17 anos, vindo a integrar-se ao corpo da Guarda Municipal. Aos 18 anos, aposentou-se por invalidez, após uma grave doença. Para complementar sua renda, decidiu trabalhar com fotografia, seguindo o conselho dos fotógrafos Zazá e José Mariano, este último seu cunhado, que, na ocasião, trabalhavam no Parque Municipal. Relutante, por não conhecer o ofício, ouviu dos fotógrafos o seguinte comentário: “Tudo que a gente quer na vida a gente aprende, depende de ter boa vontade. Você querendo, a gente vende uma máquina pra você, ensinamos você trabalhar (*sic*) e você vai lá pra praça”<sup>103</sup>. A partir de então, o Sr. Marcos permaneceu, ininterruptamente, trabalhando na Praça da Estação, tornando-se, assim, uma importante testemunha dos vários processos de transformação e apropriação pelos quais aquele espaço passou. Apesar da idade avançada, o fotógrafo trabalha de segunda a sexta-feira, das 8h às 15h. Ao lhe ser perguntado sobre quando pensa em largar a fotografia, é incisivo em sua resposta: “Eu pretendo parar quando eu não tiver perna para caminhar mais na praça, e não puder caminhar, aí eu paro de trabalhar, mas enquanto eu puder caminhar dentro de casa e na praça eu vou trabalhar”<sup>104</sup>.



<sup>103</sup> SILVA, José Marcos da. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.  
<sup>104</sup> Idem, 2009.





*Roberto fotografado pelo seu pai, José Marcos. (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de Roberto Marcos da Silva.*

José Marcos foi responsável pela iniciação de dois dos seus filhos no ofício de lambe-lambe. O mais velho deles, Roberto Marcos da Silva (1959), começou a trabalhar aos 10 anos de idade, ajudando o pai na Praça da Estação. Posteriormente, em 1974, ele foi para o Parque Municipal trabalhar como preposto do seu tio, José Mariano (1992), por considerar que lá era um local de maior movimento. Com o falecimento do tio, Roberto tornou-se o titular do ponto, onde trabalha sozinho, de terça a domingo. Já o irmão de Roberto, Ronaldo da Silva (1968), começou a trabalhar como fotógrafo bem mais tarde, após ter passado por outras experiências profissionais. Em 1992, Ronaldo decidiu se tornar autônomo. Como já possuía contato com a fotografia, visto que, esporadicamente, ajudava o pai com as revelações feitas em casa, adquiriu o ponto de Justo Conde Requeijo no Parque, bem como todo o seu equipamento fotográfico. Para auxiliá-lo, convidou Willer Vicente Eugenio (1964) que, na ocasião, não possuía nenhuma experiência com o ofício. Ambos foram instruídos por José Marcos e por Roberto, que lhes ensinaram todas as técnicas necessárias para começar a nova profissão<sup>105</sup>. Atualmente, Ronaldo e Willer podem ser encontrados no Parque Municipal nos fins de semana e feriados.

Outro fotógrafo que tem o ofício como herança



*Documento de José Maximiano. (1956). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Wagner José da Silva. (2009).*

*Fonte: DIPC*

paterna é Wagner José da Silva (1953). Ele começou a trabalhar com o pai, José Maximiano da Silva (1924-1982), “lavando as fotografias e fazendo-lhe companhia”. Tendo começado em 1963, com apenas 10 anos de idade, ele é, atualmente, o titular da licença, embora trabalhe somente aos domingos, sendo auxiliado por sua esposa. A história de seu pai, vale registrar, assemelha-se à de muitos outros fotógrafos que aprenderam o ofício com familiares. Tendo nascido na cidade mineira de Bambuí, Maximiano veio para Belo Horizonte trabalhar na construção civil, como servente de pedreiro. Em 1951, ele aprendeu a profissão com o cunhado: “[...] Geraldo Wenceslau, que, por sinal, era irmão do José Wenceslau que foi o precursor dessa turma de fotógrafos da época do meu pai”<sup>106</sup>, conta-nos Wagner. Maximiano permaneceu trabalhando no Parque até o seu falecimento, em 1982, deixando o ponto para o seu filho.

Altino Tomaz Neto (1946), mais conhecido como

<sup>105</sup> SILVA, Roberto Marcos da; MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>106</sup> SILVA, Wagner José da. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

Tomazinho, é outro fotógrafo que aprendeu o ofício com o pai. Natural de Belo Horizonte, Tomazinho se iniciou no ambiente dos fotógrafos lambe-lambes em 1958, quando tinha doze anos de idade, trabalhando com o pai, José Pereira de Camargos, lavando e cortando as fotografias no Parque. Atualmente, é o titular da licença e trabalha somente aos domingos, auxiliado por familiares. Há ainda um sobrinho de Tomazinho, Bernardo Pains, que, por intermédio do tio, assumiu um ponto de fotografia no Parque.



*Altino Tomaz Neto (Tomazinho). (2009). Fonte: DIPC*

Outro fotógrafo que se iniciou no ofício por intermédio de José Pereira de Camargos foi Francisco Xavier (1940), natural de Martinho Campos (MG). Xavier, como é mais conhecido, veio jovem para Belo Horizonte, onde trabalhou como sapateiro, cobrador de ônibus e balconista de supermercado. Por ocasião de um passeio ao Parque Municipal, conheceu o fotógrafo Camargos, seu conterrâneo, e se ofereceu para trabalhar como ajudante, lavando fotografias. Posteriormente, adquiriu do fotógrafo Zazá uma máquina de monóculos e começou a trabalhar em várias praças da cidade, como a da Rodoviária, a 1º de maio, na Cidade Industrial, bem como de porta em porta. Segundo Xavier, ele trabalhou em vários bairros, como o São Francisco, Pampulha, Padre

Eustáquio, Carlos Prates, Calafate, Nova Suíça, Alto da Barroca, Barroca, Venda Nova e São Benedito, sendo sempre bem recebido: “Eu era muito bem recebido, nunca teve uma casa que falava (*sic*): você não pode entrar”<sup>107</sup>. Finalmente, em 1966, Xavier adquiriu uma máquina de jardim, juntamente com a licença para atuar no Parque Municipal. Atualmente, ele é o titular da licença, embora só trabalhe no Parque esporadicamente. Normalmente, o seu carrinho fica sob a responsabilidade do preposto Tarcísio Pereira Martins (1953), mais conhecido como Malaquias, que trabalha de terça a domingo no Parque, desde 1991.



*Xavier e Malaquias. (2009). Fonte: DIPC*

José Pereira de Camargos foi o responsável, também, pela iniciação de um terceiro fotógrafo do Parque Municipal. Trata-se de Bento de Pádua Ribeiro (1942). Também natural de Martinho Campos (MG), Bento trabalhou como armador, mestre de obras, garçom e motorista. Paralelamente, ele auxiliava alguns fotógrafos que trabalhavam com os monóculos em festas religiosas: “A gente punha aqueles quadro desenhado (*sic*) a origem da tradição da festa, dos panos do santo, punha um pano pintado ali, naquele santo, o pessoal chegava, a gente batia o retrato, cobrava, daí a pouco entregava pra eles (*sic*)”<sup>108</sup>.



*Bento de Pádua Ribeiro. (2009). Fonte: DIPC*

<sup>107</sup> XAVIER, Francisco. 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC

<sup>108</sup> RIBEIRO, Bento de Pádua. Belo Horizonte, 02 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

Em 1977, Bento começou a trabalhar no Parque como ajudante de Camargos, lavando fotografias: “Eu vinha pra cá só pra fazer hora com o Camargos, ficava fazendo hora, dava uma mão pra ele. Naquele tempo dava muito serviço, né? [...] Até que, foi indo e me falaram – não, a partir de hoje você é profissional, não é mais ajudante”<sup>109</sup>. Ainda hoje, ele é registrado como preposto de Camargos (que se encontra aposentado desde 2005) embora, na prática, atue como o titular do ponto. Durante a semana, Bento trabalha sozinho. Nos dias de maior demanda, como domingos e feriados, ele é auxiliado por sua esposa.

Dona Zita assumiu a função de fotógrafa e convidou João Pereira para auxiliá-la. Após atuar como ajudante, “levando as fotos para serem reveladas no laboratório”<sup>111</sup>, ele tornou-se preposto e assumiu o trabalho diário no carrinho de Dona Zita, quando ela decidiu aposentar-se.



Francisco Alves dos Reis (Chico Manco). Data: 2009. Fonte: DIPC



João Pereira da Cunha. (2009). Fonte: DIPC

Francisco Alves dos Reis (1952), popularmente chamado de Chico Manco, também é um exemplo de fotógrafo que se iniciou no ofício ainda quando criança. Em 1962, quando tinha apenas 10 anos de idade, Chico Manco foi trabalhar no Parque como ajudante do lambe-lambe Antônio Rodrigues de Souza, conhecido entre os fotógrafos como Zizi. Posteriormente, trabalhou como assistente do Sr. Camargos e do fotógrafo Zinho, de quem adquiriu o ponto e a máquina de jardim. Atualmente, ele é o titular da licença e trabalha de terça-feira a domingo sem a ajuda de auxiliar.



Idelvita Amaral da Silva (D. Zita). (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de D. Zita.



Zizi, marido de D. Zita. (1986). Fonte: Acervo particular de D. Zita.

Finalmente, pode-se encontrar no Parque o fotógrafo João Pereira da Cunha (1963), atuante no ofício desde 1990. Após passar por diversas ocupações, João passou a trabalhar como auxiliar de Idelvita Amaral da Silva (1943), a “Dona Zita”, única mulher que se identificou como titular de uma licença. Idelvita, vale registrar, começou a trabalhar em 1982 como ajudante do marido, o fotógrafo Zizi, que, por sua vez, era irmão dos fotógrafos Zazá e Zezé: “Eu sei que foi tudo ali entre família, tem muita gente da família dele, [...] cunhado, tio, irmão, primo”<sup>110</sup>, lembra a lambe-lambe. Após a morte do seu marido, em 1986,

Dos trechos de vida acima, observa-se que estamos tratando de uma geração de profissionais relativamente antiga e experiente, visto que o tempo médio de atuação no ofício é de 40 anos. Esses fotógrafos, por sua vez, revelam uma trajetória de vida bastante similar. Em geral, são homens de origem social simples que encontraram no ofício de fotógrafo uma oportunidade de sobrevivência. Em alguns casos, a oportunidade de trabalho foi apresentada aos fotógrafos ainda muito jovens, por intermédio de

109 RIBEIRO, Bento de Pádua. Belo Horizonte, 02 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

110 SILVA, Idelvita Amaral da. Belo Horizonte, 30 jun. 2011. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

111 Idem, 2011.



familiares. Em outros casos, observa-se uma trajetória profissional mais diversificada, marcada por múltiplas experiências, sobretudo na construção civil. No caso desses últimos, em maior parte oriundos do interior de Minas Gerais, o ofício de fotógrafo surgiu como “uma tábua de salvação”, como bem definiu Wagner José da Silva, ao relatar a história de seu pai: “O cara vem do interior, não tem uma profissão nem nada, vem para trabalhar de servente e surge a profissão”<sup>112</sup>. Em todos os casos, no entanto, observa-se a ausência de profissionalização, o autodidatismo e a criação de uma rede de relacionamentos na qual um fotógrafo auxilia o outro na iniciação do ofício.

A tradição de receber e apoiar os interessados em ganhar a vida com a fotografia fez com que os lambe-lambes do Parque ficassem conhecidos como “seguro desemprego”, relata-nos Francisco Xavier: “Chegasse aqui, podia podiam chegar dois, três que trabalhava (*sic*). Comia e bebia e ainda saía com um pouco de dinheiro também”<sup>113</sup>.



*Camargos fotografando no Parque Municipal. (Década de 1980).  
Fonte: Acervo particular José Pereira de Camargos.*



*Camargos em sua casa. (2009). Fonte: DIPC*

A importância de José Pereira de Camargos na formação de novos lambe-lambes demonstra bem a peculiaridade desta profissão na qual os fotógrafos acabavam estabelecendo fortes vínculos uns com os

outros, como se fossem membros de uma só família. Francisco Xavier, por exemplo, é enfático ao falar da gratidão que sente por Camargos: “Eu viajo com ele pra tudo quanto é [...]. Eu sou motorista dele, aonde (*sic*) ele ligar, se ele ligar pra mim agora: ‘vem cá que eu preciso de você’, eu largo tudo e vou lá atender ele (*sic*)”<sup>114</sup>. Do mesmo modo, José Bento emociona-se ao falar do mestre que o recebeu no ofício: “A minha relação com ele era tão boa que eu evito encontrar com ele, porque quase todas vezes que eu vejo ele (*sic*) a gente tem uma emoção muito forte, começa até querer chorar”<sup>115</sup>.

A maneira pela qual os fotógrafos distribuem-se geograficamente no Parque Municipal é um elemento importante para evitar os conflitos e a concorrência entre eles, garantindo a justa distribuição dos pontos mais lucrativos. Desde 1935, vem sendo adotado o sistema de rodízio entre os lambe-lambes. Atualmente, existem nove pontos fixos no interior do Parque. A cada terça-feira, os fotógrafos transferem-se para outro ponto, no sentido horário, lá permanecendo ao longo de toda a semana. Os lucros obtidos ao longo da semana encontram-se intimamente vinculados ao local do rodízio ocupado pelos fotógrafos. Os pontos de maior movimento são aqueles próximos da portaria da Avenida dos Andradas, onde se concentram os brinquedos, os burrinhos e o público passante. Vale destacar que esse mesmo sistema era adotado pelos fotógrafos nas praças públicas de Belo Horizonte,



*Grupo musical formado pelos fotógrafos Camargos (sentado, ao centro), Malaquias (com violão), Xavier (em pé) e um quarto componente. (Data não identificada).*

*Fonte: Acervo particular José Pereira de Camargos.*

112 SILVA, Wagner José da. Belo Horizonte, 22 nov. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

113 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

114 Idem, 2009.

115 RIBEIRO, Bento de Pádua. Belo Horizonte, 02 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

quando esses profissionais ainda eram observados em profusão nestes espaços urbanos.

A necessidade de ficar mais próximos dos brinquedos demonstra que, ao longo dos anos, o público-alvo dos fotógrafos foi sofrendo algumas transformações. Se durante o período áureo do ofício os lambe-lambes eram muito procurados por aqueles que desejassem tirar fotografias para documento, cada vez mais o seu público vem se restringindo aos turistas que visitam o Parque e às crianças, que são atraídas pelos burrinhos e brinquedos oferecidos pelos fotógrafos. Esse fenômeno, relacionado à ampliação da oferta de serviços de fotografia 3x4, é responsável pela queda da clientela no meio da semana, fazendo com que a maior parte da demanda pelos serviços dos lambe-lambes se concentre nos fins de semana e feriados, quando as famílias invadem o Parque em busca de lazer. Nos dias da semana, o Parque recebe transeuntes que o utilizam como passagem, além de pessoas que aguardam atendimento ou hora de visitar algum parente nos hospitais localizados no seu entorno. Casais de namorados, aposentados e desempregados também compõem o grupo dos visitantes do Parque. Trata-se, segundo os fotógrafos, de uma clientela muito instável: “Tem dia que não dá nenhuma (foto), tem dia que dá umas dez, doze. Então (a média) é entre doze e nada”<sup>116</sup>, explica José Bento. Já a cada fim de semana, quando o perfil dos usuários é outro, os fotógrafos costumam tirar entre 50 e 70 fotografias. Não por acaso, muitos fotógrafos têm feito a opção de não trabalhar de terça a sexta-feira, quando predomina a procura por fotografias para documentos, como demonstra Ronaldo da Silva: “hoje a foto que mais sai é o postal 10x15. No meio de semana, pra gente, praticamente acabou. A 3x4 acabou”<sup>117</sup>.

Sempre inventivos na hora de garantir os seus ganhos, alguns lambe-lambes procuraram ampliar os serviços oferecidos ao público de fim de semana como, por exemplo, a venda de chaveirinhos com fotografias 3x4 e de monóculos adaptados com filme 3x4, em vez do tradicional *slide*: “O pessoal aparecia pedindo o monóculos (*sic*). Aí resolvi colocar uma foto 3x4 no monóculos (*sic*) e achei que o efeito ficava bom. Não dá pra fazer o monóculos (*sic*) tradicional porque é filme. Precisaria de ir ao laboratório para revelar”<sup>118</sup>,



relata Willer Vicente Eugenio.

Já o fotógrafo Tomazinho, que só trabalha aos domingos, encontrou na própria tecnologia uma maneira de sobreviver em tempos de popularização da câmara digital. Segundo ele, muitas pessoas trazem suas câmeras de casa e acabam, elas mesmas, tirando fotos nos cavalinhos dos fotógrafos. Nessa hora, Tomazinho, munido com computador e impressora, oferece o serviço de revelação da foto tirada pelo cliente, o que, segundo ele, é muito bem recebido porque a maioria das pessoas não se lembra de revelar as fotos que tiram.

Além dos fregueses transitórios, isto é, turistas e famílias que esporadicamente vão ao Parque Municipal, os lambe-lambes possuem, ainda, alguns clientes fiéis. O fotógrafo Francisco Xavier conta-nos que possui alguns fregueses que, há mais de 15 anos, só tiram retrato para documento com ele: “tem muitas pessoas que já veio (*sic*) aqui: “Ô, em vim te procurar, você não tava não, eu não tirei com outro não. Hoje eu vim pra tirar porque você tava aqui”<sup>119</sup>. Existem ainda aqueles clientes que procuram os lambe-lambes por saudosismo ou por desejo de se reencontrar com a própria história. Como bem expressou o fotógrafo José Marcos, existem pessoas “que tiram fotos mesmo por causa do passado. O pai, a mãe tirava, o avô, a avó tiravam [...]”<sup>120</sup>.

Casos como esse, em que se busca fotografar, na mesma posição e paisagem, diferentes gerações de uma mesma família, são corriqueiros nos relatos dos lambe-lambes, denunciando o papel dos fotógrafos como guardiões de uma memória coletiva:

116 *Idem*, 2009.

117 SILVA, Ronaldo da; EUGENIO, Willer Vicente. Belo Horizonte, 23 jun. 2011. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

118 *Idem*, 2011.

119 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

120 MARCOS, José. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

Para Francisco Xavier:

*“O mais interessante que eu acho (no ofício) é isso. Que o pai vem aqui tirar fotografia do filho no cavalinho, e depois vem filho e tira foto do filho dele no cavalinho, depois vem o filho do outro e tira do neto no cavalinho. Então o mais importante que eu acho aqui é isso”<sup>121</sup>.*

Segundo José Pereira de Camargos:

*“Já umas três vezes aconteceu comigo. Você chegar lá com a criança e punha em cima do cavalinho: ‘Tira um retrato desse menino em cima do cavalinho pra mim’. Quando tirava, ele tirava o retrato dele naquele cavalinho do mesmo tamanho, mesmo cavalinho. Já aconteceu, isso aconteceu três vezes comigo, né? ‘Você tira o retrato do meu menino aqui’, e punha ele e o menino dele do mesmo tamanho, no mesmo cavalinho”<sup>122</sup>.*



*Parque Municipal (1958). Fonte: Acervo particular Veneranda Fulvia de Simone*



*Parque Municipal (Sem data). Fonte: Acervo particular de Cláudia e Yara Alencar*



*Parque Municipal (Década de 1970). Fonte: Acervo particular de Jefferson C.*



*Parque Municipal (Década de 1980). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Data: década de 1980. Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Parque Municipal (Década de 1980). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*

121 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

122 CAMARGOS, José Pereira de. Belo Horizonte, 17 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.





*Parque Municipal (Década de 1980). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Parque Municipal (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de D. Zita*



*Parque Municipal (Década de 1980). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Parque Municipal (1989). Fonte: Acervo particular de Veneranda Fulvía de Simone*



*Parque Municipal (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Parque Municipal (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de Josiane Cruz*



*Parque Municipal (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Parque Municipal (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Parque Municipal (Data não identificada). Fonte: Acervo particular de Cláudia Alves Rezende*



*Parque Municipal (10 jul. 2008). Fonte: Acervo particular de Bento de Pádua Ribeiro.*



*Parque Municipal (2009). Fonte: DIPC.*

E Chico Manco conta:

*“Eu fotografei uma senhora aqui há muitos anos atrás (sic). Há pouco tempo ela esteve aqui e falou assim: eu tirei um retrato meu, minha mãe tirou um retrato meu nesse boizinho aqui, eu tenho lá em casa o retrato. Eu tirei um retrato do filho dela e ela falou assim: eu não vou pegar esse retrato hoje não, eu vou vir outro dia buscar, eu vou trazer o retratinho, e, realmente, eu mesmo que tinha fotografado ela no boizinho, e fotografei o filho dela também”<sup>123</sup>.*



*Diversas gerações da família de José Maximiano retratadas pelo fotógrafo. (1953).*

*Fonte: Acervo Particular de Wagner José da Silva.*

Não obstante o reconhecimento dos fotógrafos por parte da comunidade como elemento de ligação entre várias gerações, atuando como testemunha da trajetória de grupos familiares, ou ainda como “um cronista visual que presencia e participa dos microenredos da vida familiar”<sup>124</sup>, o ofício vem se mostrando cada vez menos atrativo aos lambe-lambes.



*Wagner e sua avó, Idalina de Jesus, retratados por José Maximiano em Bambuí. (1953). Fonte: Acervo Particular de Wagner José da Silva.*

O valor das fotografias vendidas no Parque Municipal e na Praça da Estação não é oficialmente tabelado, mas há uma tendência dos fotógrafos em manter um preço padrão, o que, certamente, ajuda a evitar a concorrência e a competição entre eles. A foto 10x15cm, mais procurada pela freguesia, é vendida por R\$5,00 cada uma. O postal em tamanho 15x21cm custa R\$10,00. Já oito fotos 3x4cm são vendidas a R\$ 8,00. Se somarmos esses valores ao número de fotografias que os lambe-lambes relatam tirar ao longo de uma semana, percebe-se que seus ganhos são bem modestos. Como bem coloca Franco (2004) sobre o lambe-lambe, “se, na década de 1940, a sua renda o enquadrava nos padrões de um profissional liberal, hoje em dia ele é mais um no setor informal”<sup>125</sup>. A fotógrafa aposentada Idelvita Amaral da Silva conta que, antigamente, “você saía de casa, às vezes sem o dinheiro da condução, você tinha certeza que (sic) à tarde você traria dinheiro para a sua despesa, para fazer tudo o que você precisava”<sup>126</sup>. Atualmente, no entanto, “está difícil. Não está fácil não, quem está lá no Parque trabalhando ainda está fazendo alguma coisa, né, porque se não tivesse já teria desistido, mas está conseguindo ainda uma sobrevivência precária”<sup>127</sup>. Não por acaso, muitos lambe-lambes alegam ser quase impossível sobreviver, na atualidade, somente com o lucro auferido com a fotografia, sendo necessário o desempenho de outra ocupação para complementar a renda. Fotógrafos como Wagner José da Silva, Francisco Xavier e Malaquias optaram por trabalhar no meio da semana com outra atividade, limitando-se a fotografar só nos fins de semana e feriados. Outros fotógrafos, como Chico Manco e José Marcos, alegam que podem se dedicar exclusivamente à fotografia porque já possuem aposentadoria pelo INSS.

Outro fenômeno observado entre os fotógrafos é a pouca renovação desses profissionais, dificultando a formação de uma nova geração de lambe-lambes. Como citado anteriormente, a maior parte dos fotógrafos é antiga no ofício, possuindo, em média, mais de cinquenta anos. Mesmo os seus assistentes ou prepostos são pessoas de mais idade. Ao contrário dos tempos passados, quando a profissão era transmitida de pai para filho, o que se observa, hoje, é um desinteresse das novas gerações por dar continuidade ao ofício dos pais. Chico Manco, por exemplo, conta-nos que seu filho “sabe tudo sobre fotografia,

<sup>123</sup> REIS, Francisco Alves dos. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>124</sup> FRANCO, Marcelo Horta Messias. Profissões em Extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe. 2004. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. p.30.

<sup>125</sup> Ibid. p. 37.

<sup>126</sup> SILVA, Idelvita Amaral da. Belo Horizonte, 30 jun. 2011. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

<sup>127</sup> Idem, 2011.



mas não gosta de fotografia. Não gosta de trabalhar com fotografia”<sup>128</sup>. Outros fotógrafos relatam que os ganhos relativamente baixos, bem como o desejo de ver os filhos formados na universidade, são os motivos principais para não os incentivar a ingressar no trabalho de fotógrafo.

Esse cenário levou o lambe-lambe Francisco Xavier a fazer o seguinte prognóstico acerca do ofício: “Daqui a alguns anos vai ficar sendo história, porque vai se acabando, inclusive aqui no Parque”<sup>129</sup>. Nesse mesmo sentido falou Wagner José da Silva: “Eu já previ que ela está fadada a sucumbir, a profissão não aguenta muito tempo, não”<sup>130</sup>. Chico Manco também compartilha dessas previsões ao afirmar que “a profissão de fotógrafo está acabando, eu acredito que em cinco anos não terá fotógrafo de praça mais”<sup>131</sup>. Diante dessa possibilidade, o próprio Chico Manco faz a seguinte análise:

*O Parque, quando não tiver mais fotógrafo, eu acho que parará de existir também. Não só fotógrafo como outras atividades aqui dentro que são tradicionais, como o pipoqueiro, o algodão doce, os burrinhos. Fotógrafo é apenas um complemento. Mas, você já pensou, a pessoa vai num parque de diversão, no centro da cidade, como é tradição aqui do Parque Municipal, chega aqui não encontra fotógrafo, como é que ela fica? Ela se sente frustrada, né?*<sup>132</sup>

128 REIS, Francisco Alves dos. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

129 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

130 SILVA, Wagner José da. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

131 REIS, Francisco Alves dos. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

132 Idem, 2009.

## MODOS DE VIDA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA: DESAFIOS PARA A CONTINUIDADE DO OFÍCIO

Segundo o fotógrafo Francisco Xavier, na década de 1960 havia “13 ou 14 (fotógrafos) na Praça da Cidade Industrial, na Praça da Cemig tinha (sic) um, na Praça da Rodoviária tinha acho que era nove ou 10, não sei... ou 12. Na Praça Rio Branco tinha quatro, na Praça Raul Soares tinha 14”<sup>133</sup>. Embora o distanciamento temporal não permita a Xavier nos apresentar números exatos, ainda assim o seu relato é muito elucidativo, pois nos permite visualizar a grande quantidade de fotógrafos que havia distribuída pelas praças de Belo Horizonte. Já Franco (2004) apresenta-nos informações mais precisas sobre aquilo que ele chamou de “mapa da extinção” dos lambe-lambes na cidade. Segundo esse autor, até 1999 havia 49 fotógrafos distribuídos entre o Parque Municipal e cinco praças da cidade. Já em 2004, esse número reduziu para 19, estando 11 lambe-lambes no Parque e os demais em três praças. Atualmente, como já citado, existem 10 pontos de fotógrafos, sendo que somente um persiste trabalhando em praça pública.



*Lambe-lambes existentes até 1999*

- 1 - Parque Municipal
- 2 - Praça Rui Barbosa
- 3 - Praça da Rodoviária
- 4 - Praça Primeiro de Maio
- 5 - Praça Raul Soares
- 6 - Praça Floriano Peixoto

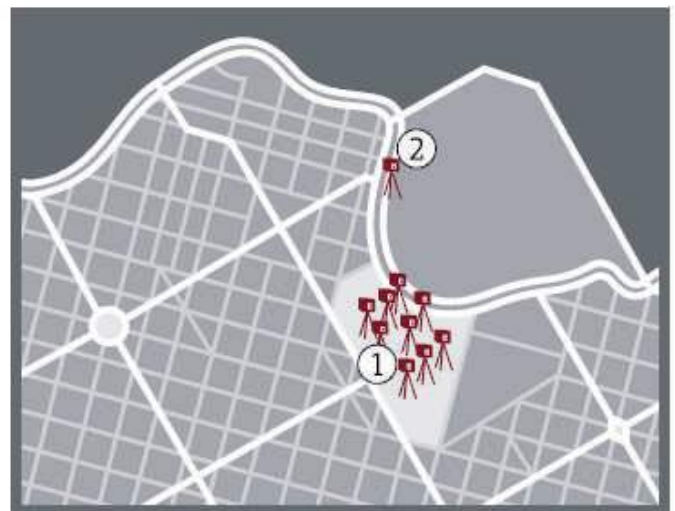
Fonte: Franco (2004).



*Lambe-lambes existentes até 2004*

- 1 - Parque Municipal
- 2 - Praça Rui Barbosa
- 3 - Praça da Rodoviária
- 4 - Praça Primeiro de Maio

Fonte: Franco (2004).



*Lambe-lambes existentes até 2011*

Fonte: DIPC/FMC

Os números apresentados demonstram que o cenário atual é marcado pela iminência da extinção do ofício de fotógrafo lambe-lambe em Belo Horizonte. Particularmente intrigante nesse caso é o rápido desaparecimento dos fotógrafos que trabalham nas praças públicas. A explicação para esse fenômeno encontra-se, em grande medida, no processo de descaracterização dos usos tradicionais desses espaços, a partir das décadas de 1970 e 1980. Pode-se mesmo afirmar que os lambe-lambes, como testemunhas oculares dos processos de transformação da cidade, foram vítimas de um modelo de planejamento urbano (ou da falta dele) que acarretou a descaracterização dos centros como espaços polarizadores do encontro, das trocas, do lazer e da fruição.

133 XAVIER, Francisco. Belo Horizonte, 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

As praças se constituem em um dos elementos estruturais das cidades em várias sociedades e em vários momentos históricos. Ainda que inseridas de diferentes formas no espaço, assumindo funções cotidianas distintas - lazer, encontro, passagem, comércio, atalho, manifestações - e estabelecendo maior ou menor relação com seu entorno, as praças são por excelência espaços públicos, lugar de interação e sociabilidade, destacando-se na malha urbana “como um vazio intencional, carregadas de parte da história, memória e cotidiano das cidades”<sup>134</sup>. Todavia, o fenômeno do crescimento demográfico das cidades contemporâneas, característico das últimas décadas do século XX, implicou sucessivas modificações nos seus aspectos paisagísticos e nos sistemas viários urbanos, levando, conseqüentemente, à perda das características originais mais marcantes da primitiva organização dessas cidades. O esvaziamento das regiões centrais como área habitacional, comercial e como referência simbólica ganhou força no fim dos anos de 1970, dando aos vazios urbanos um sentido de passagem, de articulação, e não mais de aglutinação.

Nesse contexto, o remanejamento urbano priorizou o trânsito de veículos em detrimento das áreas de lazer, transformando muitas praças públicas em meras rotatórias e, conseqüentemente, em vazios degradados, estigmatizados pela violência e pela marginalização, dificultando a sua apropriação por parte dos diversos grupos sociais. E, como bem demonstra Rolnik (2000), um lugar não ocupado inexistente como espaço público:

*[...] a dimensão pública dos espaços sofre um esvaziamento político enquanto a administração do trânsito torna-se preocupação principal. Nas últimas décadas, o registro mental que temos é de alargamentos, asfaltamentos, sinalizações, entre outras medidas que facilitam o trânsito para uns e “burocratizam” o acesso para outros. Espaços privados utilizados no processo de autoexclusão das camadas sociais mais abastadas diante da cultura do medo e da violência, cada vez mais presente nos centros urbanos, atribuída principalmente ao papel da mídia e da propaganda ao contrapor esses espaços privados ao espaço público urbano que é apresentado como perigoso*<sup>135</sup>.

Paralelamente a esse processo e, mesmo em função dele, observa-se que, nas grandes cidades, vem ocorrendo o fenômeno de privatização das vivências cotidianas, com as pessoas se restringindo

cada vez mais a seu espaço doméstico, utilizando os equipamentos tecnológicos (televisão, vídeo, internet) como mediadores de seu contato com a realidade, o que acabou por reduzir sensivelmente as expressões humanas e afetivas, manifestadas, dentre outros lugares, nas praças públicas. Se antes o lazer desenvolvia-se por meio do contato pessoal na esfera pública, atualmente, nas grandes cidades, ele passa a ser realizado em espaços fechados, como shopping centers, que acabam por incorporar e ressignificar o termo “praça” (como “praça de alimentação”, “praça de recreação” etc.). Com isso, a função social da praça e a relação da população com esse espaço público sofrem um profundo esvaziamento, acarretando profundas conseqüências para o ofício de fotógrafo lambe-lambe.

Diante desse cenário, os fotógrafos lambe-lambes do Parque Municipal e, sobretudo, o único ainda em atuação na Praça da Estação vêm demonstrando uma incrível capacidade de sobrevida. Ademais, não é por acaso que o ofício vem resistindo ao tempo, principalmente, no Parque Municipal, espaço público onde ainda são possíveis a parada, o lazer e o descanso. O fotógrafo Wagner José da Silva expressou bem as razões pelas quais o seu ofício permanece vivo no Parque Municipal: “[...] você tem que levar em conta a questão urbanística, né. [...] O pessoal vinha do interior, a primeira atração era o Parque Municipal. Ainda é. O Parque é uma referência aqui na capital. Apesar de ser muito discriminado, o Parque ainda é uma referência”<sup>136</sup>. O fotógrafo Chico Manco apresenta um raciocínio similar ao do colega de ofício: “Caiu muito o serviço, então nas praças tem menos, o Parque ainda segura uma tradição ainda, mas as praças já não têm aquela tradição que tem o Parque”<sup>137</sup>. Portanto, apesar das transformações urbanas citadas anteriormente, o Parque Municipal persiste como uma das poucas áreas públicas localizadas no centro da cidade identificadas pela população como um espaço de tranquilidade, segurança e fruição. Isso só confirma a forte correlação estabelecida entre o ofício de fotógrafo lambe-lambe e a existência de territórios propiciadores da sociabilidade, onde o termo “público” pode ser verificado em sua manifestação mais pura e original.

Os relatos de vários fotógrafos confirmam a ideia

<sup>134</sup> ALMEIDA, Rachel de Castro. *Paisagem Urbana e Espaço Público: um estudo de duas praças de Belo Horizonte*. 2001. *Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001. p.8.*

<sup>135</sup> ROLNIK, Raquel. *O lazer humaniza o espaço urbano*. In: *Lazer numa sociedade globalizada: Leisure in aglobalized society*. São Paulo: SESC/WLRA, 2000. p. 179-184.

<sup>136</sup> SILVA, Wagner José da. *Belo Horizonte, 22 nov. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.*

<sup>137</sup> REIS, Francisco Alves dos. *Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.*



de que o desaparecimento dos lambe-lambes das praças encontra-se relacionado não só à mudança nos hábitos de lazer da população como ao consequente abandono e degradação das áreas públicas da cidade, tornando-as inseguras e de difícil apropriação.

Na opinião de Chico Manco, os fotógrafos saíram das praças em função da falta de segurança, ao passo que o Parque ainda oferece proteção não só aos clientes como aos próprios fotógrafos. O lambe-lambe José Marcos da Silva, por exemplo, diz que não trabalha na Praça da Estação nos finais de semana porque, por ser mais deserta, “dá muito marginal também, tem pouca polícia na rua, está sujeito até a roubar equipamento”<sup>138</sup>. Enquanto no Parque Municipal há um espaço reservado para que os lambe-lambes guardem seus carrinhos e equipamentos, nas praças, eles ficam sempre à mercê da boa vontade de algum comerciante da região, que, por vezes, cobra por isso. A segurança oferecida no Parque pelos guardas municipais também é vista como um fator importante para o desenvolvimento da atividade.

Por fim, é importante destacar que os fotógrafos são unânimes ao afirmar que o Parque é uma área bem cuidada, com permanente manutenção e investimentos do poder público, o que, certamente, favorece a sua permanência naquele local, assim como a presença dos frequentadores.

Outro fator que colaborou para o desaparecimento dos fotógrafos das praças públicas foram as mudanças ocorridas, na última década, no Código de Posturas do município de Belo Horizonte (Lei nº 9.845 de 8 de abril de 2010). De acordo com o Artigo 121, Capítulo IV do referido código:

*O licenciamento para exercício de atividade em logradouro público terá sempre caráter precário e será feito por meio de licitação, conforme procedimento previsto no regulamento deste Código, que poderá ser simplificado em relação a alguma atividade, particularmente a classificada como eventual*<sup>139</sup>.

Essa determinação tornou-se, sem dúvida, um entrave para aqueles que desejam trabalhar com fotografias em espaços públicos, pois os coloca na dependência da participação de licitações, o que, para um profissional autônomo e de baixos vencimentos é, certamente, algo inviável. Todavia, o principal efeito do novo código foi a retirada, das ruas, daqueles fotógrafos que, após trabalharem por muitos anos, perderam suas licenças, seja por falta de pagamento, seja porque se afastaram

temporariamente do ofício por motivo de doença. Ao tentarem retornar à atividade, eles se viram diante da barreira da licitação.

Existem ainda fatores inerentes ao próprio desenvolvimento histórico e tecnológico da sociedade que ajudam a explicar a diminuição do número de lambe-lambes na cidade. As últimas décadas do século XX caracterizaram-se por uma fase de grande desenvolvimento tecnológico e, por conseguinte, de massificação do uso de máquinas fotográficas portáteis. A câmera digital e os celulares, por exemplo, permitiram que a prática da fotografia fosse popularizada de tal forma que, hoje, qualquer um pode se transformar em “fotógrafo”, o que faz com que o intermédio de um profissional para o registro cotidiano de momentos especiais seja, cada vez mais, desnecessário.

O fotógrafo Tarcísio Pereira Martins narra a sua percepção acerca do fenômeno descrito acima:

[...] enquanto era só o lambe-lambe, era diferente. Agora depois que o lambe-lambe foi acabando, apareceu tanto digital, essas máquinas digitais, demais da conta (sic), é por isso que tá acabando. Porque há mais tempo, chegava pessoa aqui no Parque Municipal, chegava a família de longe, já vinha direto aqui no carrinho tirar uma foto com a gente. Agora hoje, eles quase não tiram mais. Hoje cada um que vem no Parque Municipal tem uma máquina na mão. Além da máquina, tem o celular, então é por isso que vai acabando. É por causa disso. Eles mesmos já querem ser o profissional deles<sup>140</sup>.

O fotógrafo Chico Manco também é incisivo ao afirmar que a sua clientela começou a diminuir a partir da década de 1990, “por causa da revolução (digital). Hoje todo mundo tem uma máquina, um celular que fotografa, então muitos deles preferem eles mesmos fazer e fazer em casa no computador”<sup>141</sup>.

No entanto, é curioso observar que os fotógrafos guardam uma relação de ambiguidade com o advento da máquina digital. Eles próprios não ficaram alheios às evoluções tecnológicas, procurando a elas se adaptar, dentro do possível. O próprio fotógrafo Chico Manco reconhece que, com a máquina digital, o seu trabalho ficou mais fácil porque “adianta mais o serviço, tanto para gente quanto para eles (clientes) fica melhor, e muita gente que antes não tirava também resolveu tirar agora, porque, agora, entrega rápido”<sup>142</sup>. Não há uma unanimidade entre os fotógrafos acerca dos

138 SILVA, José Marcos da. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

139 BELO HORIZONTE. Lei nº 8.616 de 14 de julho de 2003. Contém o Código de Posturas do Município de Belo Horizonte. Diário Oficial do Município, Belo Horizonte, 15 jul. 2003.

140 MARTINS, Tarcísio Pereira. Belo Horizonte, 10 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

141 REIS, Francisco Alves dos. Belo Horizonte, 16 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.

142 Idem, 2009.

efeitos acarretados pela modernização do processo fotográfico. Ao perguntarmos, por exemplo, a José Marcos da Silva, se o invento da máquina digital atrapalhou o seu trabalho, ele afirma que não: “A foto digital, para mim, foi até muito melhor. A foto digital é melhor, porque antes de eu trabalhar com foto digital, eu batia com essas máquinas comuns, batia as fotos e levava para o estúdio para fazer, daí a uma hora a gente ia lá para buscar, de hora em hora tinha que [...], quando não atrasava, e o cliente esperando uma hora para receber meia dúzia de fotos”<sup>143</sup>. O fotógrafo Roberto, filho de José Marcos, concorda com o pai: “Para o nosso caso, a comodidade foi ótima, porque entregamos a foto em questão de minutos e a qualidade é muito grande”<sup>144</sup>. Portanto, se, por um lado, a evolução do processo fotográfico massificou o consumo de câmeras e de novas tecnologias de captação de imagens, por outro, ele foi apropriado pelos fotógrafos como alternativa de sobrevivência em tempos modernos. Acrescente-se a isso o fato de que, com a popularização da máquina digital, as pessoas foram perdendo o hábito de revelar suas fotografias que acabam ficando esquecidas ou, mesmo, se perdendo. Nesse sentido, os lambe-lambes, munidos de impressoras portáteis, permanecem, ainda, oferecendo um serviço necessário. Assim, se, na época da máquina de jardim, o diferencial dos lambe-lambes encontrava-se no fato de eles entregarem uma fotografia na hora, agora a vantagem em relação à máquina digital portátil está na certeza de que os momentos de lazer serão perpetuados no papel.

*143 SILVA, José Marcos da. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.*

*144 SILVA, Roberto Marcos da. Belo Horizonte, 29 out. 2009. Entrevista concedida à DIPC/FMC.*

## JANELAS DA MEMÓRIA

Cada um de nós tem sua recordação do fato que nos maravilhou em criança. Parece certo afirmar que cada cidadão tem sua lembrança sobre aquela máquina cujos resultados são os mais variados, desde a simples identificação para a carteira de identidade até o posar para retratos de família (Militão Augusto de Azevedo)<sup>145</sup>.

As palavras de Azevedo (1987) deixam entrever como a fotografia desperta a magia e a comoção no homem. Não só a imagem materializada no papel, mas a lembrança saudosista do ato de parar para posar, do cenário escolhido, do diálogo travado com o fotógrafo e da intenção contida por trás da cena são fragmentos que compõem o enredo de uma história coletiva e que propiciam ao indivíduo preciosos momentos de reencontro com suas lembranças e consigo mesmo. E se a fotografia é “uma das janelas para refletirmos sobre nós mesmos e sobre as tantas buscas que norteiam o caminhar do ser humano”<sup>146</sup>, o fotógrafo, no exercício do seu trabalho, pode ser considerado o mediador desta reflexão. Por vezes, no entanto, a mera figura do fotógrafo poder atuar como elemento catalisador da memória.

A demonstração mais viva de como a manutenção do ofício de fotógrafo lambe-lambe, em seus tradicionais espaços de atuação, pode figurar como um depósito de lembranças, ou ainda, como uma janela que se abre para as memórias, individuais e coletivas, pode ser observada no diálogo travado entre o fotógrafo José Marcos da Silva e um antigo cliente, em 21 de outubro de 2009, na Praça da Estação<sup>147</sup>:

*Levi de Miranda Brito: Você não se lembra de mim?*

*Fotógrafo: Não lembro, não.*

*Levi de Miranda Brito: Mas isso aqui você lembra, né? (Mostra-lhe uma fotografia antiga.)*

*Fotógrafo: Ah!*

*Levi de Miranda Brito: Sabe quando você tirou essa foto pra mim?*

*Fotógrafo: Tem muito tempo, né?*

*Levi de Miranda Brito: Lê nas costas (da foto) aí pra você ver. A data, aqui em cima, aqui: 24 de setembro de 1963.*

*Fotógrafo: E tem a foto até hoje?*

*Levi de Miranda Brito: Tenho, aqui!*

*Fotógrafo: Eu é (sic) que fiz?*

*Levi de Miranda Brito: Eu guardei e falei “um dia vou passar ali e vou conversar com aquele senhor”.*

*Fotógrafo: Fui que fiz, né?*

*Levi de Miranda Brito: Foi você!*

*Fotógrafo: Está vendo!*

*Levi de Miranda Brito: Aqui eu estava com dezenove anos,*

*quando vim do interior [...] Aí toca no meu coração de rever você aqui. Então, eu estava falando pro seu filho ali, não sabia que era seu filho, [...] o trabalho dele é tão importante, não desprezando os demais, mas tanto material que ele usou na época, né, era muito bom. Vê que de 1963 até hoje está praticamente intacto, né? Então, pra mim é uma lembrança muito importante, quando eu vim pra Belo Horizonte, né, ter guardado aqui de lembrança.*

*E a oportunidade surgiu agora.*

*O senhor está com quantos anos?*

*Fotógrafo: 83*

*Levi de Miranda Brito: Eu estou com 67, estou longe ainda. Mas graças a Deus! Veja bem, é uma memória muito boa, né, essas pessoas... Tinha mais dois que trabalhava (sic) com você aqui, né?*



*Levi de Miranda Brito e o fotógrafo José Marcos na Praça Rui Barbosa. (2009). Fonte: DIPC*



*Levi fotografado por José Marcos na Praça Rui Barbosa. (1963). Fonte: Acervo particular de Levi de Miranda Britto.*

<sup>145</sup> AZEVEDO, Militão Augusto de. Citado por: BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1987. p.8.

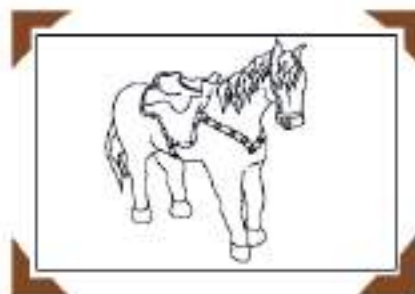
<sup>146</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. In: *Coleção História &... Reflexões*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. v.4. p. 103.

<sup>147</sup> O referido diálogo foi registrado na Diretoria de Patrimônio Cultural – DIPC na ocasião em que se realizava a entrevista com o fotógrafo José Marcos da Silva, no dia 29 de outubro de 2009.



Assim como Levi de Miranda procurou, 46 anos depois, lembrar seus anos de juventude, quando migrou do interior para a capital, muitas outras pessoas, cotidianamente, vislumbram, nos espaços da cidade e nos sujeitos que atuam sobre ela, uma maneira de se reencontrar com sua história, construindo suas identidades individuais e coletivas. No caso de Levi, mais do que a mera observação da antiga fotografia, era pungente o desejo de travar contato com o autor da imagem. Observa-se, assim, como foto e fotógrafo completam-se na conformação do arcabouço que ancora as memórias.

Os poucos fotógrafos lambe-lambes que persistem atuando nas áreas públicas de Belo Horizonte ajudam a conformar diferentes territórios da cidade, com seus marcos simbólicos, sua diversidade cultural e sua dinâmica de transformação. Eles trazem consigo a importante função de atuar como elemento de conexão entre o passado e o presente, entre o sujeito e a sua história, entre o individual e o coletivo e entre o munícipe e sua cidade.



## OUTRAS MEMÓRIAS



*Sr. Waldomiro Martins no Parque Municipal. (1958). Fonte: Acervo particular de Avassir Waldomiro Freitas.*



*Bernardino de Simone, Gesualda Sica e Francesco Antonio Sica no Parque Municipal. (1958). Na outra foto, Anna Sica e Gesualda com Fulvia e Biagio (crianças). Fonte: Acervo particular de Veneranda Fulvia de Simone.*



*Sr. Waldomiro Martins - 3x4 feitas por lambe-lambe. (1963 e 1980). Fonte: Acervo particular de Avassir Waldomiro Freitas.*



*Bernardino de Simone e Gesualda Sica. (1962). Na outra foto, Teodoro e Ronaldo de Simone, data não identificada. Fonte: Acervo particular de Veneranda Fulvia de Simone.*



*Bebê na cadeira feita por José Maximiano da Silva. (1957). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Casamento: foto tirada por José Maximiano da Silva no Jubileu de Congonhas. (1959).  
Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Cliente se preparando para a foto 3x4, ao lado da ajudante de D. Zita. (Fev. 1990). Fonte: Acervo particular de D. Zita.*



*Fotos tiradas no Parque por fotógrafo lambe-lambe. Data e fonte não identificadas.*



*José Marcos da Silva em seu local de trabalho quando a Praça Rui Barbosa estava em obras. Data e fonte não identificadas.*





*Dolores Silva e sua filha. (1949). Fonte: Acervo particular de Dolores da Cunha Silva.*



*Casamento. Data não identificada. Fonte: acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Dolores Silva e seu marido, José Teodoro. (1958).  
Fonte: Acervo particular de Dolores da Cunha Silva.*



*Máquina de jardim do fotógrafo José Marcos da Silva. (2009).  
Fonte: DIPC*



*José Marcos da Silva em seu local de trabalho, Praça Rui Barbosa. (2009). Fonte: DIPC.*



*José Marcos da Silva em seu local de trabalho, Praça Rui Barbosa. (2009). Fonte: DIPC.*



*Máquina de jardim de José Marcos da Silva. (2009). Fonte: DIPC.*



*Boizinho e motocicleta do fotógrafo Francisco Alves dos Reis, o Chico Manco. (2009). Fonte: DIPC.*



*Chico Manco, no Parque Municipal. (2009). Fonte: DIPC.*



*Camargos no seu Parkcolor no Parque Municipal.  
Data não identificada. Fonte: Acervo particular de José Pereira  
de Camargos.*



*Foto tirada pelo Camargos. Data  
não identificada. Fonte: Acervo  
particular de José Pereira de  
Camargos.*



*Camargos com crianças no Parque  
Municipal. Data não identificada. Fonte:  
Acervo particular de José Pereira de  
Camargos.*



*Criança. Data não identificada.  
Fonte: Acervo particular de José  
Pereira de Camargos.*



*Homens no parque. Data não  
identificada. Fonte: Acervo  
particular de José Pereira de  
Camargos.*



*Homem com crianças. Data  
não identificada. Fonte: Acervo  
particular de José Pereira de  
Camargos.*



*Praça Rui Barbosa, em frente  
ao Hotel Itaiiaia. (1955). Fonte:  
acervo particular de José Pereira de  
Camargos.*







Parque Municipal - brinquedos e burrinhos. (2009). Fonte: DIPC.



Parque Municipal - fotógrafo Bento de Pádua Ribeiro. (2009). Fonte: DIPC.



Parque Municipal - fotógrafo Tomazinho. (2009).  
Fonte: DIPC.



Parque Municipal - fotógrafo Bento de Pádua Ribeiro. (2009).  
Fonte: DIPC.



Cavalinho dos fotógrafos no Parque Municipal. (2009).  
Fonte: DIPC.



Família no Parque Municipal feita por Wagner da Silva. (Década de 1970). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.



José Maximiano no Parque Municipal, fotografado pelo amigo Isaac Requeijo. (1951).  
Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.



José Teodoro Silva e familiares. (1948). Fonte: Acervo particular de Dolores da Cunha Silva



*José Maximiano tirada pelo  
fotógrafo Isaac Requejio. (1951)  
Fonte: Acervo particular de  
Wagner José da Silva.*



*Mãe com os filhos, tirada em jubileu no interior de  
MG por José Maximiano. (Década de 1950). Fonte:  
Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Crianças no Parque Municipal.  
Data não identificada. Fonte:  
Acervo particular de Josiane  
Mendes da Cruz.*



*Ajudantes do fotógrafo Xavier.  
(Década de 1980).  
Fonte: Acervo particular de D.  
Zita.*





*Homens em frente à lagoa do Parque – foto foi tirada por José Maximiano. Nessa época, Wagner era auxiliar do pai. (Década de 1970). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Casamento dos pais de Wagner em Bambuí, tirada por José Lemos, fotógrafo da cidade. José Lemos também foi discípulo de José Wenceslau, que de acordo com Wagner foi um dos precursores da fotografia no parque. (1952). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Menino de vestido – é uma foto de Wagner ainda criança, vestido pela mãe como menina durante o carnaval. Ele tinha aproximadamente um ano de idade. Segundo Wagner, havia esse costume de vestir meninos com roupas de menina no carnaval, para tirar fotos. (1954). Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*Família fotografada por lambe-lambe. Data não identificada. Fonte: acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Grupo musical de José Pereira de Camargos no Parque Municipal. Data não identificada. Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Família fotografada na Av. Afonso Pena por lambe-lambe. Data não identificada. Fonte: Acervo particular de Marle Abreu Arroyo.*



*Criança fotografada pelo lambe-lambe José Maximiano. Data não identificada. Fonte: Acervo particular de Wagner José da Silva.*



*José Pereira de Camargos tocando seu acordeon. Data não identificada. Fonte: Acervo particular de José Pereira de Camargos.*



*Dois rapazes fotografados por lambe-lambe. Data não identificada. Fonte: Acervo particular Wagner José da Silva.*



*Altar dedicado a Nossa Senhora Aparecida - festa religiosa no interior de Minas Gerais - fotografado por José Maximiano. Data não identificada. Fonte: Acervo particular Wagner José da Silva.*



## REFERÊNCIAS

ÁGUEDA, Abílio Afonso de. **O Fotógrafo Lambe-lambe**: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. Proposta de inscrição do ofício do fotógrafo Lambe-lambe no livro de Registro dos Saberes, Instituído pelo Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Rio de Janeiro, fev. 2004.

ALMEIDA, Rachel de Castro. **Paisagem Urbana e Espaço Público**: um estudo de duas praças de Belo Horizonte. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

ALVES, Hélio Ricardo. **A História do Lambe-lambe**. Porto Alegre: Porto & Vírgula. Ano III, n. 23, out. 1995.

ARRUDA, Rogério Pereira de. Olindo Belém, fotógrafo de Belo Horizonte. **Revista do Arquivo Público Mineiro**. Belo Horizonte, jun-jul. 2009. pp. 49-67.

ASSOCIAÇÃO dos Comerciantes e Concessionários do Parque Municipal Américo René Giannetti. **Histórico da origem dos Comerciantes e Concessionários**. Belo Horizonte, 1993.

BARDI, Pietro Maria. **Em torno da fotografia no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1987.

BELO HORIZONTE. Lei nº 8.616 de 14 de julho de 2003. Contém o Código de Posturas do Município de Belo Horizonte. **Diário Oficial do Município**, Belo Horizonte, 15 jul. 2003.

BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia. In: **Coleção História &... Reflexões**. Belo Horizonte, Autêntica, 2008, v.4.

BURMESTER, Cristiano Franco. Fotografia – do Analógico para o Digital. Um estudo das transformações no campo da produção de imagens fotográficas. 2006. Dissertação (Mestrado em BURMESTER, Cristiano Franco. **Fotografia – do Analógico para o Digital**. Um estudo das transformações no campo da produção de imagens fotográficas. 2006. Dissertação (Mestrado em ???) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CAMPOS, Luana Carla Martins. **Instantes como este serão para sempre**: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939). 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de.; LIMA, Solange Ferraz de. Representações Urbanas: Militão Augusto de Azevedo

e a memória visual da cidade de São Paulo. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Fotografia. Brasília, n.27, 1998.

CHUVA, Márcia. A História como instrumento na identificação dos bens culturais. In: MOTTA, Lia; SILVA, Maria Beatriz Resende (Org.). **Inventários de conhecimento**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FRANCO, Marcelo Horta Messias. Profissões em Extinção: **O caso do fotógrafo Lambe-lambe**. 2004. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

FRADE, Pedro Miguel. **Figuras do Espanto**. Porto, Portugal: Edições ASA, 1992.

FREITAS, Adilson Vilaça; BICALHO, Leonardo. **Os lambe-lambes do Parque Moscoso**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

FORTUNA, Carlos. Imagens da Cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra, Portugal: CES, nº 51, jun.1998.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Elias Aun**. História Oral. Belo Horizonte & o Comércio: 100 anos de História. Belo Horizonte: Sistema Federação do Estado de Minas Gerais. Sistema Estadual de Planejamento. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

GÓIS, José Arruino. **Parque Municipal de Belo Horizonte**: público, apropriações e significados. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003.

KOSSOY, Boris. **A Fotografia como Fonte Histórica**. Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980a.

\_\_\_\_\_. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil**. Século XIX. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980b.

\_\_\_\_\_. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Os Tempos da Fotografia**. O Efêmero e o Perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LAGO, Bia Correa; LAGO, Pedro Correa. **Coleção Princesa Isabel**: fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.



LEMOS, Celina B. **Determinações do espaço urbano**: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte. 1988. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1988.

PARENTE, Cristiana. O Retrato Pintado. Manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no nordeste do Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Fotografia. Brasília, n.27, p. 271, 1998.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Ciência da Informação [online]**. Brasília, v.36, n.3, p. 67-76, set./dez. 2007.

ROLNIK, R. O lazer humaniza o espaço urbano. In: SESC SP. (Org.). **Lazer numa sociedade globalizada**. São Paulo: SESC São Paulo; World Leisure, p. 179-184, 2000.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectivas, 2001.

TURAZZI, Maria Inez. Uma Cultura Fotográfica. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Fotografia. Brasília, n° 27, p.9, 1998.

\_\_\_\_\_. Paisagem construída – fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro. **Varia História**. Belo Horizonte, v. 22, n. 35, jan./jun. 2006.

## **CONEXÃO CASA FIAT DE CULTURA E MIS-SP: LAMBE-LAMBE**

### **CASA FIAT DE CULTURA**

#### **Conselho Deliberativo**

##### **Presidente**

Antonio Filosa  
Conselheira  
Erica Baldini

##### **Diretoria**

##### **Diretor Presidente**

Fernão Silveira

##### **Diretores**

Emanuele Cappellano  
Frederico Battaglia  
Márcio de Lima Leite

##### **Empresas Mantenedoras**

FCA Fiat Chrysler Automóveis Brasil Ltda  
FCA Fiat Chrysler Participações Brasil Ltda  
Fiat Chrysler Rimaco Brasil Corretagens de Seguros

### **FICHA TÉCNICA**

#### **E-BOOK EXPOSIÇÃO CONEXÃO CASA FIAT DE CULTURA E MIS-SP: LAMBE-LAMBE**

##### **Realização**

Ministério do Turismo  
Casa Fiat de Cultura  
MIS-SP

##### **Coordenação Geral Casa Fiat de Cultura**

Ana Vilela

##### **Coordenação de Conteúdo**

Bia Starling

##### **Coordenação de Produção**

Ludmilla Dourado

##### **Produtores**

Bernardo Oliveira  
Tábata Nocchi

##### **Coordenação do Programa Educativo**

Clarita Gonzaga

##### **Educadoras**

Ana Carolina Ministério  
Flávia Salvador  
Naíra Duarte  
Taiane Costa

##### **Administrativo-financeiro**

Hertz Humberto Alves  
Camila Lessa

##### **Colaboradores**

Aleff Canesso (Design Gráfico)  
Ian Lara (Audiovisual)  
Julieni Fonseca (Administrativo e Produção)  
Mariana Gonzaga (Produção de Conteúdo)

##### **Assessoria de Imprensa e Relações Públicas**

Personal Press  
Polliane Eliziário  
Marinha Luiza

##### **MIS-SP**

##### **GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**

##### **Governador do Estado de São Paulo**

João Doria

##### **Vice-governador do Estado de São Paulo**

Rodrigo Garcia

##### **Secretário da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo**

Sérgio Sá Leitão

##### **Secretária-Adjunta da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo**

Cláudia Pedrozo

##### **Chefe de Gabinete de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo**

Frederico Mascarenhas

##### **ASSOCIAÇÃO CULTURAL CICCILLO MATARAZZO**

##### **Conselho de Administração**

##### **Presidente**

James Murray Sinclair

##### **Vice-Presidente**

Roberto Giannetti da Fonseca

##### **Conselheiros**

Carlos Alberto Degelo, Paulo Brito Filho, Renata Letícia da Silva, Rodrigo Abreu Teixeira, Sergio Kobayashi

## Conselho Consultivo

### Conselheiros

Marcelo Hallake, Maria Cecília Ribeiro Lima Peirão,  
Mauro André Mendes Finatti, Max Perlingeiro,  
Nilton Lobo Pinto Guedes

## MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

### Diretor Geral

Marcos Mendonça

### Diretor Cultural

Cleber Papa

### Diretor de Gestão e Finanças

Marcos Campagnone

### Assessora para Assuntos Institucionais

Solange Moscato

### Secretária do Diretor Geral

Lilia Gardiano

### Secretária do Diretor de Gestão e Finanças

Kerla Tamiris

### Secretária do Diretor Cultural

Ana Paula Nunes

### Assistente Institucional de Diretoria

Ricardo Dias Chiavatta

### Administrativo, Financeiro e Compras

**Gerente:** Luis Henrique Sartoratti

**Equipe Administrativo:** Altair Ferreira da Silva,  
André Theodoro de Oliveira, Bruna de Souza  
Silva, Emerson Rodrigo de Brito Araujo, Fernanda  
Caroline da Silva, Marco Aurélio Rodrigues de  
Araujo, Wesley da Silva Fontes

**Equipe Financeiro:** Fernanda Correa dos Santos,  
Jefferson Pereira dos Santos, Murilo Santos  
Generoso, Natali Cristina de Moura

### Equipe Compras

**Supervisora:** Danielle Oliveira

**Equipe:** Kelly Joana Darc

### Audiovisual

**Coordenador:** Diego Valverde

**Equipe:** André Pacano, Beatriz Tinel Stein, Bruno  
Café Sforcin, Daniele Dantas, Lucas Mello, Wilson  
Guedes de Araújo

### + MIS / Negócios e Parcerias

Gabriella Viana Hernandez, Lais Coutinho da Silva,  
Mayara de Paula, Vanessa Ferreira

### CEMIS – Centro de Memória e Informação

**Supervisora:** Patricia Lira

**Equipe:** Adriana Veríssimo, Alessandra Cavalcanti,  
Ana Paula Ferreira, Cecilia Salamon, Christina  
Ravanelli, Cristina Araújo, Fabiana da Silva Ribeiro,  
Guilherme Maggi Savioli, Jorge D'Angelo de Barros  
Camargo, Marla Michelle Prado, Rogéria Cristina  
Soares Esteves, Rosangela Cinthia Souza Silva

### Comunicação

Clarissa Janini, Cristiane B. Futagawa [Sushi],  
Daniella Rossetto, João Victor de Araujo, Marina de  
Castro Alves, Natália de Moraes Ravagnani

### Departamento Pessoal

**Coordenadora:** Taisa Silva Passos

**Equipe:** Bruna Passos Silva, Sônia Gabrieli

### Educativo e Pontos MIS

**Coordenador:** Guilherme Pacheco

**Equipe Educativo:** Ícaro San Carlo, Laís Garcia  
Rocha, Liana das Neves Teixeira, Mariane Souza  
Texeira, Yule Liberati Barbosa

**Equipe Pontos MIS:** Ayaça de Castro, Fabiana  
Oliveira Pinotti, Fabiola Cavalcanti, Lia Lima

### Informática

**Coordenador:** Douglas Viesa

**Equipe:** Rodrigo Bendinelli, Rodrigo Bilescky Rios,  
Wanderley Leal

### LABMIS

Cristiane Amaral, Cristina Neves

### Manutenção e Montagem

**Coordenador de Manutenção:** Alexandre Oliveira  
Rodrigues

**Supervisor de Manutenção:** Felipe Ribeiro

**Equipe:** Aldo Pinto Rosado Filho, André Rodrigues,  
Daniel do Nascimento, Fabio Reis, Francisco  
Zacarias, Moises dos Santos Silva, William  
Geronimo dos Santos

### Programação e Produção Cultural

**Coordenador:** Renan Pessanha Daniel

**Equipe:** Cristiane Ferreira de Almeida, Isabela  
Fiorotti Olmos, Jessica Brito da Silva, Júnior Oliveira,  
Renata Letícia, Vânia Gomes de Almeida



## **Receptivo e Monitoria**

**Supervisora:** Gabriela Costa de Oliveira

**Equipe:** Fátima Carolina

## **LAMBE-LAMBE**

### **FOTÓGRAFOS DE RUA EM SÃO PAULO NOS ANOS 1970**

#### **Curadoria**

Isabella Lenzi

#### **Curadora Assistente**

Juliana Caffé

#### **Adaptação para a Exposição Virtual**

Renata Tsuchiya

#### **Fotografia de Objetos**

Cinthia Bueno

#### **Digitalização**

Gildo Rocha, Jeferson Magalhães

#### **Edição de Vídeo**

Jeferson Magalhães

A exposição *Lambe-lambe: fotógrafos de rua em São Paulo nos anos 1970*, antes de ganhar sua versão digital na plataforma Google Arts & Culture, foi exposta no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo durante o Maio Fotografia no MIS 2015, com curadoria geral do então diretor executivo do MIS André Sturm, projeto expográfico de Carla Caffé e produção de Cristiane de Almeida.

#### **Museu da Imagem e do Som**

Avenida Europa, 158

Jardim Europa

São Paulo-SP

CEP 01449-000

[www.mis-sp.org.br](http://www.mis-sp.org.br)

#### **Agradecimentos**

Françoise Jean de Oliveira Souza/Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte

patrocínio:



FIAT

Banco Fidis

apoio:



CAIXA

MINAS GERAIS

apoio cultural:

AMÉRICAS DA CASA

brase

EXPRESSO NEPOMUCENO

realização:



MIS



SÃO PAULO

SECRETARIA DE Cultura e Patrimônio Cultural

SECRETARIA ESPECIAL DE CULTURA

SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA AMARA BRASIL

